

**Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als
Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650)**

Rolf Paul Dreier

Die vorliegende Dissertation wurde durch die „Vereniging Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde“ finanziert.

Zwei Forschungsaufenthalte an der Universität Bielefeld wurden durch Beiträge der Europäischen Union im Rahmen des Marie Curie Förderungsprogrammes “Building on the past – The European Doctorate in the social history of Europe and the Mediterranean“ ermöglicht.

Der Druck der Dissertation wurde durch G. und H. Dreier-Walker, die Erasmus Universität Rotterdam, sowie das „Instituut Maatschappelijke Gezondheidszorg“ der Medizinischen Fakultät der Erasmus Universität Rotterdam finanziell unterstützt.

Auf dem Umschlag: Fragmente der Totentänze der Chiesa di Santa Maria in Binda (Nosate) und der Kapelle St. Stefano (Iseo), Italien.

Fotos: Rolf P. Dreier

ISBN/EAN: 978-90-90251-11-0

© 2010 Rolf Paul Dreier

Gestaltung: Legatron Electronic Publishing, Rotterdam

Druck: Ipskamp Drukkers, Enschede

Das Werk einschließlich all seiner Teil ist urheberrechtlich geschützt. Ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Autors ist es verboten, das Werk (oder Teile davon) in irgendeiner Form zu vervielfältigen oder zu verbreiten.

No part of this book or the CD-rom attached to it may be reproduced in any form without written permission from the author.

Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650)

**De dodendans – een thema uit de kerkelijke kunst als
projectievlak voor profane boodschappen (1425-1650)**

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Erasmus Universiteit Rotterdam
op gezag van de
rector magnificus

prof.dr. H.G. Schmidt

en volgens besluit van het College voor Promoties.

De openbare verdediging zal plaats vinden op
donderdag 1 april 2010 om 13.30 uur

door

Rolf Paul Dreier

Geboren te Luzern, Zwitserland



Promotiecommissie

Promotoren: Prof.dr. J.P. Mackenbach
Prof.dr. J. van Herwaarden

Overige leden: Prof.dr. W.T.M. Frijhoff
Prof.dr. M.J. van Lieburg
Prof.dr. P.C. Spierenburg

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
1.1	Die unbekannte aber bewegte Geschichte eines Totentanzes	11
1.2	Ziel der Arbeit	12
1.3	Forschungsstand	13
	1.3.1 <i>Ansätze und Forschungsinteressen im 19. und 20. Jahrhundert</i>	14
	1.3.2 <i>Neuere Ansätze</i>	21
1.4	Eigener Ansatz	23
1.5	Methoden	25
1.6	Der Totentanz als Quelle	27
	1.6.1 <i>Definition</i>	27
	1.6.2 <i>Aufbau der Quelle „Totentanz“</i>	28
	1.6.3 <i>Probleme der Suche nach Totentänzen</i>	30
	1.6.4 <i>Liste von Totentänzen</i>	31
	1.6.5 <i>Karten der Verbreitung des Totentanzes</i>	32
1.7	Aufbau der Dissertation	33
2	Ausgangspunkte des Totentanzes	35
2.1	Einleitung	35
2.2	Die Entstehung der Urtotentänze vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Kirchenreformbestrebungen	36
	2.2.1 <i>Geschichte und Ziele der Observanz</i>	37
	2.2.2 <i>Der Konziliarismus und seine Verbindung mit Paris, Basel und der Observanz</i>	41
2.3	Gesellschaft und Gesellschaftstheorie des späten Mittelalters	43
	2.3.1 <i>Die spätmittelalterliche Ständegesellschaft</i>	43
	2.3.2 <i>Antike und kirchliche Gesellschaftstheorien</i>	44
2.4	Aufbau und Botschaft der Urtotentänze	46
	2.4.1 <i>Quellen</i>	46
	2.4.2 <i>Predigtstruktur der Urtotentänze</i>	49
	2.4.3 <i>Der Tod als Prediger</i>	52
	2.4.4 <i>Das inhaltliche Grundmuster der Urtotentänze</i>	54
	2.4.5 <i>Urtotentänze als Lasterkataloge</i>	57

2.5	Das „Eigene“ der Totentanzidee	65
2.5.1	<i>Die Öffentlichkeit der Urtotentänze</i>	66
2.5.2	<i>Der Einfluss bildthematischer Unstimmigkeiten auf die Botschaft der Urtotentänze</i>	70
2.5.3	<i>Dringlichkeit der Einkehr</i>	75
2.5.4	<i>Bewusste Politisierung des Totentanzes?</i>	75
2.6	Fazit	77
3	Konkrete Kritik und Forderungen im vorreformatorischen Totentanz	79
3.1	Einleitung	79
3.2	Verbreitung des Totentanzes (1424-1525)	83
3.2.1	<i>Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster</i>	83
3.2.2	<i>Produktionskerne monumentaler Totentänze (1425-1525)</i>	84
3.2.3	<i>Exkurs: Zur Verbreitung des vorreformatorischen Totentanzes in Italien</i>	85
3.2.4	<i>Zentren des Schaffens graphischer Totentänze im Spätmittelalter</i>	90
3.3	Quellen	91
3.3.1	<i>Der Lübecker Totentanz (1463)</i>	92
3.3.2	<i>Knoblochترز Totentanz</i>	93
3.3.3	<i>Der Totentanz von Kientzheim</i>	95
3.3.4	<i>Berner Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch</i>	96
3.3.5	<i>Holbeins „Bilder des Todes“</i>	98
3.4	Der vorreformatorische Totentanztypus: Konkretisierung und Profanierung der Botschaft	99
3.4.1	<i>Konkrete Gleichheit</i>	100
3.4.2	<i>Die sichtbaren Fehler der Obrigkeit</i>	104
3.4.3	<i>Wehrhafte Bauern</i>	116
3.4.4	<i>Weltorientiertes Sozialporträt</i>	120
3.4.5	<i>Das Ende der steifen Bußpredigtform</i>	123
3.4.6	<i>Erhaltung traditioneller Elemente</i>	127
3.5	Fazit	130

4	Neubeurteilung des Totentanzes durch die Reformation	133
4.1	Einleitung	133
4.2	Die Verbreitung des Totentanzgenres (1535-1600)	135
	4.2.1 <i>Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster</i>	135
	4.2.2 <i>Das Zeitalter des druckgraphischen Totentanzes</i>	136
4.3	Quellen	137
	4.3.1 <i>Totentanzwerke aus Lyon: Der „Original-Holbeintypus“</i>	137
	4.3.2 <i>Jobst Deneckers Todtentanz</i>	141
	4.3.3 <i>Der Todtentanz von Hans Gyslinger</i>	143
	4.3.4 <i>Arnold Nikolais Kopien von Holbeins „Bilder des Todes“</i>	144
	4.3.5 <i>Scheits Totentanzverse in hoch- und niederdeutscher Fassung</i>	145
	4.3.6 <i>Hans Kluber: Der renovierte und revidierte Basler Totentanz (1568)</i>	146
4.4	Holbein: Reformator wider Willen?	148
	4.4.1 <i>Die Intentionen der Gebrüder Trechsel für die Erstausgabe von Holbeins „Bildern des Todes“</i>	149
	4.4.2 <i>Corrozets Verse: den spätmittelalterlichen Reformidealen verpflichtet</i>	150
	4.4.3 <i>Die Stigmatisierung von Holbeins Totentanz als Werk der Reformation</i>	153
4.5	Der protestantische Totentanz als glaubenspolitisches Instrument	156
	4.5.1 <i>Polemische Kirchenkritik</i>	157
	4.5.2 <i>Fehlende Glaubenslehre in der Kernhandlung des protestantischen Totentanzes</i>	161
	4.5.3 <i>„Ir armen leut greiffis unrecht an“ – Abbau gesellschaftskritischer Elemente</i>	164
	4.5.4 <i>Einbusse des öffentlichen Charakters</i>	170
4.6	Konfessioneller Streit im Detail	171
	4.6.1 <i>Korrekturen Nikolais</i>	172
	4.6.2 <i>Zufügungen in Nikolais Bildern – Ein Spiegel des Zustands der Welt?</i>	176
4.7	Fazit	177
5	Der katholische Totentanz (1600-1650)	179
5.1	Einleitung	179
5.2	Die Verbreitung des Totentanzes (1601-1649)	181
	5.2.1 <i>Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster</i>	181
	5.2.2 <i>Neue monumentale Totentänze der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts</i>	182
	5.2.3 <i>Die geographische Verteilung der Produktionsorte graphischer Totentänze</i>	182

5.3	Quellen	183
5.3.1	<i>Der Füssener Totentanz von 1602</i>	184
5.3.2	<i>Ein Ingolstädter „Tottentanz“ aus dem Jahre 1606</i>	185
5.3.3	<i>„Tottentanz“ (HSS Cgm 4435) von ca. 1610</i>	186
5.3.4	<i>Der Totentanz Jakob von Wils (ca. 1615)</i>	187
5.3.5	<i>Der Totentanz in der Gruft der St. Annakapelle in Viechtach</i>	188
5.3.6	<i>Der Bilderzyklus der Luzerner Spreuerbrücke (1625-1636)</i>	190
5.4	Genese, Inhalt und Stil des katholischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	192
5.4.1	<i>Würde und Autorität der Kirche von Rom</i>	192
5.4.2	<i>Die Beurteilung von Armut und Reichtum im katholischen Totentanz</i>	199
5.4.3	<i>Eindämmung des gesellschaftskritischen Potentials</i>	202
5.4.4	<i>Der katholische Totentanz: kein Instrument der Glaubenslehre</i>	206
5.4.5	<i>Stil und Form des katholischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts</i>	208
5.5	<i>Propaganda Fidei – oder nicht?</i>	211
5.6	Fazit	215
6	Das Totentanzgenre zur Mitte des 17. Jahrhunderts	217
6.1	Einleitung	217
6.2	Quellen	218
6.2.1	<i>Der Totentanz der Gebrüder Meyer aus Zürich (1650)</i>	218
6.2.2	<i>Der Totentanz von Wolhusen (1661/1662)</i>	220
6.3	Der katholische Totentanz um 1650: Repräsentationsinstrument des „Lokalen“	222
6.4	Das Ende des protestantischen Totentanzes	224
6.4.1	<i>Fehlende Erneuerung des protestantischen Totentanzes</i>	224
6.4.2	<i>Ablehnung eines „pietistischen“ Totentanzes</i>	226
6.5	Fazit und kurzer Ausblick	230
7	Resultate, Folgerungen, Reflexion und Ausblick	233
7.1	Die Entwicklung des Totentanzes zwischen 1425 und 1650	233
7.1.1	<i>Die ältesten Totentänze: Botschaft, Struktur und prägende Eigenheiten des Totentanzmotivs</i>	233

7.1.2	<i>Der vorreformatorische Totentanz: Profanierung und Popularisierung</i>	235
7.1.3	<i>Die Reformation als Zäsur: der Totentanz wird zum konfessionellen Symbol</i>	236
7.1.4	<i>Der reformierte Totentanz: die Andersgläubigen werden verteufelt</i>	237
7.1.5	<i>Der katholische Totentanz: die Würde der Kirche in Stein gehauen</i>	238
7.2	Neue Perspektiven	239
7.2.1	<i>Der Totentanz: ein kirchliches Motiv als Projektionsfläche für profane Botschaften</i>	240
7.2.2	<i>Entwicklung und Entwicklungsprozess</i>	240
7.2.3	<i>Einblicke in einen mikrohistorischen Kosmos</i>	242
7.2.4	<i>Verbreitungsmuster des Totentanzgenres</i>	242
7.3	Kritische Reflexion zum gewählten Ansatz	243
7.4	Ausblick	244
8	Quellen und Literaturverzeichnis	247
	Quellen	247
	Lexika und Wörterbücher	247
	Monographien und Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden	248
9	Abbildungsnachweis	261
10	Samenvatting	263
11	Danksagung	275
12	Curriculum Vitae	279
13	PhD Portfolio	281

Zu dieser Dissertation gehört eine CD-Rom. Der digitale Datenträger befindet sich in der Hülle, die auf die Innenseite des hinteren Buchdeckels geklebt ist. Die CD-Rom enthält das „Verzeichnis der Totentänze“: eine Liste aller bekannten, zwischen 1400 und 1800 gefertigten Totentanzwerke. Die gewählte Form der Publikation bietet viele Vorteile. Benutzerinnen und Benutzer können beispielsweise die Einträge in der Liste nach eigenen Wünschen sortieren oder nach spezifischen Totentanz-Datensätzen suchen.

Eine kurze Gebrauchsanleitung in Deutsch und Englisch befindet sich auf der Klebeetikette auf der CD-Rom.

Die Liste ist (in fortwährend aktualisierter Form) auch auf <http://www.totentanz.nl> konsultierbar. Die Online-Fassung bietet zudem die Möglichkeit, geographische Karten der Verbreitung des Genres für jede Zeitspanne zwischen 1400 und 1800 zu generieren.

1 | Einleitung

1.1 | Die unbekannte aber bewegte Geschichte eines Totentanzes

Gemalt von einem anonymen Künstler, gezeichnet von der Zeit. Das Totentanzfresko in der Kapelle San Pietro in Macra, einem kleinen Dorf in den piemontesischen Alpen, hat seit seiner Entstehung vor mehr als einem halben Jahrtausend eine bewegte Geschichte. Der heutige Zustand des Freskos ist schlecht. Schuld daran ist nicht nur, dass man dem Bild und der Kapelle wenig Sorge getragen hat, nachdem der Pilgerweg von Avignon nach Rom, an dem sie lag, ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Bedeutung stark abgenommen hatte. Vielmehr scheinen viele Beschädigungen nicht willkürlich, sondern gezielt angebracht. Die Figuren des Totentanzes sind regelrecht anonymisiert: Vielen ist das Gesicht weggekratzt, andere tanzen gänzlich kopflos mit den Gerippen, auch der Attribute beraubt, die ihre gesellschaftliche Stellung demonstrieren. Die Abbildung des Kaisers ist beispielsweise spezifisch so beschädigt, dass seine Gesichtszüge nicht und der auf seinem Rock platzierte Reichsadler kaum mehr erkennbar sind.



Abb.1 | Beschädigte Kaiserfigur im Totentanz von Macra. (ca.1450)

Im Jahre 1615 beschloss Bischof Viale von Saluzzo, alle Fresken im Inneren der Kapelle San Pietro in Macra weiß übertünchen zu lassen, da die Gemälde im Laufe der reformatorischen

Auseinandersetzung im 16. Jahrhundert durch Protestanten schwer in Mitleidenschaft gezogen worden seien.¹ Woher rührte das bischöfliche Interesse für ein Werk in einer relativ unbedeutenden Kapelle? Und wenn es denn Handlungsbedarf gab, warum wurde der Totentanz nicht restauriert? Hatte es damit zu tun, dass das makabere Werk die Vorbildlichkeit der Moral des Klerus auf unerwünschte Weise in Zweifel zog? „Ihr habt genauso wenig das Leben eines Heiligen geführt wie die Frau in deren Gesellschaft ihr Euch befindet!“² lautete etwa die Anschuldigung des Todes gegenüber dem Mönch, der wie viele andere Kirchenvertreter im Totentanz in der St. Peterskapelle von Macra vom Tod nicht mit lobenden Worten bedacht wurde. Die Frage warum dieser Totentanz anscheinend viel Aufsehen erregte, und wieso er so verschiedene, eingreifende Reaktionen auslösen konnte, ist exemplarisch für mein Forschungsinteresse. Ging es in Totentänzen wirklich ums Sterben? Diente das Motiv nur zum Trost und zur Erbauung?

1.2 | Ziel der Arbeit

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Entwicklung³ der Botschaft von Totentänzen und den Gebrauch des Totentanzgenres zwischen dem Beginn des 15. und der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beschreiben.⁴ Entsprechend wird den Fragen nachgegangen, wer zu welchem Zeitpunkt das Motiv gebrauchte, was genau in Totentänzen vermittelt wurde, zu welchem Zweck die Botschaften dienten, und wie dem Motiv formal Gestalt gegeben wurde.

Mit ihrem auf inhaltliche und funktionale Aspekte gerichteten, diachronen Forschungsansatz soll die vorliegende Arbeit einen entscheidenden Beitrag leisten, das Bedürfnis nach einem neuen, inhaltlichen Gesamtkonzept des Totentanzes zu befriedigen. Zudem soll sie einen Blick über die Historie des Einzelphänomens hinaus erlauben, indem die Beschreibung der inhaltlichen

1 J. Larzac und S. Beccio, *Sant Peire de l'Arma – la dança macabra, Colana Viure lo País, Catàlogue n.3* (Saluzzo 2005), 30 und 72. Bis weit ins 19. Jahrhundert waren die Mauergemälde der Kapelle San Pietro in Macra (Valle Maira, Italien) dem Blick von Pilgern und der lokalen Einwohnerschaft entzogen, weil sie hinter einer Kalkschicht verborgen waren.

2 „Vos n'avez fet Santa via come la donna de pareya vous esterez en compagnia.“ Der Text des Totentanzes ist in Okzitanisch geschrieben. Zitiert nach: Larzac, *Sant Peire de l'Arma*, 43.

3 Der Gebrauch des Begriffs Entwicklung soll in der vorliegenden Arbeit nicht suggerieren, dass von Einseitigkeit oder linearer Ausrichtung des Genres gesprochen werden soll. Die Beschreibung der Dynamik des Genres ist als Typisierung des Totentanzes durch die Jahrhunderte konzipiert. Zum Begriff Typus vgl. J. Müller (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band III, P-Z (Berlin 2003), 709-713, speziell 709. [im Folgenden zitiert als RLW (2003)] Vgl. auch C. Lorenz, *De constructie van het verleden, een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, vijfde, herziene en uitgebreide druk (Amsterdam 1998), 235.

4 Zum Begriff Genre vgl. K. Weimar (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band I, A-G (Berlin 1997), 704-705. [im Folgenden zitiert als RLW (1997)] Zum Begriff Gattung, Ebenda, 651-657. Dort auch weiterführende Hinweise auf Standardliteratur. Die Begriffe Genre und Gattung werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet.

Dynamik des Totentanzgenres ein Licht wirft auf bewusste und unbewusste Prozesse der Kommunikation, und auf alltägliche Praxen gesellschaftlichen Zusammenlebens zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert.

1.3 | Forschungsstand

Seit rund einem Jahrzehnt wird über die Resultate, welche die traditionell in der Totentanzforschung⁵ beschrittenen Wege gezeitigt haben, vermehrt ernüchterte Unzufriedenheit geäußert.⁶ Gründe für die unbefriedigenden Resultate sind einerseits, dass sich die vorherrschenden Fragen nach der formalen Herkunft und Verbreitung nicht schlüssig beantworten lassen, und andererseits, dass die für die Totentanzforschung typischen Ansätze und Forschungsinteressen ein stark fragmentiertes Forschungsfeld geschaffen haben. Das unkohärente Nebeneinander von neuen und älteren, richtigen, aber auch falschen oder ungesicherten Erkenntnissen, Prämissen und Ideen, sowohl über das Gesamtgenre als auch über einzelne Werke, lähmten die Dynamik der Forschung. Imke Lüders spricht in diesem Zusammenhang sehr passend von „Verwirrung statt Konsens.“⁷ Im ungünstigsten Fall führte die fehlende Kohärenz des Forschungsfeldes zu einer Art Mythenbildung, wie zum Beispiel hinsichtlich der inzwischen äusserst umstrittenen⁸, aber sich in der Totentanzforschung hartnäckig haltenden These von der Pest als konkretem Anlass zur Schaffung von Totentanzwerken.⁹ Stattdessen wäre es sehr interessant, weiterführend zu erforschen, wann, durch wen, und wie genau die Pest in historischer Perspektive mit dem Totentanz liiert wurde.

5 Die folgenden Ausführungen beziehen sich lediglich auf diejenigen Werke der Totentanzforschung, welche sich mit den vor dem 19. Jahrhundert entstandenen Totentänzen auseinandersetzen.

6 B. Schulte, *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze, unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des Dodes Dantz'. Lübeck 1489* (Köln und Wien 1990), 48; G. Kaiser, *Der tanzende Tod, Mittelalterliche Totentänze*, Erste Auflage (Frankfurt am Main 1983), 25-28, 36 und 55; R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes, die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern und München 1980), 15-21. E. Koller, *Totentanz, Versuch einer Textbeschreibung*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Band 10 (Innsbruck 1980), speziell 1-19.

7 I. Lüders, 'Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits, die Erweckung des Propheten Ezechiel als neuer Forschungsansatz', in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 115 (2004), 35.

8 Vgl. dazu etwa P. Ariès, *Geschichte des Todes*, 11. Auflage (München 2005), 161-162, 168; R. Gassen, 'Pest, Endzeit und Revolution, Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848', in: F. Kasten (Hrsg.), *Totentanz: Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute* (Mannheim 1992), 11-26, speziell 11.

9 Vgl. H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* (Köln und Wien 1954), 60; Koller, *Totentanz*, 620-623, speziell 623; M. Collins, *The Dance of Death in book illustrations: Catalog to an exhibition of the collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*, University of Missouri Library series, 27 (Columbia 1978), 15; F. Link, *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* (Berlin 1993), 11; T. Enklaar, *De dodendans, een cultuur-historische studie* (Amsterdam 1950), 112. Die Mystifizierung der Verbindung zwischen Pest und Totentanz tritt auch in Publikationen zu Tage, die sich nicht primär mit dem Totentanz befassen; gehäuft in Werken der Medizingeschichte. Vgl. beispielsweise W. Naphy, A. Spicer, *The Black Death, a history of plague 1345-1730* (Stroud 2000) 6, 8, 22; R. Porter, *Blood & Guts, A short history of Medicine* (New York 2002), 11.

Ausdruck und Folge der fehlenden Kohärenz des Forschungsfeldes ist auch die ungenügenden Vernetzung der Totentanzforschung mit anderen wissenschaftlichen Diskursen, die zur schnelleren Erneuerung von Fragen und Ansätzen der Totentanzforscher hätte beitragen können.

1.3.1 | Ansätze und Forschungsinteressen im 19. und 20. Jahrhundert

Literatur-, Sprach- und Kunstwissenschaftler dominierten und prägten die Totentanzforschung im 19. und 20. Jahrhundert sowohl in der Ausrichtung auf ein Gesamtkonzept des Genres Totentanz als auch bei der Beschreibung von einzelnen Werken.¹⁰

1.3.1.1 | Frage nach Abstammung und Verbreitung des Genres

Grundfragen der Forscher, die sich für den Totentanz als Genre interessierten, waren der morphologische Ursprung und die Abstammung des Totentanzes, sowie die geographische Verbreitung der Totentanzwerke. Bereits in den frühesten Werken der Totentanzforschung spielte die Frage nach dem Ursprung, den Peignot und Langlois in der Antike¹¹ suchten, da der Tod doch „omnibus communis“¹² war, eine entscheidende Rolle.¹³ Die Frage nach dem Ursprung des Totentanzmotivs war im Ansatz eine sehr einseitiges, und in diesem Sinne auch fragmentarisches Interesse.¹⁴ Entsprechend dem grundsätzlich gemeinsamen Ansatz von Literatur-, Sprach- und

¹⁰ Erste Ansätze zu einen – in diesem Fall bibliophil begründeten – Forschungsinteresse am Totentanz finden sich in eine Publikation von F. Hilscher, *Beschreibung des so genannten Todten=Tantzes, wie selbiger an unterschiedlichen Orten, sonderlich an Hertzog Georgens Schlosse in Drefßden, als ein curiöses Denck=Mahl menschlicher Sterblichkeit zu finden* (Dresden und Leipzig 1705).

¹¹ G. Peignot, *Recherches historiques et littéraires sur les danses de mort et sur l'origine des cartes a jouer* (Dijon 1826), i-lvii und 77-93, speziell zur Idee eines Ursprungs des Totentanzes in der Antike, xiv-xxv; E. Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses de morts*, Band 1 & 2 (Rouen 1851), speziell Band 1, 61-89.

¹² “Mors omnibus communis”, aus der griechischen Illias (18:117), durch Erasmus in seinen Adagia rezitiert und in seiner Schrift ‘De preparatione ad mortem’ aufgearbeitet. Dies illustriert die lebendige Verbindung zwischen den antiken Vorstellungen des Todes und der Zeit der Entstehung der Totentänze. Vgl. dazu A. van Heck (Hrsg.), *Erasmus Roterodamus, De preparatione ad mortem*. ASD, Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, V. 1 (Amsterdam und Oxford 1977), 352, ll. 274-276.

¹³ Tonangebende deutschsprachige Forschungsbeiträge, welche sich im 19. Jahrhundert mit der Herkunft des Totentanzmotivs beschäftigen sind: W. Wackernagel, ‘Der Totentanz’, in: *Zeitschrift für das Altertum* 9 (1853) 302-365; W. Seelmann, ‘Die Totentänze des Mittelalters’, in: *Jahrbuch der Vereinigung für norddeutsche Sprachforschung* 17 (1891), 1-80.

¹⁴ Die Ausnahmestellung der Herkunfts-, und Verbreitungsfrage wird durch die zahlreichen, gleichartig lautenden deutschsprachigen Titel von Werken über „Ursprung“ und „Entstehung“ aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eindrücklich illustriert. Vgl. beispielsweise W. Fehse, *Der Ursprung der Totentänze* (Halle 1907); P. Kupka, *Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchung ihrer Entstehung und ihrer Verwandtschaftsverhältnisse* (Stendal 1905); G. Buchheit, *Der Totentanz, Entstehung und Entwicklung* (Berlin 1926); W. Stammler, *Der Totentanz, Entstehung und Deutung* (München 1928); H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* (Köln und Wien, 1954). Ebenso das Standardwerk zum Totentanz in spanischer Sprache: V. Infantes, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII- XVII)*, Acta Salamanticensia estudios filológicos 267 (Salamanca 1997).

Kunstwissenschaft war es auf morphologische Verbindungen, Übereinstimmung und Abhängigkeiten in Texten und Bildern gerichtet.¹⁵

Der Ursprung und die Abstammung des Totentanzes wurden dabei praktisch ausschließlich im Kontext der Darstellung der Todesthematik gesucht.¹⁶ Das eigentliche Ziel der meisten Forscher, einen konkreten Ursprung und eine möglichst logisch-lineare Abstammungslinie des Totentanzmotivs aus älteren literarischen oder bildnerischen Motiven mit einer „Tod/Sterbetheematik“ aufzuzeigen, war angesichts des Fehlens allgemein akzeptierter Begriffsdefinitionen, sowie der fragmentarischen Überlieferung der Totentänze und deren häufig unsicheren Datierung zum Scheitern verurteilt. Sinnbildlich dafür sind die vielen, zum Teil auf abenteuerliche Weise überkonstruierten Stammbaummodelle, welche vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Forscher wie Fehse, Kurtz, Stammler, Kozaky und Rosenfeld¹⁷ mit dem Ziel der Herleitung des Totentanzursprungs konstruiert wurden. Sie gelten gegenwärtig als wissenschaftlich unhaltbar.¹⁸

Auf Grund der Untauglichkeit des methodologischen Ansatzes führte das größtenteils kongruente Forschungsinteresse der drei die Erforschung des Totentanzes dominierenden

15 Die Forscher wollten vor allem äußerliche Merkmale, wie den Aufbau einzelner Textstellen, Wortwahl, Darstellung der Todesfigur oder Ordnung der Stände in den Ständereihen in verschiedenen makaberen Werken vergleichen. Zum Vergleich und Abgleich von Textstellen und Ständereihen aus verschiedenen Werken mit dem Ziel eine Art „Standard-Ständereihe“ isolieren zu können, vgl. W. Fehse, 'Das Totentanzproblem', in: *Zeitschrift für die Philologie* 42 (1910), 261-286, speziell 269-270; E. Hoek, 'Allemaal ge-lijk, de dodendans in de beeldende kunst van de late middeleeuwen', in: L. Grijp, E. Hoek und A. Tamboer (Red.), *De dodendans in de kunsten* (Utrecht 1989), 13-24, speziell 19-20; A. Corvisier, 'La représentation de la société dans les danses des mort du 15^e au 18^e siècle', in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Nr. 16 (1969), 489-539, speziell 536-539; Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*, Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur, Band 2 (Berlin 1927), 11. In diesem Zusammenhang verdient Erwin Koller besondere Erwähnung, der mit seiner Arbeit versuchte, in einem systematischen Ansatz die Semantik des Totentanzgenres zu ergründen. Die Fülle von Informationen und Vergleichen die er präsentiert kommt jedoch selten über das Kategorisierende, Enzyklopädische hinaus und führt zu selten zu inhaltlichen Folgerungen. Vgl. dazu Koller, *Totentanz*.

16 Stellvertretend für die Vielzahl von Werken, welche die Entwicklung des Totentanzes nachdrücklich aus der Warte der Entwicklung der Darstellung des Todes in Literatur und Kunst betrachteten, vgl. E. Schuster, 'Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst', in: E. Schuster (Hrsg.), *Das Bild vom Tod, Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* (Recklinghausen 1992), 9-11 oder Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 1-31; Auch Heinemann probierte den Totentanz in eine literarisch Tradition einzubetten. Als erster in der Geschichte der Totentanzforschung tat er dies betont nicht im direkten Umfeld der Darstellung des Todes. Alles weist darauf hin, dass er die Genese des Totentanzes in den Kontext der (kirchlichen) didaktischen Literatur des Mittelalters stellen wollte. Es ist bedauerenswert, dass Heinemann verstarb, bevor er in seinem bis heute grundlegenden Werk über die Ständedidaxe seine Ideen über den Zusammenhang von Totentanz und Ständedidaxe im dritten Teil ausführlich niederschreiben konnte. Vgl. W. Heinemann, 'Zur Ständedidaxe in der Deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts', in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 88 und 89 (Halle an der Saale 1966/67).

17 Vgl. K. Fehse, 'Der Oberdeutsche vierzeilige Totentanztext', in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band 40 (1908) 69-92, speziell 69-70 und 82; L. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* (New York 1934), 185-189; Stammler, *Totentänze des Mittelalters*, 25; I. Kozaky, *A Mulandóság abazolasai töreneti fejlődésükben, Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems* (Budapest 1936), im Anhang, ohne Seiten; Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 66-102.

18 Zur Kritik an den Stammbaummodellen, insbesondere an Rosenfeld, vgl. Koller, *Totentanz*, speziell 3-7. Häufig schreckten die Forscher nicht vor dem Gebrauch ungesicherter Daten und hypothetischer Totentanzwerke zur Besetzung fehlender Verbindungsstücke ihrer Konstrukte zurück.

Wissenschaftsdisziplinen nicht zu weiterführender Konsensbildung, sondern zur Fragmentierung der Forschungsbemühungen und Untersuchungsergebnisse.

Bezeichnend dafür ist der disziplinspezifische Konkurrenzkampf, der herrschte zwischen Vertretern, welche die konkrete Urform des Totentanzes in einem Text erkannten, und denen, welche von einem bildlich-dramaturgischen Ursprung ausgingen.¹⁹

Generell wurde die Frage des Ursprungs des Totentanzmotivs in immer kleinere, fachspezifische Einzelaspekte aufgeteilt. Ein Beispiel dafür sind die Bestrebungen, den Ursprung des Totentanzes in einer Art volkskundlichen Etymologie aus den Begriffen „danse macabre“ und Totentanz herzuleiten, die zu keinem bleibenden Ergebnis führten.²⁰

Die Diskussion der Frage nach der Herkunft der Begriffe *Danse macabre* und Totentanz wurde in einem nationalen Kontext geführt, wie überhaupt das gesamte Totentanzforschung zeittypisch in „nationale“ Bruchstücke zerteilt war. In einer ersten Phase überwogen für die Erforschung des Totentanzes die positiven Folgen der nationalen Rivalität. Die Werke des 19. Jahrhunderts waren primär bestrebt eine möglichst umfassende Inventarisierung bekannter Totentanzzeugnisse

¹⁹ Zu Autoren die ein Primat des Bildes, in Theateraufführungen und *Tableaux vivants* zu erkennen dachten, vgl. Peignot, *Recherches*, 77-92; Kurtz, *Dance of Death*, 154, Seelmann, *Totentänze*, 11-17. Sie stützten sich dabei auf zwei frühe Meldungen getanzter Totentänze in Flandern und Burgund. Vgl. zu diesen Meldungen E. Mâle, *L'art religieux à la fin du moyen age* (Paris 1908), 292 und 362; F. Douce, *The Dance of Death, exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on several representations of that subject, but more particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein* (London 1833), 114; J. Taylor, 'The Danse macabre: reflections on black humour, with illustrations', in: E. Shaffer (Red.), *Comparative Criticism, Vol. 10, Comedy, Parody, Irony* (Cambridge 1989), 139-158, speziell 154.

Kastner behauptete, der Totentanz sei ursprünglich als Tanz verstanden, und nicht nur als Redewendung und Metapher für das Sterben verwendet worden. Vgl. J. Kastner, *Les danses des Mort* (Paris 1852), speziell 56-58.

Autoren, welche den Ursprung in einem Text suchten, präsentierten verschiedene literarische Zeugnisse – von Gattungen bis zu einzelnen, spezifischen Texten – denen sie eine direkte, und häufig exklusive Vorreiterrolle für das Totentanzgenre attestierten. So dachte beispielsweise Clark, dass der literarische Ursprung des Totentanzes im Gedicht *Respit de la mort* aus dem Jahre 1376 zu finden sei. Vgl. J. Clark, *The dance of death in the Middle Ages and the Renaissance* (Glasgow 1950), 91-92. Künste dachte der Totentanz stamme direkt aus der Legende von den Drei Lebenden und den Drei Toten ab. Vgl. K. Künste, *Die Legende der 3 Lebenden und 3 Toten und der Totentanz* (Freiburg 1908), 245. Fehse dagegen wollte deutlich machen, dass das Genre auf einen bestimmten Text, und schließlich unmittelbar auf das *Vado Mori*-Gedicht zurückgehe. Vgl. W. Fehse, 'Das Totentanzproblem', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 42 (1910) 261-286, speziell 276-278.

Die Frage, ob Bild oder Text das Hauptmedium des Totentanzes sei, ist auch heute noch nicht abschließend geklärt, wenngleich die meisten Forscher erkennen, dass beide zusammengehören. Zuletzt zum Forschungsstand in dieser Streitfrage, vgl. S. Oosterwijk, 'Dance macabre Imagery in Late-medieval Sculpture', in: A. von Hülsen-Esch und H. Westermann-Angerhausen (Hrsg.), *Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis Heute*, Aufsätze (Regensburg 2006), 167-180, speziell 175.

²⁰ Vor allem französische und englische Forscher setzten sich mit der Herkunft des Wortes makaber auseinander. Vgl. Warren, *The Dance of Death, Edited from MSS. Ellesmere 26/A. 13 and B. M. Lansdowne 699*, Early English Society, Original Series, No. 181 (London 1930), xvi und 98-99; H. und B. Utzinger, *Itinéraires des Danses Macabres* (Chartres 1996), 225-228; J. Saugnieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires* (Lyon 1971), 14-17; Kurtz, *Dance of Death*, 21-26, Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 121-125. Ein Konsens wurde nicht gefunden. Gesichert ist, dass das Wort *macabre* 1376 aus heutiger Sicht relativ unvermittelt im Gedicht „Respit de la mort“ von Johan Lefevre auftaucht, es für das Jahr 1425 als allgemein bekannt angenommen werden darf, und dass am Ende de 16. Jahrhunderts das Wissen darüber, woher das Wort kam, verloren war.

In Nachfolge von Stammler beschäftigte sich vor allem Rosenfeld mit dem Gedanken, dass der Begriff Totentanz aus altem germanischem Brauchtum herrühren könnte; von einem sagenumwobenen, nächtlichen Tanz der (Un-)Toten über den Gräbern. Vgl. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 44-49. Die These wurde nie durch glaubwürdiges Beweismaterial unterstützt. Zur Entkräftung der These, vgl. Hammerstein, *Tanz und Musik*, 18; Lüders, *Totentanz im Spannungsfeld*, 37.

zu erreichen, wodurch sie auch für heutige Untersuchungen des Themas unentbehrliche Quellen sind.²¹ In der jüngeren Gestalt der auf den nationalen Rahmen bezogenen Forschung, wurde jedoch vor allem die Deutsche „Nationalität“ des Genres selbst zum Thema.²² Das Streben den ältesten Ursprung im eignen Land zu finden, führte zu einer Missachtung methodologischer Probleme des Ansatzes und ließ kaum Raum für inhaltliche Vertiefung.²³

Die teilweise bis heute stark nachwirkenden Folgen dieser Entwicklung waren fehlende internationale Zusammenarbeit, das Ausbleiben einer allgemein akzeptierten Begrifflichkeit in der Totentanzforschung, und schließlich die im Verhältnis zum großen Aufwand unzureichenden Erkenntnisse der Forschungsbemühungen.

Merkmal der Fragmentierung des Forschungsfeldes ist auch, dass der Totentanz in der Geschichte der Totentanzforschung fast ausschließlich als Mittelalterphänomen begriffen wurde, und noch immer wird.²⁴ Ausgangspunkte dieser verkürzten Sichtweise waren das ursprungsorientierte Kenntnissziel, ein scheinbar vorherrschendes Bild vom Mittelalter als einer „dunkeln“, vom Tod beherrschten Zeit²⁵, sowie die der Methodologie der Literatur-, Sprach- und Kunstwissenschaften

21 Für Frankreich vgl. Peignot, *Recherches*; Langlois, *Essai historique*. Für den angelsächsischen Raum, vgl. Douce, *Dance of Death*. Für Italien vgl. P. Vigo, *Le Danze macabre in Italia* (Livorno 1878). Für die Niederlande vgl. J. Jacobi, *De Nederlandsche doodendans* (Utrecht 1849). Für Deutschland vgl. H. Massmann, *Literatur der Totentänze*, Neuaufgabe der Beiträge aus SERAPEUM, Jahrgang I-IX, Leipzig 1840-1850 (Hildesheim 1963); Seelmann, *Totentänze des Mittelalters*. Die Inventarisierung von bekannten Totentanzzeugnissen ist ein Merkmal aller Übersichtswerke der Totentanzforschung bis zum heutigen Tag. Viel Publikationen des 20. Jahrhunderts kommen über das summative Aufzählen oder Auflisten von Totentänzen nicht hinaus. Vgl. beispielsweise E. Breede, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachigen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts* (Halle 1931) oder L. Grijp, 'Inleiding', in: Grijp, *De dodendans in den kunsten*, 9-12.

22 Wenn die Erforschung des Totentanzes trotz gegenwärtig schnell wachsendem internationalen Interesse mehrheitlich durch deutschsprachigen Publikationen geprägt scheint, so hat dies mit einem zwischenzeitlichen Abflauen des Interesses der französischen, angelsächsischen und italienischen Forscher in die Thematik des Totentanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu tun. Grund dafür ist wahrscheinlich die „Germanisierung“ des Totentanzes durch die nationalsozialistische Propaganda im 20. Jahrhundert, die das Thema vielfältig aufgriff und für ihre Zwecke instrumentalisierte. Vgl. J. Guthmann, 'Der Totentanz im Nationalsozialismus', in: U. Wunderlich (Hrsg.), *L'art macabre – Jahrbuch der Vereinigung ETV*, 3. Jahrgang (Düsseldorf 2004), 67-78.

23 Die nationale Rivalität der Forscher ist möglicherweise als verstärkender Faktor für das Unvermögen vieler Forscher anzuweisen, sich von herkunftsorientierten Fragestellungen zu lösen.

24 Darauf wies Dürrwächter bereits im Jahr 1914 hin, ohne dass seine Klage über die „Vernachlässigung der Spezialforschung für die bildlichen Totentänze nach dem 16. Jahrhundert [...]“ eine merkbare Wirkung auf die zukünftige Forschung zeitigte. Vgl. A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung* (Kempten 1914), 12. Nur wenige Forscherinnen und Forscher haben ansatzweise versucht, eine Entwicklung des Gesamtgenres bis in die heutige Zeit auf zu zeigen. Wenn Totentanzforscher sich mit Totentänzen des 16. und 17. Jahrhunderts befassten, spielten inhaltliche Aspekte spielen dabei meist eine sehr untergeordnete Rolle. Vgl. M. Bartels, 'Totentänze – kunsthistorische Betrachtung', in: *Zeitschrift für Gerontologie*, 11 (1978), 547-561; J. Fest, *Der tanzende Tod, Über Ursprung und Formen der Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Lübeck, 1986); Kasten, *Totentanz*; Corvisier, *Représentation*, 527-539. In diesem Zusammenhang muss Wunderlich als gutes Vorbild erwähnt werden, weil sie sich nachdrücklich für die Entwicklungen des Totentanzgenres nach 1525 interessiert. Vgl. dazu U. Wunderlich, *Der Tanz in den Tod, Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Freiburg im Breisgau 2001) und U. Wunderlich, 'Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit', in: W. Frey, H. Freytag (Hrsg.), *„Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“, Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und er Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt* (Wolfenbüttel 2000), 137-202.

25 Ariès beispielsweise beschreibt Huizinga als „Opfer seiner schwarzen Vision.“ Vgl. Ariès, *Geschichte des Todes*, 160-165. Zum veralteten Mittelalterbild vgl. A. Angenendt, *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter*, Enzyklopädie Deutscher Ge-

entgegenkommende Überschaubarkeit der Anzahl vergleichbarer Totentanzzeugnisse des späten Mittelalters.

Als Folge der vorherrschenden Mittelalterfixierung kam es nur vereinzelt zu systematischen Forschungsaktivitäten im Bezug auf den vormodernen, nicht-spätmittelalterlichen Totentanz.²⁶

1.3.1.2 | Untersuchungen von Einzelwerken

Die zweite prägnante Ausrichtung der durch Kunst-, Literatur-, und Sprachwissenschaftler bestimmten Totentanzforschung ist die Beschreibung von Einzelwerken. Der fragmentarische Charakter dieser Forschungsrichtung liegt auf der Hand. Den Effekt der Zersplitterung der Totentanzforschung verstärkend, waren Einzelforschung und die auf das Gesamtgenre gerichtete Forschungszweig deutlich separat funktionierende, einander fast fremde Einheiten. Die generelle Forschungsdiskussion fand ebenso verzögert Eingang in die Analysen der Einzelwerke, wie die häufig wertvollen Erkenntnisse aus den detaillierten Untersuchungen einzelner Totentänze in der allgemeinen Diskussion des Genres herangezogen wurden.²⁷ Entsprechend fehlt vielen Beschreibungen von Einzelwerken die Einbindung in größere, themenspezifisch-formale und historische Zusammenhänge.

Derselbe Einwand gilt hinsichtlich der spezialistischen, fragmentarischen, in verhältnismäßig kleinem Umfang verfolgten Forschungsinteressen in einzelne, aus dem Totentanz herausgelöste Themen. Nebst den literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Thematik „der Tod und das Mädchen“²⁸ sind vor allem die auffällig zahlreichen Publikationen von Ärzten zum Thema „Tod und Arzt“ Vorbilder dieses stärker entwicklungsgerichteten Forschungsansatzes.²⁹ Der Versuch,

schichte, Band 68 (München 2004), 65; R. van Uytven, *De zinnelijke Middeleeuwen*, derde druk (Leuven 1999), 7; J. Aertsen, A. Speer (Hrsg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Miscellanea mediaevalia, Band 24 (Berlin und New York 1996), X; J. Heers, 'Les limites des méthodes statistiques pour les recherches démographiques médiévales', in: *Annales de démographie historique* (1968), 43-72, speziell 44.

26 Vgl. dazu den Abschnitt „Neuere Ansätze“ in diesem Kapitel, 21-23.

27 Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt gilt, dass die ungenügende Kanonisierung des Wissens über den Totentanz zusätzlich durch den Umstand akzentuiert wird, dass gerade die einzelnen Totentänze häufig durch Laien beschrieben werden, die eben nicht wissenschaftlich geschult sind, und sich darum der Gefahren einer fragmentarischen Betrachtungsweise der einzelnen Werke wohl häufig weniger bewusst sind.

28 L. Grijp, 'De dood en het meisje. Eros en Thanatos in het lied' in: Grijp, *Dodendans in de kunsten*, 64-73; J. Wirth, *La jeune fille et la mort, recherches sur les thèmes macabres dans l'art de la Renaissance*, Hautes Études Médiévales et modernes, 36 (Genève 1979).

29 Viel Ärzte erhofften sich Aufschlüsse über die medizinische Praxis in der Vergangenheit und den sozialen Status der Ärzteschaft. Vgl. beispielsweise A. Warthin, *The Physician of the Dance of Death* (New York 1977); J. Mackenbach, 'Contra la mort na medicina' (Tegen de dood is geen kruid gewassen): de rol van de geneeskunde in laat-middeleeuwse dodendansen', in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, Nr. 138, 52 (1994), 2602-2611. H. Jansen und R. Jansen, 'Bilder des Todes aus ärztlicher Sicht', in: *Memento Mori, der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog (Darmstadt 1984), 9-17; H. Schadewaldt, 'Tod und Liebe, Kunsthistorische Meditationen eines Medizinhistorikers', in: I. Sievers (Red.), *die Waage, Teil 2* (ohne Ort, 1974), 46-54; Das ärztliche Interesse am Totentanz ergriff selbst einen Tierarzt, vgl. P. Saigone, 'Y-a-t'il und place pour le veterinaire et les animeaux dans les danses macabres', in: *IIIeme Congres International d'Etudes sur les Danses Macabres* (Chartres 1988), 1-3.

das einzelne Sujet lose von der inhaltlichen und morphologischen Tradition des Genres, oder selbst losgelöst aus dem Gefüge des Gesamtwerkes, dem die Einzelinformation entnommen wurde zu betrachten, ist jedoch als problematisch einzustufen.³⁰

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Die Untersuchungen der Literatur-, Sprach- und Kunstwissenschaftler aus dem 20. Jahrhundert hat zum sehr brauchbaren, aber auch beschränkten Resultat geführt, dass viele einzelne Totentanzzeugnisse akkurat beschrieben und erfasst, sowie direkte und indirekte (formale) Verbindungen zwischen einigen spätmittelalterlichen Totentänzen bekannt sind. Die umfangreichen, langjährigen Bemühungen, einen eindeutigen, formalen Ursprung des Totentanzes zu finden, können hingegen einzig der Illustration dienen, dass es den einen formalen Ursprung des Totentanzmotivs nicht gibt.

1.3.1.3 | Die (Nicht-)Behandlung inhaltlicher Fragen

Gewichtige Folge der einseitigen Interessen der Totentanzforscher an der Herkunft des Genres oder der Beschreibung von einzelnen Totentänzen war, dass die Fragen warum Totentänze überhaupt entstanden, welche Botschaft sie vermittelten, und welche Funktion sie erfüllten, in der Totentanzforschung bis zum Ende des 20. Jahrhunderts praktisch unbehandelt blieben.³¹ Durch das lang währende Desinteresse an stärker inhaltlichen Aspekten des Themas Totentanz, konnten sich in der Totentanzforschung ungenügend hinterfragte, vereinfachende Erklärungsmodelle für einige inhaltliche Fragen festigen.

So wurde – wohl indirekt inspiriert durch den prominenten Platz den Huizinga dem Totentanz als Illustration seiner berühmten Skizze der mittelalterlichen Mentalität eingeräumt hatte³² – als Erklärung der Genese des Totentanzmotivs meist angeführt, dass eine Todes- und Heilsangst, welche im Zuge der Pestepidemien die Mentalität des spätmittelalterlichen Europäers bestimmt hätte, sich in der Kreation des Totentanzes als „Reflex und Movens der kollektiven Mentalität des

30 Häufig mangelte es am Bewusstsein, dass der Totentanz keine unmittelbare, realistische Abspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse darstellt, und das der Begriff „Gesundheit“ bis ins 19. Jahrhundert eine aus heutiger Sicht kaum vorstellbar bescheidene Rolle im Leben der Menschen spielte. Vgl. dazu R. Orthun, 'Gesundheit als Norm, Krankheit als Normalität', in: D. Ruhe und K. Spies (Hrsg.), *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa* (Stuttgart 2000), 75-92, speziell 78-79; D. Schäfer, '„Gegen den Arzt gibt es kein Kraut“ Arzt und Tod im Totentanz und in der spätmittelalterlichen Medizin', in: Von Hülsen-Esch, *Zum Sterben schön*, 156-166, speziell 164.

31 Bezeichnenderweise findet sich im Lexikon der Christlichen Ikonographie und auch im Lexikon für Theologie und Kirche kein Hinweis auf Botschaft oder Funktion des Totentanzes. Vgl. *LCI, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 4, Allgemeine Ikonographie S-Z, Nachträge (Freiburg im Breisgau 1988), 343-347 [im Folgenden als LCI (1988) zitiert]; W. Kasper (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 10, Teufel-Zypern (Freiburg im Breisgau 2001), 131-132 [im Folgenden als LThK (2001) zitiert].

32 Vgl. J. Huizinga, 'Herfsttij der Middeleeuwen', in: L. Brummel (Hrsg.), *Johan Huizinga, Verzamelde werken. Deel 3* (Haarlem 1949)/gl. J. Huizinga, *eeuwen, weiz* (Basel), 3-345, speziell zu Huizingas Skizze der Bedeutung des Todes im Mittelalter, 163-179. Bemerkenswert ist, dass Huizinga in diesem Kapitel nicht über die Pest spricht.

ausgehenden Mittelalters³³ übersetzt habe. Im gleichen Zusammenhang schreibt Buske, dass die mittelalterlichen Totentanzdarstellung sich „aus dem Erleben schwerer Pestzeiten ergaben.“³⁴ Diese „mentalitätsdeterministische“, strukturalistische Erklärung schloss praktisch jeden kongnitiv-menschlichen Beitrag im Anlass zur Schaffung des Totentanzmotivs aus;³⁵ die Entstehung wurde als eine Art mechanisch-selbsttätiges Geschehen dargestellt.³⁶

Innerhalb des strukturalistisch Erklärungsmodells des Totentanzes als unbewusste, kollektive, sozial-psychologische Reaktion auf ein traumatisches Spätmittelalter präsentierten einige Autoren konkretere Auslöser für die Entstehung des Totentanzes. So stellte etwa Saugnieux die These vor, dass der Totentanz dem Gegensatz zwischen „offizieller“ und „populärer“ Kultur entsprang.³⁷ Kaiser argumentierte, der Totentanz sei aus dem Bedürfnis entstanden, mit der durch die Pest geschaffenen Situation gesellschaftlicher Unordnung umgehen zu können.³⁸

Zur Frage nach der Botschaft und Funktion des Totentanzes finden sich in den Publikationen zum Totentanz, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erschienen waren, kaum konkrete Antworten. Zumeist wurde auf nicht ausdrückliche Weise, basierend auf dem vorherrschenden formal-äußerlichen Ansatz, auf die Wichtigkeit des *Memento Mori* hingewiesen, womit dem Totentanz fast automatisch ein erbauliches, tröstendes Wesen, und ein rein spirituell-religiöser Charakter im Kontext der menschlichen Sterblichkeit zugewiesen wurde.³⁹ Dies zeugt von eine

33 Vgl. B. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 5; Ähnlich formuliert es Pennington, der vom Totentanz als einer der „ersten kollektiven Äußerungen“ spricht. Vgl. M. Pennington, *Memento Mori, Eine Kulturgeschichte des Todes* (Stuttgart 2001), 59. Rosefeld schreibt, dass der mittelalterliche Totentanz eine „Vision auf das Massensterben“ war. Vgl. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 59.

34 Vgl. N. Buske, *Der Wolgaster Totentanz* (Schwerin 1998), 15; Schuster spricht von einer „Manifestation des Wandels des Todesverständnisses“. Vgl. Schuster, *Bild vom Tod*, 9.

35 Zu Determinismus in der Geschichtsschreibung vgl. Lorenz, *Constructie van het verleden*, 216-219; Zu Strukturalismus vgl. ebenda, 96-101 und A. Green, *Cultural History, theory and history* (London 2008), speziell 4-5, 28-29 und 67-69.

36 Der Eindruck einer Kreisargumentation, in welcher die Genese des Totentanzes als Symbol und Illustration des kollektiven, mentalen (Pest-) Traumas der mittelalterlichen Gesellschaft, und derselbe kollektiv-mentale Zustand als Erklärung für das Entstehen des Totentanzes verstanden wird, ist bei dieser relativ weit verbreiteten Erklärung des Entstehens des Totentanzes nur schwerlich völlig aus zu blenden. Kritik auf mentalitätsgeschichtlich-deterministisch Erklärungsmodelle äusserte auch Sörries, der erklärt, dass äußerliche Faktoren zu allgemein sein, „alsdass sie für konkrete Totentänze namhaft gemacht werden könnten.“ Vgl. R. Sörries, 'Der monumentale Totentanz', in: W. Neumann (Red.), *Tanz der Toten – Todestanz: der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum* (Dettelbach 1998), 9-52, hier 23; Hoek wehrt sich gegen das Bild einer „organischen, geschmeidigen“ Entwicklung des Genres. [Übersetzung aus dem Niederländischen durch den Verfasser]. Vgl. Hoek, *Allemaal ge-lijk*, 19.

37 Saugnieux, *Danses macabres de France*, 115-120.

38 Kaiser, *Der tanzende Tod*, 28-29.

39 Goette dachte beispielsweise, den Sinn des Totentanzes darin zu erkennen, „das Memento Mori besonders eindringlich zu predigen.“ Vgl. A. Goette, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder* (Strassburg 1897); Schuster schreibt vom Totentanz als „eindringlichstes Memento Mori in einer Zeit der panischen Angst vor dem unvorbereiteten Tod.“ Vgl. Schuster, *Bilder des Todes*, 15; Carlen fasste in einem Artikel den Stand der bisherigen Forschung aus seiner Sicht zusammen und schrieb, dass die Funktion des Totentanzes darin bestand, den „Betrachter zu einem christlichen Lebenswandel [anzuregen], der ihm gestattet, selbst bei einem jähen Tod dem göttlichen Gericht furchtlos entgegenzusehen.“ Vgl. G. Carlen, 'Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern', in: J. Brülisauer, C. Hermann (Red.), *Todesreigen – Totentanz, Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen* (Luzern 1996), 93-106, hier 98; Mück sieht den Sinn der Totentänze in der „[...] Erbauung, aber vor allem der Abschreckung [...]“. Vgl. H. Mück, *Sudden Death 2004, Danse Macabre 1493-2003*. Ein Katalogbuch von Hans-Dieter Mück zur Doppelausstellung im Zehntspeicher Quarnstedt/Gartow (Gartow 2004), 154.

äußerst statischen Bild der Forscher von Form und Funktion des Totentanzes, welches lange Zeit keiner inhaltlichen Prüfung unterzogen wurde.

1.3.2 | Neuere Ansätze

In den letzten Jahrzehnten ist im Zuge des Aufkommens neuer kulturwissenschaftlicher Ansätze wie *literary turn*, *iconic turn* und *pictorial turn* eine vorsichtige Erweiterung der herkunftsorientierten Fragestellungen und einseitig morphologischen Fragestellungen wahrnehmbar.⁴⁰ Die Hinwendung zu prozessgerichteten Fragen, nach Bedeutung, Wirkung und Inhalt des Totentanzes nehmen einen zunehmend wichtigen Platz in der Totentanzforschung ein, für welche sich auch vermehrt Forscherinnen und Forscher aus anderen Wissenschaftsgebieten, wie beispielsweise der Geschichte, der Anthropologie oder der Musikwissenschaft zu interessieren begannen.⁴¹

Hammerstein war der erste, der ausdrücklich nicht nur nach Herkunft, sondern auch nach „Bedeutung, Schichtung und nach Entwicklung [...]“⁴² der Totentanzikonographie fragte.⁴³ Hammersteins Interesse war musikwissenschaftlich orientiert, und galt der inhaltliche Bedeutung von Musik und Tanz in Totentänzen. Der Umstand, dass seine Arbeit sich im Rahmen einer Beschreibung eines Einzelphänomens bewegt, schmälert den essenziellen Erneuerungsimpuls seines Werks nicht, welcher vor allem von seiner Annahme ausging, dass der Totentanz eine bewusste, durchdachte Ikonographie war.⁴⁴ Ebenfalls richtungweisend für die modernere To-

40 Zu *Literary turn*, *iconic turn* und *pictorial turn*, vgl. J. Held, *Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder* (Köln 2007), 486-504; Green, *Cultural history*, 69-70; B. Mersmann, 'Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn', in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften*, Band 49, Heft 1 (2004), 91-105; S. Majetschak, "Iconic Turn", kritische Revision und einigen Thesen', in: *Philosophische Rundschau*, Band 49 (2002) 44-64. Zu Kritik am *Iconic turn*, vgl. W. Sauenländer, 'Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus', in: C. Maar und H. Burda (Hrsg.), *Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder*, 2. Auflage (Köln 2004), 407-411.

Zum Bild als historischer Quelle, vgl. P. Burke, *Eyewitnessing, The use of images as historical evidence* (London 2001), speziell 1-45 und 169-177; A. Butzkamm, *Christliche Ikonographie: zum Verstehen mittelalterlicher Kunst* (Paderborn 1997); H. Talkenberger, 'Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde', in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Band 21 (1994), 283-482.

41 Das neue Bewusstsein hinsichtlich inhaltlicher Fragen führt vor allem im Rahmen internationaler Kongresse, welche in den letzten Jahren gehalten wurden, zu breiter abgestützten, stärker vernetzten Studien zu Einzelthemen im Kontext des Totentanzes. Ein Vorbild für eine solche Konferenz ist die 14. Jahrestagung der Europäischen Totentanz Vereinigung vom 13. bis zum 16. März 2008 in Florenz, die das Thema „Gesellschaftliche Außenseiter im Totentanz“ trug. Zu Publikationen im Rahmen dieser Veranstaltung vgl. beispielsweise R. Dreier, 'Lust auf ein elendes Leben, Außenseiter im Totentanz von Jaques Jaques', in: U. Wunderlich (Hrsg.), *Lart macabre 10, Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Association Danse Macabres d'Europe, Bundesrepublik Deutschland e. V.* (Bamberg 2009), 21-32.

42 Vgl. R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 20.

43 Zum Begriff Ikonographie vgl. G. Kopp-Schmidt, *Ikonographie und Ikonologie, Eine Einführung* (Köln 2004), hier 44: „Ikonographie [...] bezeichnet heute eine kunsthistorische Methode, die nicht die Autorschaft oder den Stil eines Kunstwerks untersucht, sondern den Bildinhalt beschreibt und analysiert.“

44 Ebenfalls von einer bewussten Umgang mit dem Totentanz sprechen Wilhelm-Schaffer, Lüders, Kiening und Caciola. Vgl. I. Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels, Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Köln, Weimar, Wien 1999), 130; Lüders, *Totentanz im Spannungsfeld*, 47; C. Kiening, *Das andere Selbst, Figuren des Todes an der Schwelle*

tentanzforschung war Kaiser, der „Gleichheit“ als konzeptionelles Grundmotiv des Totentanzes bezeichnete;⁴⁵ dies markierte in der Totentanzforschung den Beginn der Wahrnehmung des Totentanzes als (auch) gesellschaftliche, weltorientierte Thematik, anstelle eines ausschließlich erbaulichen, religiösen Motivs.

In den folgenden Jahren begannen sich Forscherinnen und Forscher vermehrt mit inhaltlichen Motiven und Fragen zu beschäftigen, wenn auch diese nach wie vor als eher nebensächlich wahrgenommen wurden. Daraus entstanden kleinere Diskussionen über die inhaltliche Charakteristik des Totentanzes. Als hauptsächlicher Streitpunkt kristallisierte sich die Frage heraus, ob und in welchem Umfang der Totentanz ein profanes Kunstmotiv und/oder als Gesellschaftskommentar zu begreifen sei.

Ausgehend vom Thema der Gleichheit kam das Thema auf, ob der Totentanz als eine Form der Gesellschaftskritik zu verstehen sei.⁴⁶ Die Meinungen darüber waren verteilt. Auf der einen Seite jene, welche das Genre im sozialen Sinne als konservativ⁴⁷ betrachteten oder selbst „no critical undercurrent“⁴⁸ wahrnahmen. Auf der anderen Seite stehen Autoren, die von „sozialpolitischer Tendenz“⁴⁹ oder „social criticism“⁵⁰ sprechen. Schulte schließlich äußerte sich am deutlichsten indem sie sagt, dass mittelalterliche Totentänze auch „brisante Zeitkritik“⁵¹ entfalteten. Allen diesen vereinzelt, und isoliert stehenden Bemerkungen und Thesen fehlt jedoch bisher eine breite inhaltliche Unterbauung und Erklärung; die Frage nach dem Inhalt der Kritik wurde nur in einigen wenigen Studien zu einzelnen Totentanzwerken breiter erörtert.⁵² Vor allem das Werk Petersmanns zu Holbeins Totentanz verdient Erwähnung, da Petersmann als erster die Totentanzbilder einer inhaltlichen Analyse unterwarf.⁵³ Konsens über die inhaltliche Ausrichtung des Totentanzes herrscht lediglich darin, dass das Genre nicht grundsätzlich revolutionär war.⁵⁴

zur *Neuzeit* (München 2003), 9; N. Caciola, 'Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture', in: *Past and Present*, No. 152 (8/1996), 3-45, speziell 25-27 und 42-45.

45 Kaiser, *Der tanzende Tod*, 36.

46 Vgl. dazu auch J. Mackenbach, 'Social inequality and Death as illustrated in late-medieval Death Dances', in: *American Journal of Public Health*, Vol. 85, No.9 (1995), 1285-1292, speziell 1288-1290.

47 Vgl. Saugnieux, *Danses macabres de France*, 103; A. Corvisier, *Les danses macabres* (Paris 1999), 28.

48 Vgl. J. Batany, 'Un image en negatif du fonctionnalisme social: les danses macabre', in: J. Taylor (Red.), *Dies illa: death in the Middle Ages, proceedings of the 1983 Manchester Colloquium* (Liverpool 1984), 15-28, hier 24.

49 Vgl. P. Zinsli, *Manuels Totentanz*, durchgesehene und erweiterte Auflage (Bern 1979), 37.

50 Oosterwijk, *Danse macabre imagery*, 167.

51 Vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 147.

52 Beispiele für inhaltliche Untersuchungen zu einzelnen Totentänzen sind die Studie zum Berner und zum Zürcher (Meyer-)Totentanz. Vgl. Zinsli, *Manuels Totentanz*, und zuletzt U. Zahnd, 'Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz', in: von Hülsen-Esch, *Zum Sterben schön*, 144-155; Zum Zürcher Totentanz, vgl. I. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit, Der Totentanz der Gebrüder Meyer im Umfeld der Bilderfeindlichkeit der Stadt Zürich* (Köln 2003).

53 F. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J.* (Bielefeld 1983).

54 Zusammenfassung der Diskussion und Kritik darauf zuletzt bei F. Egger, *Basler Totentanz* (Basel 1990), 21; Davor auch schon bei U. Pörksen, 'Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert', in: P.

Anknüpfend an die Frage einer möglichen gesellschaftlichen Relevanz von Botschaft und Funktion des Totentanzes, widmete Mezger in seinem Werk „Fasnachtsbrauch und Narrentum“⁵⁵ dem Totentanzmotiv ein eigenes Kapitel. Mit seinen allgemeinen Bemerkungen zu möglichen Verbindungen zwischen der Symbolik von Totentanz und Karneval gab Mezger den Anstoß, den Totentanz auch im Kontext der Karnevalskultur zu begreifen.⁵⁶ Davon ausgehend interessierte sich Kiening für die kommunikativen Ambivalenzen des Mediums „Totentanz“. Er schrieb, dass „Uneindeutigkeit [für den Totentanz] wesentlich“ sei, und dass ein ambivalenter Symboliküberschuss in Totentänzen die „Eignung des Typs für soziale Projektionen, konservativer wie kritischer Art“⁵⁷ begründeten. Damit lieferte Kiening einen interessanten Beitrag zur Idee, dass die Botschaft der Totentänzen auch eine greifbare, gesellschaftlich-profane Wirkungsebene haben könnte.⁵⁸ Sörries verlieh der Diskussion über den profanen Charakter des Totentanzes mit seiner provokativen These, der Totentanz sei „kein spätmittelalterlich-religiöses, sondern schon ein neuzeitlich-säkulares Thema [...]“⁵⁹ Antrieb. Als Reaktion darauf versuchte Wilhelm-Schaffer die Unrechtmäßigkeit von Sörries „systematischer Leugnung“ der moralischen und erbaulichen Aspekte des Totentanzes aufzudecken. Diese Debatte macht deutlich, dass die Frage nach der inhaltlichen Charakteristik des Totentanzes bei weitem nicht abgeschlossen ist.

1.4 | Eigener Ansatz

Die Diskussion in den vorhergehenden Abschnitten zeigt, dass inhaltliche Aspekte des Totentanzes in der bisherigen Forschung viel zu wenig, und insbesondere zu wenig vordergründig, behandelt wurden. Noch immer herrscht das Bild des Totentanzes als eines statischen, mittelalterlichen,

Wapneski (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Germanistische Geschichtsbände, No. 9 (Stuttgart 1986), 245-262, speziell 249; Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 92-93.

55 W. Mezger, *Narrenidee und Fasnachtsbrauch, Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanz 1991).

56 Zur Narrenkultur, vgl. B. Köneker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus* (Wiesbaden 1966). Zur Verbindung von kirchlicher Reform und Narrentum, vgl. F. Ziegler, 'Tod durch Torheit, Zu den Narrendarstellungen in den Birtalhalm Pfarrkirche', in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 29, Heft 1 (2006), 20- 31, speziell 29; D. Wunderlin, 'Spuren eines spätmittelalterlichen Fasnachtsgeschehens', in: J. Rebetez, *Pro Deo, Das Bistum Basel vom 4. bis zum 16. Jahrhundert* (Delsberg 2006), 222-226, speziell 222.

57 Vgl. C. Kiening, 'Totentänze – Ambivalenzen eines Typus', in: H. Roloff (Hrsg. et al.) *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jahrgang XXVII, Heft 1 (Bern 1995), 38-55, speziell 43 und 55; Kiening, *Das andere Selbst*, 56-57: Dort zur „Fähigkeit des Totentanzes, mehr zu Verhandeln, als die Gefahren der Folgen des unbussfertigen Sterbens [...]“ Zu Kienings äusserst wertvollen Beiträgen muss aus Sicht des Historikers kritisch angemerkt werden, dass sie einen ausgesprochen theoretischen Charakter besitzen, und weitreichende Thesen darstellen, für die eine breitere, auch entwicklungsspezifische Unterbauung durch Text- oder Bildbeispiele häufig wünschenswert erscheint.

58 Vgl. dazu auch M. Bringmann, 'Der Tod mach alle gleich – zu Form und Funktion des Totentanzes', in: N. Stefanelli, *Körper ohne Leben: Begegnung und Umgang mit Toten* (Wien 1998), 311-324, speziell 322.

59 R. Sörries, *Der monumentale Totentanz*, 46.

spirituellen Themas vor. Die historische Entwicklung des Genres sowie die inhaltlichen und stilistisch-rhetorischen Adaptionen des Themas in verschiedenen Kontexten sind in Gesamtschau noch nicht beschrieben. Hier will die vorliegende Arbeit mit ihrer Hauptfrage nach der inhaltlichen Entwicklung der Totentänze und ihrer Botschaft ansetzen.

Bei der Beschreibung der inhaltlichen und stilistischen Entwicklung des Totentanzes liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf den vielgestaltigen menschlichen – sowohl individuellen oder institutionellen, bewussten oder unbewussten – Einflüssen, welche auf das Totentanzgenre in seiner Geschichte wirkten. Gleichzeitig beabsichtigt die vorliegende Studie ein Licht auf die Ideen und Absichten der meist anonymen Urheberschaft der Totentänze zu werfen. Zu diesem Zwecke werden die Veränderungen in der Botschaft von Totentänzen unter die Lupe genommen, und es wird genauer betrachtet, wie die Kunstform gebraucht, sowie Text- und Bildelemente gestaltet wurden.

Des Weiteren soll die vorliegende Arbeit das unzutreffende Bild des Totentanzes als ausschließlich mittelalterliches Phänomen korrigieren, indem sie einerseits das späte Mittelalter als dynamische, auch mit Lebenslust gefüllte Zeit begreift, und andererseits indem sie die Typisierung des Totentanzgenres für das 16. und 17. Jahrhundert fortführt.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung des Verhältnisses zwischen moralisch-religiösen und weltlichen Themen im Totentanzgenre. Es scheint darum lohnenswert, nicht direkt mit einer Tod/Sterbethematik zusammenhängende Formen, wie beispielsweise Ständedidaxe und Ständesatire, welche in der bestehenden Literatur zum Totentanz eher zu wenig Beachtung fanden, ebenfalls als mögliche Grundelemente des Totentanzmotivs in die Analyse mit einzubeziehen.

Zum eigenen Ansatz dieser Arbeit gehört, dass die Thematik des Todes nicht aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive, oder hinsichtlich der Darstellung des Todes in Kunst und Literatur besprochen wird. Damit kann sich die vorliegende Arbeit deutlich von der ursprungsorientierten, bestehenden Forschungstradition unterscheiden, und den Fokus auf die bewusste Entwicklung des Genres legen. Wohl aber müssen die funktionalen Auswirkung einer sich verändernden Theologie für die Bedeutung des Sterbemoments, und der Todesfigur beachtet werden.

Diese Veränderungen manifestierten sich, wie die bestehende Forschung ausführlich zeigt, bereits in vielen Kunstwerken, die vor dem Totentanzgenre bestanden. Das berühmteste Vorbild ist möglicherweise der Triumph des Todes im *Campo Santo* von Pisa.⁶⁰ Gerade dieses Werk hat

60 Vgl. dazu P. Scaramella, 'The Italy of triumphs and of contrasts', in: A. Tenenti (Hrsg.), *Humana Fragilitas, The Themes of Death in Europe from the 13th century to the 18th century* (Clusone 2002), 25-98, speziell 37-42; M. Meiss, *Painting in Florence and Siena, after the Black Death, The Arts and Society in the Mid-Fourteenth Century* (New York 1951); H. van Os, *The Black Death and Sieneese Painting: a problem of interpretation*, in: *Art History*, Vol. 4, No. 3 (September 1981).

ungezweifelt einen großen initiatorischen Einfluss auf die Verbreitung der Idee des *Memento Mori* und der Vorstellung des personifizierten Todes ausgeübt, auch im Bezug in der Kombination dieser Figur mit einem Bild der Gesellschaft. Dies soll keinesfalls unterschlagen werden. Weil sich der Ansatz der vorliegenden Arbeit jedoch auf die Entwicklung, und nicht auf die Entstehung des Totentanzes im Mittelalter richten will, sollen einzelne frühere Werke, Motive oder Genres nur am Rande besprochen, und der ideengeschichtliche Hintergrund der ersten Totentanzwerke eben nicht aus der Perspektive der (spät)mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte betrachtet werden.

1.5 | Methoden

Die Methodik der Arbeit ist durch ihr Ziel und ihren breiten kulturhistorischen Ansatz, sowie die Wahl des Totentanzes als Quelle für seine eigene Geschichte bestimmt. Die inhaltliche historische Typisierung der Totentänze soll, auf Grund der Unmöglichkeit einer eingehenden inhaltlichen Untersuchung der Gesamtheit der Totentänze, exemplarisch erarbeitet werden.

In einem ersten Schritt müssen darum Vorbildtotentänze ausgewählt werden. Die der eigentlichen inhaltlichen Analyse vorgeschobene Auswahl relevanter, illustrativer Quellen basiert auf vier Faktoren: Erstens auf den Ergebnissen der bisherigen Forschung, die einige einzelne Werke, Bild-, und Textprogramme als besonders einflussreich ausweist.⁶¹ Zum Zweiten auf Erkenntnissen über Zentren und Clusters des Schaffens von Totentanzwerken, sowie über auffällige Einzelgänger im Laufe der Jahrhunderte. Diese Angaben wurden aus Karten der Verbreitung des Totentanzmotivs in Europa gewonnen, welche als Resultat der Inventarisierung aller bekannten Totentänze, die zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert entstanden, im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstellt werden konnten.⁶² Drittens, auf Grund der einfachen Zugänglichkeit und belegten Überlieferung der Quelle sowie viertens dem Streben, eine möglichst große Diversität von Bild- und Textprogrammen in die Analyse einzubeziehen. Jeweils zu Beginn des betreffenden Kapitels wird die Auswahl der Vorbildtotentänze näher erläutert.

Nach erfolgter Selektion werden die ausgewählten Totentänze einer umfassenden, vergleichenden Betrachtung unterzogen, die am Besten als erweiterte und modernisierte Kombination der

⁶¹ Für eine Übersicht von Werken, die in der Totentanzforschung als „einflussreich“ eingestuft werden vgl. LCI (1980), 343-347.

⁶² Zu Karten und Inventarliste von Totentänzen, vgl. Abschnitte „Liste von Totentänzen“ und „Karten der Verbreitung des Totentanzes“ in diesem Kapitel, 31-32.

Konzepte von Diltheys „hermeneutischen Kreis“⁶³ und der Ikonologie⁶⁴ umschrieben werden kann. Die Grundidee Diltheys von der wechselseitigen, vielschichtigen und komplex verschachtelten Abhängigkeit zwischen Autor, Umgebung, Gesamtwerk und Werkteilen, scheint als analytisches Model für die vorliegende Arbeit äusserst geeignet.⁶⁵

Diltheys rein auf historische Textanalyse ausgerichtete Untersuchungsprinzipien werden für diese Arbeit jedoch modifiziert und erweitert angewendet, denn die Beziehungsaspekte des hermeneutischen Kreises allein sind nicht weiterführend. So sind für die Erforschung des Totentanzes beispielsweise auch die Beziehung zwischen einzelnen Szenen und dem gesamten Werk, oder zwischen einzelnen Themen und dem gesamten Genre zu betrachten. Auch Diltheys Idee der inhärenten Intentionalität allen Inhalts, das heißt, seine Annahme, dass aller Inhalt bewusst und eindeutig in den analysierten Text gelangte, kann nicht übernommen werden. Es ist unerlässlich, unbewusste und äußerliche Faktoren, welche die Gestaltung, Wahrnehmung und Inhalt des Textes tangierten und sich beispielsweise in der Rhetorik äußern, in die Analyse einzubeziehen. Zudem wird das so ergänzte Untersuchungskonzept auf Bilder ausgeweitet. Bild und Text sollen als Quellen gemeinsam und gleichberechtigt behandelt werden. Im Gegenzug soll die methodische Grundidee der Ikonologie auch in der Textanalyse Anwendung finden.⁶⁶ Das durch Panofsky vorgestellte dreistufige ikonologische Analysemodell ist trotz viel Kritik bis heute Standard in der historischen Bildanalyse.⁶⁷

Text- und bildanalytische Ansätze lassen sich in der vorliegenden Arbeit relativ einfach, und angesichts der evidenten Verwandtschaft zwischen der Ikonologie Panofskyscher Prägung und der

63 Zu Diltheys Konzept vgl. I. Bulhof, *Wilhelm Dilthey, a hermeneutic approach to the study of history and culture*, Martinus Nijhoff Philosophy Library 2 (Den Haag 1980), speziell 55-79; Green, *Cultural History*, 22-25; dort auch zur Kritik an Diltheys Idee. Vgl. dazu auch Q. Skinner, 'Meaning and understanding in the History of Ideas', in: *History and Theory*, Vol. 8, no. 1 (1969), 3-53.

64 Vgl. E. Panofsky, 'Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance', in: Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1975), 36-63, speziell 38-50.

65 Textualismus soll vermieden werden. Zum Textualismus vgl. Lorenz, *Constructie van het verleden*, 124-136. Ich gehe davon aus, dass die Inhalte von Totentänzen sich auf eine historische Realität beziehen und nicht ausschließlich aufeinander und auf sich selbst bezogen sind, was der Definition des Textualismus entspräche.

66 Zur Erweiterung des Ikonologiebegriffs, vgl. E. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology', in: idem, *Symbolic Images* (London 1972), speziell 1-25.

67 Vgl. G. Kopp-Schmitt, *Ikonographie und Ikonologie* (Köln 2004), speziell 44-60, hier 59-60; Burke, *Eyewitnessing*, 35-39. Die erste Stufe des Ikonologischen Modells ist die vorikonographische Beschreibung welche vor allem das "tatsachenhafte" Sujet eines Bildes deskriptiv erfasst. Die „ikonographische Analyse“ als zweite Stufe fragt nach dem Bedeutungssinn des Dargestellten, wobei das so genannt „sekundäre“ oder „konventionelle“ Sujet herausgearbeitet wird, welches Personen, Motive, Symbole und deren Kombinationen identifiziert. Die dritte Ebene schließlich ist die „ikonologische Interpretation“, welche sich auf den „Gehalt“ der Quelle richtet, und dabei nach bewussten und unbewussten Botschaften von Auftraggebern, Künstlern oder auch religiöse Überzeugungen oder Einstellungen einer Epoche fragt. Gerade der letztgenannte Aspekt, die Aussagekraft eines Bildes über die Einstellung der Epoche, hat viel Kritik ausgelöst. Für eine Übersicht zur Kritik an der Ikonologie, vgl. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology', 1-25; Zur Integration der Ikonologie in die Methodik der Geschichtsforschung, vgl. R. Wohlfeil, 'Das Bild als Geschichtsquelle', in: *Historische Zeitschrift* 243 (1986), 91-100; H. Talkenberger, 'Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle', in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 3 (1994), 289-313; Burke, *Eyewitnessing*, 40 und speziell zur jüngsten Kritik, 173.

klassischen literarischen Hermeneutik Friedrich Asts auch logisch, zum deutlichen und zugleich offenen methodischen Instrument der historischen Analyse und Interpretation des Totentanzes kombinieren.⁶⁸

1.6 | Der Totentanz als Quelle

Die Quellen für die inhaltliche Analyse in der vorliegenden Arbeit sind Totentänze. Die Entscheidung für diesen eigentlich beschränkten Quellenkorpus, welcher im Anschluss ausführlicher vorgestellt wird, liegt vor allem darin begründet, dass praktisch keine brauchbaren historischen Quellen über die Hintergründe des Totentanzgenres und dessen zeitgenössische Rezeption bekannt sind.⁶⁹ Eine Erweiterung des Quellenkorpus mit zeitgleich entstandenen Werken aus Kunst und Literatur zwecks eines Vergleichs ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit arbeitstechnisch nicht sinnvoll.⁷⁰

1.6.1 | Definition

Als erster Schritt zur Erfassung der Quelle musste eine formale/morphologische Definition für den Totentanz gefunden werden, um ihn von ähnlichen und verwandten Motiven abzugrenzen.⁷¹

Die bestehenden Definitionen des Totentanzes waren dafür ungenügend, weil sie sowohl formal

68 Ast schrieb: „Buchstabe, Sinn und Geist sind daher die drei Elemente der Erklärung.“ Vgl. F. Ast, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik* (Landshut 1808), 192. Ast (1778-1841) hatte für seine Lehre der Hermeneutik drei literarische Ebenen unterschieden: die buchstäblich-grammatische, die historische (welche als Aussageebene verstanden werden muss) sowie die kulturelle, welche den Zeitgeist widerspiegeln sollte. Vgl. dazu auch Burke, *Eyewitnessing*, 36. Allgemein zur Methode der Literaturkritik, vgl. W. Albrecht, *Literaturkritik*, Sammlung Metzler, Band 338 (Stuttgart 2001).

69 Die spärlichen bekannten Hinweise zu Hintergründen und Rezeption werden in der vorliegenden Arbeit in die Analyse einbezogen. Der Umstand, dass in fast zwei Jahrhunderten Totentanzforschung kaum zeitgenössische Referenzen zur Entstehung oder Rezeption von Totentänzen entdeckt wurden, lässt vermuten, wie selten diese Zeugnisse wohl sind, und dass eine strukturelle Suche nach Quellenmaterial über Totentänze im Rahmen dieser Dissertation nicht durchgeführt werden konnte.

70 Die Entscheidung, den Totentanz nicht vorrangig im Vergleich mit anderen literarischen und bildnerischen Werken und Genres zu betrachten, ist keinesfalls gleichbedeutend mit der Absicht die Dynamik des Totentanzgenres als einzigartig oder völlig autonom zu porträtieren. Die inhaltliche und funktionale Entwicklungen des Totentanzgenres soll nicht losgelöst von größeren historischen Entwicklungen betrachtet werden. Der ausführliche Vergleich mit anderen Werken ist jedoch ein nächster Forschungsschritt, wenn die Ziele dieser Arbeit erreicht sind. Angesichts der Länge des Forschungszeitraumes sowie der entsprechenden Mannigfaltigkeit und Vielzahl von Werken mit inhaltlichen und/oder stilistischen Ähnlichkeiten ist diese Vergleichsarbeit hier auch schlicht nicht zu leisten.

71 Als Folge der fehlenden/undeutlichen formalen Definition wurde viele thematisch und ikonographisch ähnliche, ebenfalls makabere Motive in der Forschung häufig fälschlicherweise als Totentanz klassifiziert. Beispiel für ein solches Motiv ist der „Mors de la Pomme“, dessen komplexes Abhängigkeitsverhältnis zum Totentanz durch Caroline Zöhl exemplarisch herausgearbeitet wurde. Vgl. C. Zöhl, 'Der Triumph des Todes in szenischen Bildern vor Holbein: *Le mors de la pomme* und *Accidents de l'homme*', in: von Hülsen-Esch, *Zum Sterben schön*, 133-143.

ungenau als deutlich auf die mittelalterliche Erscheinungsform des Motivs gerichtet sind.⁷² Die neu entwickelte Definition soll hingegen in ihrer Formulierung präzise genug sein, andere makabere Bild- und Textprogramme auszuschließen, und offen genug, die Formen des Totentanzes in der frühen Neuzeit einzubinden. Die neu entwickelte morphologische Definition für den Totentanz lautet darum wie folgt:

Der Totentanz ist ein Kunstmotiv, bei dem eine Vielzahl verschiedener, aber grundsätzlich gleichartig konfigurierter Szenen als kohärentes Gesamtwerk auftreten. Die Grundkonfiguration der Szenen besteht in der Darstellung der Begegnung einer Todesfigur mit einem Menschen (der meist einen ganzen Stand oder eine ganze Berufsgruppe repräsentiert) in dessen unmittelbar durch die dargestellte Begegnung eingeleiteten letzten Momenten irdischen Lebens.



Abb. 2 | Ausschnitt aus dem Totentanz von Hrastovlje. (ca. 1490)

1.6.2 | Aufbau der Quelle „Totentanz“

Die obige Definition beschreibt die Kernhandlung/Kerndarstellung des Totentanzes. Der Aufbau der Quelle „Totentanz“ ist jedoch vergleichbar mit dem einer Matrjoschka; nicht in dem Sinne,

⁷² Viele Autoren wagten sich nicht an eine Definition des Motivs im eigentlichen Sinne. Zu Definition und Definitionsversuchen des Totentanzes, vgl. LThK (2001), 131-132; LCI, 343-347. Grijp sagte: „elke verbeelding van dans en dood is een do-dendans“ [jede Abbildung von Tanz und Tod ist ein Totentanz], vgl. Grijp, *Doodendansen in de kunsten*, 9; Enklaar definierte den Totentanz wie folgt: „Der Totentanz ist eine sinnbildliche Vorstellung von der Macht des Todes über das Menschengeschlecht, wobei eine Anzahl Personen, die alle Stände, Lebensalter und beide Geschlechter repräsentieren einen Reihentanz bilden mit Figuren, die den Tod vorstellen.“ [Übersetzung aus dem Niederländischen durch den Verfasser] vgl. Enklaar, *Doodendans*, 6; Clark versteht unter dem Totentanz eine „[...]literary or artistic representation of a procession or dance, in which both the living and the dead take part.“ Vgl. Clark, *Dance of Death*, 1.

dass der Kern des Totentanzes in den ihn umfassenden Schalen versteckt, sondern in andere Textbauteile „eingepackt“ ist, welche im Sinne von Genettes Paratexten den Betrachter an den Kern heranführen, und die Rezeption beeinflussen.⁷³

Für die Übersichtlichkeit der Arbeit generell und der Beschreibung der Quellen im Besonderen ist es wichtig, einige Arbeitsbegriffe einzuführen, mit denen die verschiedenen Bauteile eines Totentanzwerkes bezeichnet werden.

Die Kernhandlung eines Totentanzes umfasst alle Szenen, die zeigen, wie eine Todesfigur einem menschlichen Adressaten begegnet. Zusammen mit der Rahmenhandlung bildet sie in der Praxis eine meist unabscheidbare Einheit, die in der vorliegenden Arbeit ganz eigentlich als Totentanz begriffen wird. Die Rahmenhandlung besteht aus Szenen, die sich in ihrer Formgebung und ihrem Inhalt unmittelbar auf die Kernhandlung beziehen, und diese in einem meist moralisch-religiösen Kontext verorten. Zu dieser Rahmenhandlung gehören beispielsweise Predigt- oder Beinhauszenen sowie inszenierte Bibelzitate.

Als nächste „Schale“ gilt es Pro- und Epiloge zu unterscheiden. In diesen wurde aus der Warte des Autors die Handlung, welche sie umringen, von außen kommentiert.

Ein weiterer Baustein von Totentanzwerken sind die vor allem in Totentänzen in Buchform vorkommenden, so genannt zugestellten Schriften.⁷⁴ Zu diesen gehören alle übrigen Illustrationen oder Texte (häufig mit eigener Titellandeutung), welche durch den Herausgeber/Drucker absichtlich mit den oben genannten Bauteilen eines Totentanzes zu einem Totentanzwerk zusammengebracht wurden.⁷⁵

Es versteht sich, dass der direkte Einfluss auf die Botschaft und die Wahrnehmung der Kernhandlung mit zunehmendem Abstand der jeweiligen Totentanzbausteine zum Kern schwindet. Aus diesem Grunde werden zugestellte Schriften in der vorliegenden Studie nur ergänzend inhaltlich besprochen.

73 Genette sagte, dass nebst dem eigentlichen Text so genannte Paratexte, wie Widmungen und Vorworte, zum „Beiwerk [gehören], wodurch ein Buch zum Buch wird“. Genette zu Folge dienten die Paratexte dazu, Lesende und Betrachter an das Werk heranzuführen und die Rezeption zu beeinflussen. Vgl. dazu G. Genette, *Paratexte* (Frankfurt am Main 1989), zitiert in V. Remmert, *Widmung, Werterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der wissenschaftlichen Revolution*, Wolfenbütteler Forschungen, Band 110 (Wiesbaden 2005), 15.

74 Funktional vergleichbar mit den zugestellten Schriften in graphischen Totentänzen ist die „Umgebungssikonographie“ der monumentalen Totentänze, das heißt der ikonographischen Themen und Motive, die sich in (unmittelbarer) räumlicher Nähe zu einem monumentalen Totentanzfresko befanden. Ob es eine „Umgebungssikonographie“ in einem funktionalen Zusammenhang mit den monumentalen Totentänzen gab, ist nicht eindeutig zu beantworten. Vgl. dazu J. Koerner, *The Reformation of the Image* (Chicago 2004), 308-310.

75 Als äußerste „Schale“ können schließlich andere, sich nicht direkt auf den Totentanz beziehende Werke gefasst werden, die in Sammelchriften mit Totentanzwerken zusammengebunden waren. In der vorliegenden Arbeit wird die Zusammensetzung von Sammelchriften, die einen Totentanz enthalten, nur rudimentär in die inhaltlichen Analysen einbezogen.

1.6.3 | Probleme der Suche nach Totentänzen

In einem zweiten Schritt wurde mit Hilfe der neuen morphologischen Definition eine Liste von Totentänzen zusammengestellt, die zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert entstanden.⁷⁶ Eine Beschränkung auf die Zeugnisse eines Zeit- oder Sprachraums und/oder entweder monumentaler oder graphischer Totentänze, wie sie in anderen Katalogen vorzufinden ist, sollte hier nicht vorgenommen werden.⁷⁷ Ziel war die Zusammenstellung einer möglichst vollständigen Liste von spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentänzen als generelle Übersicht des Quellenmaterials, und als arbeitstechnisches Hilfsmittel zur Inventarisierung, welche Totentänze sich für eine breite, inhaltliche Analyse eignen.

Mit der sorgfältigen Formulierung einer Definition war die schwierige Aufgabe zu entscheiden, welche Werke in die Liste aller gefertigten Totentänze aufgenommen werden sollten nicht erledigt. Alle spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentänze zu identifizieren, und ihre (ehemalige) Existenz zu verifizieren, stellte sich als zeitraubender Prozess heraus, da viele Totentänze verschwunden, verloren, zerstört, nur fragmentarisch erhalten, lückenhaft überliefert, uneindeutig datiert oder gegenwärtig schlicht unzugänglich sind. Hinzu kommt die Immobilität und große Dezentralität der Totentanzzeugnisse, welche als Mauerbilder sowie handschriftliche oder gedruckte Unikate über viele, häufig kleine Orte, Bibliotheken und Sammlungen in verschieden Sprachräumen durch ganz Europa verstreut zu finden sind.

Relativ häufig ließ sich an Hand der spärlichen Hinweise kein gesichertes Urteil formen, ob es sich bei einigen als Totentanz bezeichneten Werken wirklich um Totentänze gemäß meiner Definition handelte und/oder ob diese Werke tatsächlich jemals existiert hatten. In solchen Fällen wurde beschlossen, diese Totentänze in die Liste aufzunehmen, weil es der Vollständigkeit der Inventarisierung und zugleich als Anstoß und Ausgangspunkt für eine weitergehende Komplettierung der Liste dient.

⁷⁶ Die Liste entstand durch den Abgleich und die Zusammenfügung bestehender Kataloge, durch die internationale Suche nach Totentanzquellen in Bibliotheken und Sammlungen, durch ausführliche Internetrecherchen nach Totentänzen, sowie als Resultat verschiedener längerer Forschungsreisen durch Italien, Deutschland, Frankreich, die Schweiz und Österreich.

⁷⁷ Vgl. dazu beispielsweise Kaiser, *Der tanzende Tod*; Saugnieux, *Les danses macabres de France*; oder zuletzt Neumann, *Tanz der Toten*. Auch die vorliegende Arbeit hantiert die Einteilung der Totentänze in monumentale und graphische Exemplare, weil dies angesichts des grundsätzlich verschiedenen Kommunikations- und Wirkungspotentials wissenschaftlich wertvoll ist. Vgl. dazu Schuster, *Bild vom Tod*, 9-15. In der vorliegenden Arbeit werden unter graphischen Totentänzen handschriftliche und gedruckte Werke begriffen, die sich durch ihre zumindest grundsätzlich vorhandene Mobilität auszeichnen. Zu den monumentalen Totentänzen werden jene Werke gerechnet, die meist für einen bestimmten Ort gefertigt, vornehmlich auf Mauern gemalt, aber auch gehauene oder geschnitzt wurden. Ebenso rechne ich gewobene und performative Totentänze zur Kategorie der monumentalen Totentänze.

Ein ähnliches Praxisproblem war die Frage nach dem Umgang mit Kopien, Duplikaten, und Editionen graphischer Totentänze, oder auch der Restaurationsgeschichte monumentaler Totentanzwerke. Diesbezüglich wurde beschlossen, handschriftliche Kopien und Neuauflagen graphischer Totentanzzeugnisse (auch wenn diese offiziell unverändert waren) als eigenständige Totentänze in die Liste aufzunehmen, weil diese doch häufig kleine, aber für die vorliegende Arbeit relevante inhaltliche Veränderungen zeigen.⁷⁸ Hingegen wurden die renovierten/restaurierten Versionen monumentaler Totentänze im Katalog nicht als neuer Einträge gewürdigt, weil es aus praktischen Gründen schier unmöglich ist, zu kategorisieren, wann ein monumentaler Totentanz als neues Werk eingestuft werden müsste, und dies zudem den Katalog unübersichtlich gemacht hätte. Veränderungen in monumentalen Werken oder Abweichungen zwischen verschiedenen Editionen graphischer Werke werden bei der detaillierten Vorstellung und Untersuchung der als Vorbild gebrauchten Totentänze in den analytischen Kapiteln jeweils erläutert. Ebenfalls keine Aufnahme in die Liste fanden Stundenbücher, die ein (meist textloses) Totentanzmotiv als eines der Themen für die Seitenranddekoration benutzten.⁷⁹

1.6.4 | Liste von Totentänzen

Resultat der beschriebenen Bemühungen ist ein Katalog von Totentänzen, der gegenwärtig mehr als 500 Einträge umfasst.⁸⁰ Etwa zwei Drittel der Totentänze gehören zur Kategorie der graphischen Werke. Die Mehrzahl aller Totentänze wurde im deutschen und französischen Sprachraum gefertigt.⁸¹ Für den Zeitraum der Forschungsperiode dieser Arbeit, die Jahre 1400 bis 1661 zählt die Liste 374 Einträge. Dies ist die Quellenbasis der vorliegenden Studie. Zugleich ist es der Quellenkorpus, aus dem die Totentänze ausgewählt werden, die in den einzelnen Kapiteln näher erforscht und beschrieben werden.

⁷⁸ Ausgenommen von dieser Richtlinie sind Druckauflagen aus demselben Jahr. Aus praktischen Gründen wurde entschieden diese Dimension nicht zu erfassen.

⁷⁹ Der Aufwand, diese Werke in die Liste aufzunehmen war angesichts der primär rein dekorativen Funktion der Totentanz-Randverzierungen in *livres d'heures*, im Rahmen des Kenntnisziels der vorliegenden Arbeit unverhältnismäßig groß. Das Faktum, dass der Totentanz auf diese Weise verwendet wurde, wird aber in der Analyse von Botschaft und Gebrauch des Totentanzes mitgenommen. Für eine Übersicht zu den Totentanzverzierungen in *livres d'heures*, vgl. etwa Peignot, *Recherches*, 141-178.

⁸⁰ Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstellte Liste von Totentänzen ist dieser Arbeit als CD-Rom beigegeben. Sie ist außerdem interaktiv nach zu schlagen auf der permanenten URL: <http://www.totentanz.nl>. Dieses Internetportal soll als Zugangs- und Ausgangspunkt für die weitere Vervollständigung der Informationen über die gefundenen und erfassten Totentänze dienen.

⁸¹ Auf eine weiterführende statistische Auswertung des Totentanzliste wurde verzichtet. Dies aus dem Grund, dass die Menge von Totentänzen zu klein ist für statistisch signifikante Resultate, um nur eines der vielen methodischen Probleme für den Gebrauch der Liste zu statistischen Zwecken zu nennen.

Der Katalog erfasst für diese Einträge – soweit bekannt – Urheberschaft (Text- und Bildautor, Drucker, Herausgeber, Auftraggeber), Datierung des Werks, den Standort monumentaler, sowie den Druckort graphischer Totentänze, den genauen Titel graphischer Totentänze, Informationen zur Zusammensetzung der Werke, Sprache der einzelnen Textteile, Zusammenstellung und Reihenfolge der Ständereihe⁸² sowie Erhaltungsgrad, Überlieferung und Zugänglichkeit der Werke. Im Katalog wird zudem auf sekundäre Literatur und Abbildungen zu den einzelnen Werken hingewiesen.

1.6.5 | Karten der Verbreitung des Totentanzes

Auf Grund der Daten aus der Totentanzliste konnten Karten entwickelt werden, welche die Verbreitung des Totentanzgenres zwischen 1400 und der Mitte des 17. Jahrhunderts illustrieren.⁸³ Wie bereits erwähnt, erlauben es die Karten, Zentren oder lokale Häufungen der Produktion von Totentänzen, aber auch (relativ) isolierte Werke zu identifizieren.⁸⁴ Damit stellen sie ein wichtiges Hilfsinstrument bei der Auswahl von relevanten Vorbildtotentänzen für die Typisierung des Genres in der jeweiligen Phase dar. Zum Überblick, und zur Visualisierung der Quellenauswahl, findet sich darum im einleitenden Teil der Kapitel 3, 4 und 5 dieser Dissertation jeweils die Karte der chronologisch-geographischen Verbreitung der Totentänze im entsprechenden Zeitabschnitt. Im Vergleich der Karten für die einzelnen Zeitabschnitte können auch Bewegungen von Grenzen und Zentren der Verbreitung des Totentanzes beobachtet werden. Auf diese Weise können diese Karten auch als Ausgangspunkt für inhaltliche Hypothesen dienen, beispielsweise hinsichtlich des (konfessionellen) Hintergrunds der Autorschaft.⁸⁵

⁸² Die Reihenfolge der Ständevertreter in der Ständereihe wurde nur erfasst, wenn sie durch den Autor selbst verifiziert ist. Gerade durch den Gebrauch verschiedenster Bezeichnungen für gleiche Stände und Berufe ist die Rangfolge schwierig fest zu stellen, wenn nicht das Original konsultiert werden konnte.

⁸³ Strikt genommen beschränkt sich die Gültigkeit der Beschreibung der Verbreitung des Totentanzes auf die physische Verteilung der Produktionsorte der Totentänze. Weder die geographische Reichweite der Rezeption einzelner Werke, noch die Verteilung der zahlreichen graphischen – und damit im Gegensatz zu den monumentalen Totentänzen nicht an ihren Produktionsort gebundenen – Werke sind (im Rahmen dieser Arbeit) tracierbar. Die Karten sind ein sehr aussagekräftiges, argumentatives Hilfs- aber kein Beweismittel. Die Genauigkeit der Karten leidet darunter, dass viele Totentänze nicht oder nicht genau datiert werden können, dass viele als verloren gelten müssen, dass monumentale Totentänze teilweise nur beschränkte Zeit erhalten blieben (was nicht in den Karten erfasst wird), sowie dass die Quantität graphischer Produktionen generell nicht eingerechnet werden können, da sie unbekannt sind.

⁸⁴ Um als Zentrum der Totentanzproduktion in angemerkt zu werden, muss ein Ort oder eine Region zwei Bedingungen erfüllen. Nebst einer erkennbaren Konstanz in der Produktion muss der geographische Raum eine relativ hohe Produktionsdichte aufweisen. (Die Produktionsdichte wird gemessen als Menge der Totentänze pro Zeiteinheit. Sie ist umso höher, je mehr Totentänze – im Sinne von Neuschöpfungen und Ausgaben, nicht aber Auflagezahl – auf kleinem Raum gefertigt wurden.)

⁸⁵ Methodologisch und arbeitstechnisch sind die Karten der geographisch-chronologischen Verteilung der Produktion von Totentänzen für die vorliegende Arbeit von großem Wert. Sie ermöglichen es, äußerst zielgerichtet relevante Vorbilder zu identifizieren und zu selektieren, welche die historische Entwicklung des Totentanzgenres zu illustrieren vermögen. Zudem eröffnen die Karten die Möglichkeit, nach Einzelphänomenen zu fragen, die außerhalb der geographisch-chronologischen Trends zu stehen scheinen.

1.7 | Aufbau der Dissertation

Die vorliegende Monographie ist chronologisch strukturiert. Nach dem einleitenden Teil ist die Beschreibung der inhaltlichen Entwicklung des Totentanzes zwischen der Entstehung des Motivs und der Mitte des 17. Jahrhunderts in fünf Kapiteln⁸⁶ gegliedert, und mit der Reformation⁸⁷ als Schnittstelle implizit in zwei Hauptabschnitte geteilt. Kapitel 2 typisiert den Totentanz in einer „Urphase“. Es legt das Fundament und die Ausgangspunkte für die Betrachtung der inhaltlichen Entwicklung des Totentanzgenres zwischen dem 15. und dem Ende des 17. Jahrhundert fest. Es skizziert den historischen Hintergrund, vor dem die ersten bekannten Totentänze geschaffen wurden, beschreibt deren Aufbau und zentrale Inhalte und präsentiert die rhetorische Charakteristik von Bild und Text der ältesten Totentänze. Kapitel 3 befasst sich mit der Entwicklung des Totentanzes in der vorreformatorischen Phase. Leitfaden dieses Kapitels ist die Frage, welche Aspekte der Grundidee/Grundstruktur aufgegriffen, weiterentwickelt oder umgestaltet wurden, und zu welchem Zweck dies dienen sollte. Dazu werden die inhaltlichen Veränderungen der Botschaft und der formalen Präsentation von Totentänzen beschrieben, die im Zeitraum zwischen ca. 1450 und 1525 entstanden.

Die folgenden drei Kapitel befassen sich mit der Typisierung des Totentanzes im konfessionellen Zeitalter, entsprechend konfessionellen Linien. Die Kirchenspaltung des frühen 16. Jahrhunderts stellte für jedes Motiv christlicher Kunst und die Katechese⁸⁸ eine einflussreiche Zäsur dar. Kapitel 4 und 5 sind darum den Folgen der Reformation für Gebrauch, Botschaft und Gestaltung des Totentanzgenres gewidmet. Sie zeigen die Veränderung des Totentanzmotivs im Zuge der generell veränderten, (konfessionell) polarisierten Wahrnehmung der Welt, kirchlicher Kunst und des Totentanzmotivs im Speziellen.

Kapitel 4 wirft in diesem Zusammenhang ein Licht auf den Prozess der erstinstanzlichen konfessionellen Verortung des Totentanzes als protestantisches⁸⁹ Motiv, und beschreibt die inhaltlichen und stilistischen Merkmale eines protestantischen Totentanztypus, der sich im Verlauf des 16.

⁸⁶ In der vorliegenden Arbeit tragen diese Kapitel die Nummern 2-6.

⁸⁷ Zum Begriff der Reformation, vgl. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 5, Pro-Soz, 1. Auflage (Stuttgart 1984), 321-339; RLW (2003), 241-246; D. MacCulloch, *Reformatie, Het Europese Huis gedeeld 1490-1700* (Utrecht 2005); H. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, Oldenbourg Grundrisse der Geschichte, Band 10, 5. Auflage (München 2002), dort auch viele weiterführende Hinweise auf wissenschaftliche Diskurse über Begriff und Bedeutung des Begriffs.

⁸⁸ Zu Begriff und Geschichte der christlichen Katechese, insbesondere im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, vgl. LThK (1996), Spalte 1304.

⁸⁹ Zur Übersichtlichkeit des Textes, wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff „protestantisch“ als adjektivischer Sammelbegriff für alle die päpstliche Autorität ablehnenden, konfessionellen Ausprägungen der Reformation gebraucht. Zum Begriff Protestantismus vgl. F. Graf, *Der Protestantismus, Geschichte und Gegenwart* (München 2006).

Jahrhunderts herausbildete. In der Phase zwischen Reformation und dem Jahr 1600 wurden fast ausschließlich Totentanzwerke dieses Typus neu geschaffen. Erst zum Beginn des 17. Jahrhundert erschienen die ersten Totentänze von deutlich katholischer Urheberschaft.

Mit der inhaltlichen und stilistischen Charakteristik dieser katholischen Totentänze beschäftigt sich Kapitel 5. Darin wird untersucht, welches Wertesystem und welche Merkmale für den katholischen Totentanz spezifisch waren. Zudem wird der Frage nachgegangen, ob das Aufkommen eines katholischen Totentanzes als von der katholischen Kirche zentral gelenkte Reaktion auf den protestantischen Totentanztypus begriffen werden sollte.

Im Anschluss an die Frage, ob und wie die beiden konfessionellen Totentanzprogramme miteinander interagierten, präsentiert Kapitel 6 zum Abschluss der Beschreibung des Totentanzes im Zeitalter der Glaubenskriege und als Ausblick auf die weitere Entwicklung des Genres nach 1650 einige Ideen, wie das Ende des Dreißigjährigen Krieges – deutliche Zäsur im konfessionellen Streit – auf die zukünftige Entwicklung des katholischen und des reformierten Totentanzes wirkte.

2 | Ausgangspunkte des Totentanzes

2.1 | Einleitung

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren sie relativ plötzlich da: die *Danse Macabre* entlang den Arkaden der Pariser *Cimetière des Innocents* und der Totentanz an der Innenmauer des Friedhofs des Dominikanerkonvents von Großbasel.⁹⁰ Es waren großflächige Wandmalereien, auf denen die Begegnung von Todesfiguren mit vielen verschiedenen menschlichen Ständevertretern zu sehen war. Unterlegt waren die Mauerfresken mit volkssprachigen Versen, welche zusammen mit den Bildern die Betrachter der Werke dazu ermahnten, tugendvoller zu sein als die gemalten Vorbilder.

In den folgenden Jahrzehnten verbreitete sich die Idee des Totentanzes sehr schnell über ganz Europa. Vielerorts wurden Totentänze nach dem gleichen Muster geschaffen. In weniger als einem halben Jahrhundert hatte sich der Totentanz als eigenständige, erkennbare Kunstform etabliert. Was sind die Hintergründe dieser Erfolgsgeschichte?

Dieses Kapitel legt die Ausgangsbasis, von der aus in der vorliegenden Studie die Entwicklungen des Totentanzgenres in Inhalt, Form und Stil dargestellt werden sollen. Ausgehend von den zwei bereits erwähnten monumentalen „Urtotentänzen“ – der *Danse Macabre* von Paris von 1424/1425 und dem Basler Totentanz von ca. 1435 – werden der historische Hintergrund der Entstehung des Motivs, die strukturellen Charakteristiken des Totentanzes sowie dessen Hauptinhalte und Hauptaussagen erarbeitet. Zudem wird die Frage erörtert, was den Totentanz von thematisch teilweise sehr eng verwandten, bereits längere Zeit bekannten makabren Motiven signifikant unterscheidet.⁹¹

90 Paris, Recordnummer (RN) 623 [Cimetière des Innocents, 1424-1425]; Basel, RN 627 [Dominikanerkloster, ca. 1435]. Zur näheren Beschreibung dieser Werke, vgl. Abschnitt „2.4.1“ in diesem Kapitel, 46-47. Für die Datierung des Basler Gemäldezyklus folge ich der Argumentation Eggers. Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 35. Für weitere Informationen zu den Totentanzwerken verweisen die „Recordnummers“ jeweils auf den relevanten Eintrag im Katalog im Anhang sowie auf <http://www.totentanz.nl>. Zum besseren Textverständnis sind Schreibweise und Interpunktion von Quellentexten häufig geringfügig modernisiert. So werden beispielsweise die Buchstaben U und V nach heutigem Gebrauch gesetzt, oder zusammengezogene Vokale als Umlaut geschrieben. Dabei ist es oberstes Ziel, Wortlaut und Inhalt der Text nicht zu verändern.

91 Mit der gewählten Strukturierung dieses Kapitels sowie der gesamten vorliegenden Arbeit soll nicht suggeriert werden, dass der Totentanz eine lineare Entwicklung durchlief, in der zuerst ein fertiges formales Konzept für den Totentanz erdacht worden war, welches anschließend mit Inhalten versehen werden konnte. Wenn die Begriffe Erfindung und Entwicklung in diesem Zusammenhang überhaupt gebraucht werden, so fallen diese speziell in der ersten Phase der Existenz der Totentanzmotivs zusammen. Egger sprach in diesem Zusammenhang – eine bemerkenswerte Charakteristik des Totentanzes – davon, dass „[...] wir beim Totentanz von Paris bereits den klassisch ausgeprägten Bildtypus vor uns haben“, weswegen es schwierig sei die Entwicklung die zu diesem Typus führte, zu erfassen. Vgl. F. Egger, ‘Mittelalterliche Totentanzbilder’, in: Brülisauer, *Todesreigen-Totentanz*, 9-34, hier 13. Die vorliegende Arbeit befasst sich nicht mit der formalen, literatur- und kunstgeschichtlichen Entwicklung des Motivs, da dieses Thema in der bisherigen Totentanzforschung bereits ausführlich behandelt worden ist. Der in

Der Aufbau des Kapitels folgt den soeben formulierten Fragen. Zuerst wird der historische Hintergrund skizziert, vor dem die beiden frühesten Totentänze entstanden. Danach werden diese „Urtotentänze“ auf Inhalt und Form hin untersucht. Dabei werden sie zunächst als historische Quelle deskriptiv vorgestellt, und danach die einzelnen inhaltlichen Teilfragen untersucht.

2.2 | Die Entstehung der Urtotentänze vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Kirchenreformbestrebungen

Das Auftauchen der Urtotentänze hat als historischen Hintergrund die fortwährenden, durch eine Vielzahl von Bewegungen und Akteuren getragenen Bestrebungen nach einer Kirchenreform. Häufig wird von einer „Krise“ der spätmittelalterlichen Kirche gesprochen;⁹² dabei befand sich die Kirche, trotz eines weit verbreiteten, soziale und ständische Schichten übergreifenden Unmuts hinsichtlich der deutlich sichtbaren Missstände in der Praxis kirchlicher Seelsorge, vor allem in einer verwaltungstechnischen Krise.⁹³ Das abendländische Schisma von 1378 hatte die kirchliche Administrations- und Zuständigkeitskrise exemplarisch zum Ausdruck gebracht.⁹⁴ Und mit dem

der vorliegenden Arbeit angebrachte Unterschied zwischen einem vorreformatorischen Totentanztypus (beschrieben in Kapitel Drei) und den zwei in diesem Kapitel analysierten Urtypen ist einigermaßen künstlich, denn die monumentalen Totentänze von Paris und Basel sind im Grunde nichts anderes als die frühesten Vertreter des spätmittelalterlichen (vorreformatorischen) Totentanztyps. Die Unterscheidung in Urtotentänze und vorreformatorischen Totentänzen geschieht zu Gunsten der Deutlichkeit und Verständlichkeit der Beschreibung der historischen Entwicklung des Genres, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht.

92 Zur historischen Bedeutung der Reformbewegung im 15. Jahrhundert, vgl. M. Basse, *Von den Reformkonzilien bis zum Vorabend der Reformation*, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen, II/2 (Leipzig 2008), 5. Dort nennt Basse die Kirchenreform das „dominierende Thema des 15. Jahrhunderts.“ Gleicher Meinung sind Boockman und Dormeier. Vgl. H. Boockman und H. Dormeier, *Konzilien, Kirchen- und Reichsreform*, Handbuch der deutschen Geschichte [HDG], Band 8, Zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage (Stuttgart 2005), 246-247. Allgemein zur Geschichte der Kirchenreform im 15. Jahrhundert, vgl. B. Steimer (Red.), *Lexikon der Kirchengeschichte* [LKG], Band 2, Ki-Z (Freiburg im Breisgau 2001), Spalten 1393-1396; Rudolf schreibt, dass generell „fast das ganze Schrifttum über Sterben und Tod von den großen Reformbewegungen des Mittelalters von Cluny bis zu den Konzilien von Konstanz und Basel ausgelöst und gefördert wurde.“ Vgl. R. Rudolf, *Ars Moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Forschungen zur Volkskunde 39 (Köln und Graz 1957), XVII, zitiert in: S. Wollgast, 'Zum Tod im Späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit', *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse*, Band 132, H. 1 (Berlin 1992), 1-60, hier 4.

93 Zum Zustand der spätmittelalterlichen Kirche und der historischen Bildformung darüber, vgl. MacCulloch, *Reformatio*, 16-17; A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt 1997), 68-86, speziell 70-71. Zur These, dass die gängigen „Antiklerikalismusdebatten“ historisch nicht weiterführend sind, vgl. Boockmann und Dormeier, *Konzilien*, 227; E. Wollgast, 'Klerusdarstellungen in den oberdeutschen Totentänzen und in den bildern Holbeins', in: K. Krimm, H. John (Hrsg.), *Bild und Geschichte: Studien zur politischen Ikonographie: Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum Fünfundsiebzigsten Geburtstag von Hansmartin Schwarzmaier* (Siegmaringen 1997), 197-200.

94 Rapp schreibt, dass das Schisma von 1378 „den kirchlichen Apparat erschüttert und zerschlagen“ hatte. Vgl. F. Rapp, 'Die Vielfalt der Reformbestrebungen', in: J. Mayeur (Hrsg. et al.), *Die Geschichte des Christentums, Religion, Politik, Kultur, Band 7, Von der Reform zur Reformation*, Deutsche Herausgabe durch N. Brox (et al.) (Freiburg im Breisgau 1995), 142-208, hier 152.

so genannten Reformkonzil von Konstanz (1414-1418) waren lediglich die offensichtlichsten Probleme vorläufig behoben.⁹⁵

Im 15. Jahrhundert trat das Reformstreben in zwei prägenden, relative eng miteinander verbundenen Gestalten auf: dem Konziliarismus und der Observanz. Beide Strömungen standen ideengeschichtlich an der Basis des Totentanzes.

2.2.1 | Geschichte und Ziele der Observanz

Dominikaner und Franziskaner wurden in der bestehenden Totentanzliteratur immer wieder mit der Genese des Totentanzes in Verbindung gebracht, ohne dies jedoch näher zu erläutern. Betont wird vor allem ihre Rolle als nicht fest an einen Ort gebundene Träger und damit Verbreiter der Totentanzidee durch ganz Europa.⁹⁶ Diese pauschale Annahme greift jedoch viel zu kurz. Der Einfluss von Reformströmungen der Bettelorden auf Form, Funktion, Inhalt und Genese der Totentanz-Ikonographie erstreckte sich wesentlich weiter. Vertreter von Dominikanern und Franziskanern partizipierten aktiv, intensiv und prominent an den theologischen und politischen Reformdiskursen, welche den ideengeschichtlichen Hintergrund für die Entstehung der Urrententänze formten.

Während praktisch alle Orden im Anschluss an das Konstanzer Konzil Erneuerungsbemühungen entfalteten, hatte das Reformstreben bei den Franziskanern und Dominikanern eine bereits viel länger zurück reichende und ideell breiter abgestützte Tradition.⁹⁷

2.2.1.1 | Die Bettelorden als Produkt der populären Armutsbewegung

Die Anfangs des 13. Jahrhunderts gegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner entstammten der Armutsbewegung.⁹⁸ Franziskus und Dominikus waren charismatische Persönlichkeiten, die in den strikten Regeln für ihre Adepten Ideale der *Ecclesia apostolica* – das heißt vor allem die Besitzlosigkeit als Symbol von weltabgewandter Glaubenstreue sowie den Auftrag zur

95 Zum Konstanzer Konzil und dessen Resultaten, vgl. F. Rapp, 'Das Wiedererstarben des Papsttums – ein unvollständiger und kostspieliger Sieg', in: Mayeur, *Geschichte des Christentums*, 132-133; MacCulloch, *Reformatio*, 58-61.

96 Vgl. Koller, *Totentanz*, 617; Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 4; Enklaar, *Doodendans*, 124; Utzinger, *Itinéraires*, 267; Lüders, *Totentanz im Spannungsfeld*, 47-56.

97 Vgl. Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 159. Wenn nicht ausdrücklich erwähnt, beschränkt sich der Begriff Bettelorden in der vorliegenden Arbeit auf Dominikaner und Franziskaner, und umfasst nicht auch die Karmeliten und Augustiner-Eremiten, die ebenfalls zu den Bettelorden gerechnet werden. Vgl. dazu G. Schwaiger (Hrsg.), *Mönchtum, Orden, Klöster, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ein Lexikon, 13. bis 17. Tausend (München 1998)*, 29.

98 Zur Armutsbewegung des 12. und 13. Jahrhunderts, vgl. Schwaiger, *Mönchtum*, 156-15, 190; J. Ryan, *The apostolic Conciliarism of Jean Gerson* (Atlanta 1998), 19; Zur Thematik der *paupers Christi* und ihrer Ideale, vgl. K. Bosl, 'Gesellschaftswandel, Religion und Kunst im hohen Mittelalter', in: *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte*, Jahrgang 1976, Heft 2 (München 1976), 24-36.

Verbreitung des Glaubens – als Stützpfeiler verankerten.⁹⁹ Auch die auf das Prinzip der Gleichheit aller Christen im Glauben rekurrierende, relativ egalitäre und zumindest prinzipiell nicht-elitäre Organisationsstruktur der beiden Bettelorden markierte ihre Verwurzelung in der Armutsbewegung. Der entscheidende Unterschied zu anderen Armutsbewegungen war die festgeschriebene, explizite Romtreue der Bettelorden. Als kontrollierbares Instrument gegen das antiklerikale Momentum der populären Armutsbewegung wurden die beiden spektakulär wachsenden Bettelorden in die Organisation der Amtskirche integriert.¹⁰⁰ Trotzdem dauerte es nicht lange, bis die Dominikaner und vor allem die Franziskaner als die auffälligsten und aktivsten Exponenten einer sich ausbreitenden Reformdebatte über Kirche und Glauben hervortraten.

2.2.1.2 | Streit um Armut und Besitz

Innerhalb des Bettelorden entflammte schon kurz nach ihrer Gründung der erste Streit über die Finanzierung ihrer Aktivitäten und über die Frage, wie sich materieller Besitz mit den Regeln der Gründer vereinbaren ließ. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts vermochten die mächtigsten Männer der beiden Orden, etwa der Dominikaner Thomas von Aquino oder der Franziskaner-Ordensgeneral Giovanni di Fidanza, genannt Bonaventura, ordensinterne Konflikte zu kontrollieren.¹⁰¹ Vor allem auf Seiten der Franziskaner schwelte der Gegensatz zwischen so genannten *Spirituali*, die sich für die strikte Befolgung der Regeln einsetzten, und den pragmatischeren *Conventuali* längerfristig weiter.¹⁰²

Außerhalb der Orden erregte ihr zunehmender Besitz ebenfalls Ärger. Der Reichtum und die größer werdende Macht der Bettelorden war ein Zeichen ihres Erfolges, aber vor allem ein Dorn im Auge des regulären Klerus. Es gelang den Bettelorden nämlich, viele lukrative kirchliche Funktionen zu übernehmen, wodurch ein immer größerer Teil der finanziellen Mittel in die offiziell dem Papst gehörenden Kassen der Bettelorden flossen. Immer wieder durch den Papst und adelige und städtische Machthaber in Schutz genommen, beeinträchtigten die neuen Klöster die Macht der Bischöfe, der ihnen unterstehenden Orden und des übrigen Pfarrklerus auf theologischem,

99 Zur *Ecclesia Apostolica*, vgl. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 223–226. Franz von Assisi erstellte ein Kompendium von Lebensregeln, welches 1209 durch Papst Innozenz III bestätigt wurde. Die wichtigsten Bestandteile waren die Aufgabe auf *pauperistische*, asketische Weise nach den Vorgaben des Evangeliums zu leben, den gesellschaftlich Benachteiligten zu helfen, die Betonung der Busse und der Gehorsam gegenüber der kirchlichen Autorität. Die Gemeinschaft nahm Leihen und Kleriker unterschiedslos auf. Die Ordenstruktur legte Wert auf die Gleichheit aller Brüder. Es gab auch keinerlei Besitz. Vgl. dazu Schwaiger, *Mönchtum*, 191; J. Moorman, *A History of the Franciscan Order, From its origins to the year 1517*, Special Edition for Sandpiper Books Ltd. (New York 1998), 3–61, speziell 45–52. P. Volti, *Les couvents des ordres mendiant et leur environnement à la fin du Moyen Age, Le nord de La France et les anciens Pays-Bas meridionaux* (Paris 2003), 7–8.

100 Schwaiger, *Mönchtum*, 28–29.

101 Vgl. dazu U. Horst, 'Evangelische Armut und Kirche, Thomas von Aquin und die Armutskontroversen des 13. und beginnen 14. Jahrhunderts', in: I. Frank (Hrsg. et al.), *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens*. Neue Folge, Band 1 (Berlin 1992), 135–156; Schwaiger, *Mönchtum*, 165.

102 Vgl. Moorman, *Franciscan Order*, 105–204. Speziell zum Gegensatz zwischen *Spirituali* und *Conventuali*, vgl. ebenda, 188–204; Schwaiger, *Mönchtum*, 195.

finanziellem, juridischem, politischem, wirtschaftlichem und sozialem Gebiet. Dies führte zu einem latenten Unfrieden zwischen dem Weltklerus und den Bettelorden.¹⁰³

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts begannen die *Spirituali* die Armutsforderung auszubreiten. Sie wollten die gesamte Kirche auf die Armut Jesu und seiner Apostel verpflichten. Sie kritisierten das weltliche Gepräge und Gehabe der Kirche. Als sie den Aufruf nach geistiger Reform mit einem konkreten (kirchen-)politischen Problem, dem Einspruchsrecht des Papstes in interne franziskanische Ordensangelegenheiten, verknüpften, überschritten sie die Grenzen ihrer bisherigen Bestrebungen. Papst Johannes XXII. wandte sich nun entschieden gegen die Fraktion der *Spirituali* und verurteilte ihre Lehre von der völligen Besitzlosigkeit Jesu' als häretisch. Der Franziskanerorden ging aus diesem Streit schwer angeschlagen hervor, und die Ära der *Spirituali* war um 1330 beendet.¹⁰⁴

2.2.1.3 | Observanz: Glaubens-, Kirchen- und Gesellschaftsreform

Ab ca. 1370 formierte sich die bettelordentliche Reformbewegung auf dem Fundament der Ideale der *Spirituali* wieder.¹⁰⁵ Diese Strömung wurde Observanz genannt, da ihre Anhänger einer strengeren Nachfolge der ursprünglichen Regeln (*strictioris regulae observantia*) nachstrebten. Sie predigten das apostolische Ideal von Weltabgewandtheit, Disziplin, Demut und Armut.¹⁰⁶ Ihr Ziel war es, vergleichbar mit der zeitlich parallel entstandenen, durch Laien geprägten Reformströmung der *Devotio moderna*¹⁰⁷, eine „neue Spiritualität“ zu entfalten.¹⁰⁸

Mit bisher ungekannter Vehemenz verfolgten die regelgetreuen Bettelmönche ihre Agenda. Ordens- und kirchenintern wurde aus konstruktiver Überzeugungsarbeit gerichtet an unwillige Brüder zusehends offene Konfrontation und das Streben nach politischem Einfluss, um so

103 Zu Gründen des Unfriedens vgl. A. Rütger, *Bettelorden in Stadt und Land, die Strassburger Mendikantenkonvente und das Elsass im Spätmittelalter*, Berliner Historische Studien, Band 26, Ordensstudien XI (Berlin 1997), 259-280. Die Bettelmönche waren eine den Bischöfen unangenehme Konkurrenz, weil ein Teil der Einkünfte und ebenso politischer Einfluss an die Bettelorden verloren ging. Die Klagen der Bischöfe darüber blieben jedoch für lange Zeit größtenteils wirkungslos. Erstens, weil die Päpste „ihre“ Orden in entscheidenden Momenten immer wieder unterstützten, und zweitens, weil auch Stadtregierungen sich auf die Seite der bettelordentlichen Organisationen schlugen, da diese dem Stadttregiment unterstanden, und damit keine Enklave weltlicher Kirchenfürsten auf Stadtgebiet waren. Zur Verbindung zwischen städtischer Obrigkeit und Bettelorden, vgl. Boockmann und Dormeier, *Konzilien, Kirchen- und Reichsreform, 236-241*; Schwaiger, *Mönchtum*, 193; W. Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden, die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa* (Darmstadt 2000), 175; MacCulloch, *Reformatie*, 51-52.

104 Vgl. dazu Moorman, *Franciscan Order*, 313-319; speziell zur Bulle *Cum inter nonullos* vom 12. November 1323, ebenda, 317; Schwaiger, *Mönchtum*, 196-197; Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden*, 176-177.

105 Vgl. Moorman, *Franciscan Order*, 372.

106 Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 14; Schwaiger, *Mönchtum*, 197-199; Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden*, 215.

107 Zu Begriff und Bedeutung der *Devotio Moderna*, vgl. Basse, 130-135; MacCulloch, *Reformatie*, 42-44; Boockmann und Dormeier, *Konzilien, Kirchen- und Reichsreform*, 227. S. Axters, *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden*, Vol. 3, *De moderne Devotie* (Antwerpen 1950).

108 Vgl. Moorman, *Franciscan Order*, 441-456.

die spirituellen Ziele von innen heraus in der Kirche durch- und umsetzen zu können.¹⁰⁹ Ein Beispiel für diesen Prozess ist die „Säuberung“ des Großbasler Dominikanerkonvents im Jahre 1429, nachdem der Konvent in Kolmar 1389 als erster in der Oberrheinregion zur strengeren Auslegung der Ordensregeln übergegangen war.¹¹⁰ Nach langen internen Auseinandersetzungen wurde beschlossen, das Personal des verweltlichten Basler Dominikanerklosters vollständig zu ersetzen. Ein neuer, reformerischer Prior, Johannes Nider, und die apostolische Zahl von zwölf Brüdern zogen ins Kloster ein.¹¹¹

Die Anhänger der Observanz dehnten den Geltungsbereich ihres reformerischen Anspruchs noch weiter aus, als es die *Spirituali* zuvor getan hatten. Die Observanten wollten nicht nur Kirche und Glauben, sondern die Gesellschaft zur Erneuerung treiben. Sie intensivierten darum die Wanderpredigt, um immer mehr Laien die apostolischen Ideale von Armut und Demut zu predigen. Sie geißelten gesellschaftliche Missstände auf der Basis der Armutsideals. Einschneidende Zeitereignisse wie die Pest, der Hundertjährige Krieg und das bereits erwähnte Abendländische Kirchenschema machten es den Führern der Observanten-Bewegung einfach, vor allem kirchliche und klösterliche Missstände in den Zusammenhang mit mangelnder christlicher Disziplin zu stellen.¹¹² Bernhard von Siena (1380–1444) wird als einer der Leitfiguren der Observanzbewegung gesehen.¹¹³ In seinen populär formulierten, viel besuchten Predigten forderte er die Verbesserung der alltäglichen Lebenssituation durch die fromme Erneuerung des Inneren in einer als „frühhumanistisch“ beschriebenen Synthese von „[...]christlichen Idealen und dem menschlichen Sein.“¹¹⁴ Er prangerte dabei vor allem die Fehler der Führungsschichten an. Die Botschaft von der Notwendigkeit spiritueller Säuberung und gesellschaftspolitischen Engagements dieser

109 S. Drexhage-Leisebein, 'Reformerisches Engagement städtischer Obrigkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die franziskanischen Reformbewegungen in der städtischen Kirchen- und Klosterpolitik am Beispiel ausgewählter Städte im Gebiet der Sächsischen Ordensprovinz', in: D. Berg (Hrsg.), *Bettelorden und Stadt, Bettelorden und städtisches Leben im Mittelalter und in der Neuzeit*, Saxonia Franciscana, Beiträge zur Geschichte der Sächsischen Franziskanerprovinz, Herausgegeben im Auftrag der Sächsischen Franziskanerprovinz vom heiligen Kreuz, Band 1 (Wehl 1992), 211; Rapp schreibt im Bezug auf die Entwicklung der Observanz, dass „[...] Hartnäckigkeit in Aggression drohte um zu schlagen.“ Vgl. Rapp, *Kirchengeschichte*, 164.

110 Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 13-14.

111 Egger schreibt zum verweltlichten Lebensstil im Basler Dominikanerkonvents zu Beginn des 15. Jahrhunderts: „der Konvent [ging] dazu über, den Lebensunterhalt neben den Almosen mit Kapital- und Immobilienzinsen zu bestreiten. [...] Was zunächst nur der Gemeinschaft als Ganzes zugestanden war, erlaubte man auch bald dem einzelnen Bruder.“ Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 12. Zur Person Niders und dessen aktivistischen Reformideen vgl. Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 142; Basse, *Kirchengeschichte*, 172-173; www.johannes-nider.com.

112 Jean Delumeau konstatierte für den Zeitraum nach 1348 eine „Häufung von Aggressionen“. Zitiert in Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, 108.

113 Vgl. Moorman, *Franciscan Order*, 374-377. Hier auch biographische Informationen zu Bernhard von Siena.

114 G. Garbellini, *L'oratorio dei Bianchi di Teglio, Raccolta dei Studi sui Beni storico-artistici e ambientali del territorio del Sistema*, I-1982 (Teglio 1982), 16. [Übersetzung des Zitats durch Verfasser] Auf die Frage wie Humanismus, Klosterreform und Observanz zusammenhängen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Es ist unbestritten, dass es zwischen Reformern und Humanisten viele personelle und ideelle Überschneidungen gab. Vgl. dazu H. Müller, *Habit und Habitus, Mönche und Humanisten im Dialog* (Tübingen 2006), insbesondere 1-136.

Elite richtete sich pikanterweise auch ausdrücklich an breitere Gesellschaftsschichten, womit die intellektuelle und innerkirchliche Sphäre der reformerischen Diskussion bewusst verlassen wurde. Diese Öffentlichkeit war, wie Alfred Haverkamp feststellte, ein zentraler Aspekt der Bewegung, die sich durch ihr ausgeprägtes Sendungsbewusstsein auszeichnete.¹¹⁵

Die Fronten im Konflikt um die Kirchenreform waren jedoch nicht so deutlich umrissen wie es den Anschein haben mag. Viele weltliche und kirchliche Herren waren erklärte Befürworter der Ziele der Observanz. Boockmann und Dormeier sprechen selbst von einer „Interessenkonvergenz zwischen Stadtregierungen und reformerischen Bettelorden.“¹¹⁶ Zu dieser Unterstützung durch die Obrigkeiten gesellte sich die Anerkennung der Ziele der Observanz in großen Teilen der Bevölkerung, die sich durch die eifrige, zeitgemäße Seelsorge, das gelebte Armutsideal und das soziale Engagement der Bewegung angesprochen fühlte.¹¹⁷

2.2.2 | Der Konziliarismus und seine Verbindung mit Paris, Basel und der Observanz

Die konziliaristische Bewegung, eine vor allem universitär-städtische Strömung, griff die Fragen der kirchlichen Organisation, insbesondere das Thema der päpstlichen Autorität auf, und kannte auf personeller und thematischer Ebene erhebliche Überschneidungen mit der Observanzbewegung.¹¹⁸ Der Konziliarismus war eine intellektuelle Bewegung, welche die absolutistische Macht der Päpste zugunsten des Konzils beschränken wollte.¹¹⁹ Dieses Grundanliegen war jedoch nur die Einkleidung eines weiter reichenden, kircheninternen Strebens nach Reformen und vor allem nach einer Wiederherstellung der Glaubwürdigkeit der Kirche, die als Folge des abendländischen Schismas einen neuen Tiefpunkt erreicht hatte.¹²⁰ Der Einfluss des Konziliarismus auf den Richtungs- und Machtstreit in der Kirche kam während der allgemeinen Kirchenversammlungen von Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1448) am klarsten zum Ausdruck.¹²¹

115 Vgl. A. Haverkamp, '„An die grosse Glocke hängen“. Über Öffentlichkeit im Mittelalter', in: *Jahrbuch des Historischen Kollegs 1995* (1996), 101-102.

116 Vgl. Boockman und Dormeier, *Konzilien*, 241.

117 Zur Unterstützung der Reformagenda durch Obrigkeiten und breitere Gesellschaftsschichten vgl. B. Neidiger, *Mendikanten zwischen Ordensideal und städtischer Realität, Untersuchung zum wirtschaftlichen Verhalten der Bettelorden in Basel* (Berlin 1981), speziell 230-231; Rüter, *Bettelorden*, 329; Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 172.

118 Zum Konziliarismus vgl. zuletzt H. Müller, J. Helmrath (Hrsg.), *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449), Vorträge und Forschungen LXVIII, Herausgegeben vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte* (Ostfildern 2007). Vgl. auch LKG, 1396; R. Bäumer (Hrsg.), *Die Entwicklung des Konziliarismus: Werden und Nachwirken der konziliaren Idee*, Wege der Forschung, Band 279 (Darmstadt 1976); Boockmann und Dormeier, *Konzilien*, 221-247.

119 Vgl. dazu J. Burns, T. Izbicki, *Conciliarism and Papalism* (Cambridge 1997); X; Ryan, *Apostolic Conciliarism*, 21-22.

120 Vgl. K. Fink, 'Die konziliare Idee im späten Mittelalter', in: T. Meyer (Hrsg.), *Die Welt zur Zeit des Konstanzer Konzils*, Vorträge und Forschungen IX, Reichenauer Vorträge im Herbst 1964 (Konstanz 1965), 119-134, hier 131; A. Franzen, 'Konziliarismus', in: Bäumer, *Entwicklung des Konziliarismus*, 75-81.

121 Boockmann und Dormeier, *Konzilien*, 223-228; Basse, *Kirchengeschichte*, 58-82.

Paris und Basel, die Orte in denen die Urtotentänze entstanden, besaßen gleichermaßen greifbare Berührungspunkte mit der konziliaristischen Bewegung. Die vielschichtige Verbindung zwischen Totentanz, Bettelorden, Observanz und Konziliarismus kann in diesem Zusammenhang aufgezeigt werden.¹²²

Die Pariser Universität, insbesondere deren theologische Fakultät, war zur Zeit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert eine eminent politische Kraft im durch den Hundertjährigen Krieg unübersichtlichen Machtgefüge der Großstadt Paris, der Residenzstadt des Französischen Königs.¹²³ Die Theologische Fakultät der *Sorbonne* galt als Zentrum des Konziliarismus.¹²⁴ Diese Stellung verdankte die *Sorbonne* vor allem dem Ruf des zwischen 1395 und 1415 als Kanzler der Universität wirkenden Dominikaners Jean Charlier Gerson (1374-1429).¹²⁵ Gerson war Verfasser verschiedener theologischer Schriften, welche sich mit der Reform der Kirche befassten, und war besonders auf dem Konstanzer Konzil hervorgetreten.¹²⁶

Basel war die Reichstadt, in der zwischen 1431 und 1437 das Konzil unter dem Patronat Kaiser Sigismunds tagte.¹²⁷ In der Anfangsphase der Generalversammlung trugen die Basler Dominikaner unter der Führung Niders entscheidend zum Gelingen des Konzils bei. Nach 1435 traten sie aber in den Hintergrund. Das verminderte Engagement der Basler Dominikaner ist als Zeichen der Resignation angesichts des Reformunwillens des Konzils zu interpretieren.¹²⁸ 1437 zog ein

122 Rapp spricht von „guten Beziehungen der Observanten zu Universitätskreisen.“ Vgl. Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 172.

123 Zur Geschichte von Paris, vgl. A. Horne, *Seven Ages of Paris, Portrait of a City*, 2nd edition (London 2003), speziell zur spätmittelalterlichen Periode, 63-72.

124 Zu Stellung und Einfluss der Pariser Universität auf das Stadtleben, vgl. A. Tuilier, *Histoire de l'université de Paris et de La Sorbonne*, Band 1, des origines à Richelieu (Paris 1994); Rapp, *Wiedererstarken des Papsttums*, 118. Rapp schreibt über den Einfluss von Paris auf die Theologie, dass Paris (und seine Universität) nicht mehr „die gleiche Ausstrahlung wie im 13. Jahrhundert [hatte]; dennoch blieb sein Einfluss bedeutend.“

125 Für eine Übersicht über Gersons Leben und Wirken, vgl. B. Mac Guire, *Jean Gerson and the last medieval reformation* (University Park Pennsylvania 2005).

126 Zur zentralen Rolle Gersons im Konziliarismus, vgl. Angenendt, *Religiosität im Mittelalter*, 74-75; Ryan, *The apostolic conciliarism*, speziell 23-30; Mertens schreibt, dass Gerson zwar kein kanonisierter Heiliger gewesen, aber von den geistlichen Reformschriftstellern heilig wie sonst nur ein kanonisierter Kirchenvater gewesen sei. Vgl. D. Mertens, 'Humanismus und Reformation am Oberrhein', in: G. Römer (Hrsg.), *Luther und die Kirche am Oberrhein: eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek und der Evangelischen Landeskirche Baden* (Karlsruhe 1983), 40-62, hier 47; Zur Rolle von Gersons Schrift „Opus tripartitum de praeceptis decalogi“ als Initiator der Gattung *ars moriendi*, vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 28.

127 Zur Geschichte Basels, vgl. A. Heusler, *Geschichte der Stadt Basel*, 6. Auflage (Basel 1969), speziell 5-38; R. Teuteberg, *Basler Geschichte*, 2. Auflage (Basel 1988), insbesondere 133-135. Basel gehörte als Markt- und Handelsplatz, als politische Kraft und gemessen an seiner Einwohnerzahl zu den mittelgroßen Städten Nordeuropas. Strategisch günstig gelegen am oberen Eingang der Rheinebene beherbergte sie die älteste Brücke über den Rhein. Sicher ist, dass die Stadt Basel durch die Anwesenheit des Konzils eine kulturelle und wirtschaftliche Blüte erlebte, von der sie als Portal der Verbreitung des italienischen Humanismus noch lange Zeit zehren konnte. Zusammen mit ihrer größeren und mächtigeren Gegenspielerin, der Stadt Strassburg, spielte sie die entscheidende Rolle am Oberrhein.

128 Basse schreibt in diesem Zusammenhang, dass sich am Basler Konzil nach 1434 der Konflikt zwischen Welt- und Ordensgeistlichen verschärfte, und dass eine „Polarisierung in der kirchlichen Hierarchie“ auftrat. Vgl. Basse, *Kirchengeschichte*, 84. Egger wertet das plötzliche Desinteresse der Basler Dominikaner als Zeichen des Unfriedens mit der anti-päpstlichen Ausrichtung des Konzils. Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 16. Beide Lesarten sind plausibel.

beträchtlicher Teil der Konzilsväter einem Aufruf des Papstes Eugen IV. folgend nach Ferrara um.¹²⁹

2.3 | Gesellschaft und Gesellschaftstheorie des späten Mittelalters

Bevor wir uns der inhaltlichen Charakterisierung der Urtoentänze zuwenden, soll an dieser Stelle eine grobe Skizze erläutern, wie die Gesellschaft im Europa des späten Mittelalters aussah, und wie über Gesellschaft gedacht wurde. Damit soll der Umgang mit dem Begriff Gleichheit im Totentanzmotiv, sowie die inhaltliche Grundausrichtung der Urtoentänze in den zeitgenössischen Kontext eingebunden werden.

2.3.1 | Die spätmittelalterliche Ständegesellschaft

Die spätmittelalterliche Gesellschaft wird übereinstimmend als Ständegesellschaft beschrieben.¹³⁰ Nach Schulze war es eine „Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung, die die Existenz gesellschaftlicher Gruppen sieht, die durch eine spezifische Rechtsstellung, eine spezifische Form des Erwerbs und ein dadurch begründete Fähigkeit zur Ausübung oder Nichtausübung von Herrschaft bestimmt werden.“¹³¹ Mit dieser Beschreibung der Ständegesellschaft definierte er zugleich den in der Wissenschaft viel diskutierten Begriff des Standes.¹³² Zugehörigkeit zu einem Stand erlangte man durch vor allem durch Geburt.¹³³ Die Ständegesellschaft war in ihrer Struktur als

129 Das Konzil in Basel wählte danach einen Gegenpapst und wurde bis 1443 durch deutsche und französische Fürsten unterstützt. Erst als diese sich mit der römischen Fraktion arrangiert hatten verlor das Basler Konzil seine politische Bedeutung. Es endete 1449 als Rumpfkonzil in der Stadt Lausanne, in welchem Jahr auch Felix V. zurücktrat und damit als letzter Gegenpapst in die Geschichte einging. Vgl. M. Lauener, 'Das Konzil, die Stadt Basel und die Eidgenossenschaft', in *Historisches Lexikon der Schweiz*, [HLS], <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17162-1-2.php> (10. Oktober 2009).

130 Vgl. dazu O. Oexle, 'Die funktionale Dreiteilung als Deutungsschema der sozialen Wirklichkeit in der ständischen Gesellschaft des Mittelalters', in: W. Schulze (Hrsg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 12 (München 1988), 19-51, speziell 19; A. Haverkamp, 'Gesellschaft - Stände, Eliten, Gruppen, Zusammenfassung und Kommentar', in: *Historische Zeitschrift*, Beiheft 40 (München 2006), 386-379; W. Köhler, 'Freiheit - Gleichheit - Unfreiheit in der sozialen Theorie des späten Mittelalters', in: A. Zimmermann (Hrsg.), *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*, Band 2, *Miscellanea Mediaevalia* 12, 2 (Berlin und New York 1980), 389-407.

131 W. Schulze, 'Die ständische Gesellschaft des 16./17. Jahrhunderts als Problem von Statik und Dynamik', in: Schulze (Hrsg.), *Ständische Gesellschaft*, 1-18, hier 3.

132 Für andere Definitionen von Stand und Ständegesellschaft, vgl. beispielsweise J. Kocka, 'Stand-Klasse-Organisation. Strukturen sozialer Ungleichheit in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert im Aufriss', in: H. Wehler (Hrsg.), *Klassen in der europäischen Sozialgeschichte* (Göttingen 1979), 137-165, speziell 138. Vgl. auch Haverkamp, der Stand wie folgt definiert: „Stand ist eine gesellschaftliche Großgruppe, die sich durch eigenen Recht, durch ein bestimmtes Maß der Teilhabe an der politischen Herrschaft, durch eine besondere Form materieller Subsistenzbegründung und spezifisches Prestige („Ehre“) von anderen Ständen unterscheidet.“ Vgl. Haverkamp, *Gesellschaft- Stände, Eliten, Gruppen*, 393.

133 Zur Möglichkeit durch „sanktionierte Qualifikation“ in den Adelsrang aufzusteigen. Vgl. Schulze, *Ständische Gesellschaft*, 13. Unter sanktionierter Qualifikation wird verstanden, dass ein Angehöriger des bürgerlichen Standes durch „Vitus“, also durch vorbildhafte Tugend die Ehrwürdigkeit eines höheren Standes erwerben konnte.

„komplementäre Erscheinung“¹³⁴ mit der feudalen Gesellschaft innig verbunden. Beide waren geprägt durch eine deutliche hierarchische Wertigkeit ihrer Mitglieder, welche sich vor allem in abgestuften Privilegien, Kleider-, Tanz- und Essensordnungen, Präzedenzstreitigkeiten und Standesbetonungen bis hinunter in den Alltag der dörflichen Gesellschaft äußerte.¹³⁵

Seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts hatte sich eine funktionale Dreiteilung als soziales Deutungsschema der ständischen Gesellschaft durchgesetzt. Es gliederte die Menschen in die Stände der Beter (*Oratores*), der Waffenführer (*Bellatores*) und der Arbeiter (*Laboratores*).¹³⁶ Trotz der Erscheinung neuer Schichten seit dem 12. Jahrhunderts, wie dem städtischen Bürgertum, den Handwerkern, Kaufleuten oder Gelehrten, blieb die hierarchische, funktionale Dreiteilung der Stände bis zum Beginn der Frühen Neuzeit erhalten. Versuche, die neuen Schichten als vierten Stand dem bekannten Deutungsmuster hinzuzufügen, scheiterten.¹³⁷

2.3.2 | Antike und kirchliche Gesellschaftstheorien

Eine fortwährende Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Ordnung, und insbesondere mit der Legitimität der Ungleichheit der Menschen ist für den Europäischen Raum seit der Antike belegt. Eine funktionale Dreiteilung erscheint bereits als Grundsatz in Platons *Politeia*.¹³⁸ In einer Kombination von Organismuslehre und Gradualismuslehre¹³⁹, das heißt indem es anstrebte, gleiche und ungleiche Glieder in einem Ganzen zusammenzuführen, probierte das antike Weltbild ein harmonisches menschliches Zusammensein in Ungleichheit zu erfassen; ein Grundsatz der Gesellschaftstheorie der sich bis in die Frühe Neuzeit fortsetzte.¹⁴⁰

Treibende institutionelle Kraft der Ständereflexion im Mittelalter war die christliche Kirche. Philosophisch-theoretischer Antrieb der intellektuellen Beschäftigung mit der Gesellschaftsordnung war der radikale Widerspruch zwischen hierarchischer Sozialordnung und den egalitären Grundsätzen des Neuen Testaments.¹⁴¹

134 Idem, 4.

135 Idem, 16.

136 Vgl. dazu G. Duby, *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus* (Frankfurt am Main 1981); Oexle, *funktionale Dreiteilung*, 24.

137 Idem, 41.

138 Idem, 21.

139 Zum Gradualismus als „religiöse Rechtfertigung des herrschaftsständischen Aufbaus der menschlichen Gesellschaft“, vgl. G. Franz, *Tugenden und Laster der Stände in der didaktischen Literatur des späten Mittelalters*, Dissertation (Bonn 1957), 63, zitiert in Schulte, *deutschsprachige Totentänze*, 22.

140 Idem, 23; Oexle, *Funktionale Dreiteilung*, 22; P. Crone, *Die vorindustrielle Gesellschaft, eine Strukturanalyse*, aus dem Englischen von Marianne Menzel (München 1992), 116.

141 Oexle schreibt dazu: „Diese polare Spannung zwischen der Neubegründung ständischer Unterscheidungen aus der Tradition antiken Denkens und der grundsätzlichen Aufhebung alles Ständischen im Neuen Testament hat die Geschichte

Grundleger der mittelalterlichen Gesellschaftstheorie der Kirche war Augustinus, der mit seinem *De Ordine* aus dem Jahr 386 die antiken Ideen über soziale Ordnung zusammenfasste.¹⁴² Spezielles Gewicht hatte dabei seine Definition von *Ordo* als „die Anordnung gleicher und ungleicher Dinge, die jedem einzelnen den ihm zukommenden Ort anweist“¹⁴³, welche die Basis für alle mittelalterlichen Ordnungsmodelle wurde. Augustinus’ Schrift markiert auch den Übergang, seitdem „nicht mehr Gleichheit, sondern Ungleichheit als adäquater Begriff der göttlichen Schöpfung [galt].“¹⁴⁴ Die Theologie legte sich ab dem 4. Jahrhundert „[...]darauf zu, bestehende soziale Ungleichheiten theologisch zu legitimieren.“¹⁴⁵

Die hoch- und spätmittelalterliche Ständetheorie definierte den Menschen als „von Gott gewolltes und auf Gott bezogenes Einzelwesen.“¹⁴⁶ Die Gleichheit vor Gott im Rahmen der Heilsordnung entsprach die irdischen Stufenordnung des mittelalterlichen *Ordo* in seiner ständisch gegliederten Ungleichheit.¹⁴⁷ Aufgabe des Menschen war es, seinen ständischen Verpflichtungen nachzukommen, wie es überhaupt das Ziel aller Ständetheorien war, nicht nur Ordnung zu schaffen und zu legitimieren, sondern auch eine Anleitung zum richtigen Handeln zu sein.¹⁴⁸ Diese Ausgangspunkte waren auch prägend für die kirchliche Gesellschaftstheorie des Spätmittelalters, welche vor allem durch die Schriften von Thomas von Aquin und Bonaventura geprägt war.¹⁴⁹

Wie Brunner, Conze und Kosellek schreiben, war die „biblisch-frühchristliche Anschauung von der Gleichheit der Christen vor Gott während des Mittelalters nicht vergessen; sie wurde überall dort, wo sich sozialer Unzufriedenheit entwickelte und artikulierte als Ideal und Legitimierung aktualisiert.“¹⁵⁰ Beispiel für Gruppen oder Bewegungen, die dies taten sind die Armutsbewegungen der *Pauperes Christi* im 12. Jahrhundert, aber auch die Konziliaristen und

der Soziallehren, Deutungsschemata und Sozialmetaphern [über Jahrhunderte hinweg] bestimmt.“ Vgl. Oexle, *Funktionale Dreiteilung*, 25.

142 Idem, 22.

143 Augustinus, *De civitate Dei* XIX, 13 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum 40/2) 395, zitiert nach Oexle, *Funktionale Dreiteilung*, 22. Zum *ordo*-Begriff, vgl. auch G. Gässler, *Der Ordo-Gedanke unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus und Thomas von Aquino*, Academia Hochschulschriften, Philosophie 5, 1. Auflage (Sankt Augustin 1994).

144 Brunner, Conze, Kosellek, *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1002.

145 Ebenda; Oexle sieht den Prozess der Übertragung staatlicher Hoheitsrechte an den Klerus, der damit „zum Vorbild aller privilegierten Stände“ wurde als zeitgleiche Entwicklung zum oben beschriebenen Umschwung in der kirchlichen Bewertung von Gleichheit und Ungleichheit. Vgl. O. Oexle, 'Tria genera hominum. Zur Geschichte eines Deutungsschemas der sozialen Wirklichkeit in Antike und Mittelalter', in: L. Fenske, W. Rösener und T. Zotz (Hrsg.), *Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter, Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag* (Siegmaringen 1984), 483-500, speziell 486.

146 Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 19.

147 LThK (1995), Vierter Band, Franca bis Hermenegild, 739.

148 Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 19; Oexle, *Funktionale Dreiteilung*, 31.

149 Idem, 23.

150 Brunner, Conze, Kosellek, *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1004-1005.

bettelordentliche Frömmigkeitsströmungen des 15. Jahrhunderts; die eigentlichen Urheber der ersten Totentänze.¹⁵¹

2.4 | Aufbau und Botschaft der Urtotentänze

Die inhaltliche und formalen Gestaltung der Urtotentänze war eindeutig geprägt durch die Werte, Ziele und der Wahl des Zielpublikums, die für die Reformbewegungen des 15. Jahrhunderts typisch waren. Im Folgenden wird die bußpredigtartige Erscheinung und Botschaft der ersten Totentänze grob skizziert. Anschließend wird argumentiert, dass einige der Merkmale der Urtotentänze bewirkten, dass ihre Botschaft nicht auf den persönlichen Aufruf zur spirituellen Einkehr beschränkt blieb, sondern auch profane und selbst politische Aspekte umfassen konnte.

2.4.1 | Quellen

Die Totentänze von Basel und Paris bilden die frühesten datierten, bekannten Zeugnisse für das neue ikonographische Muster. In beiden Werken wurde praktisch zeitgleich, aber in verschiedenen Sprachräumen einer Idee des Totentanzes Gestalt gegeben. Beide waren stilbildend und stilbestimmend für die Entwicklung des damals neuen Kunstmotivs. Beide Urtotentänze prägten Formgebung, Inhalt und Wahrnehmung des Totentanzgenres weit über das 15. Jahrhundert hinaus – selbst bis in die gegenwärtige Zeit.

2.4.1.1 | Beschreibung der „Urtotentänze“

Beide Urtotentänze bildeten monumentale Wandmalereien an Innenmauern von öffentlich zugänglichen, zentral gelegenen städtischen Friedhöfen. Beide Urtotentänze hatten grob geschätzt die gleichen Abmessung, nämlich ungefähr 30-35 Meter Länge und eineinhalb bis zwei Meter Höhe.¹⁵² Die Darstellung der Kernhandlung war vertikal zweigeteilt: Der obere, größere Teil zeigte Menschen und Todesfiguren. Letztere wurden als halbverweste, mit Ungetier befallene, Sensen, Spaten und andere Gerätschaften mit sich führende Leichname dargestellt.¹⁵³ Die Menschen waren hingegen verbildlicht als lebendige Wesen, die durch ihre Kleidung und ihre Attribute

¹⁵¹ Ebenda; Bosl, *Gesellschaftswandel*, 142-143: *Pauperes* stand im Mittelalter für den Nicht-Herrschaftsträger. Seit dem 12. Jahrhundert war es eine Gruppenbezeichnung für arme Leute, womit vor allem der „leibeigene, schollengebundene Bauernstand“ gemeint war.

¹⁵² Diese Angaben entstammen eigener Schätzung über die Länge und Höhe der Mauern, an denen die Werke angebracht waren.

¹⁵³ Während die bildprogrammatische Konzeption der Urwerke an Hand zeitnah entstandener, besser erhaltener Totentanzzeugnisse rekonstruierbar ist, gibt es für die konkrete Gestaltung der Wandbilder keine gesicherten Quellen.

einen bestimmten Stand oder eine Berufsgruppe repräsentierten. Das ordnende Grundprinzip der Darstellung war die Ständereihe¹⁵⁴ – die Verbildlichung des gesellschaftlichen *Ordo*-Modells als streng hierarchisch geordnete Reihe von Ständevertretern – in der jeder Mensch jeweils durch zwei Todesfiguren flankiert erschien. Den Beginn der Reihe bildete bei beiden Urtoentänzen eine Todesfigur, gefolgt durch den Papst als höchsten Ständevertreter. Danach folgten andere Menschen entsprechend ihres gesellschaftlichen Status, wobei in Paris geistliche und weltliche Stände alternierten, während in Basel eine Gruppe von Geistlichen geschlossen am Beginn der Ständereihe porträtiert wurde.¹⁵⁵ Da die Todesfiguren jeweils nicht nur zu „ihrem“ menschlichen Ständevertreter, sondern auch zum Ständevertreter des vor ihnen platzierten Paares mindestens einen physischen Kontaktpunkt hatten (häufig handelte es sich um ein Händehalten, Beinstellen oder Kleiderzupfen), entstand der Eindruck einer zusammenhängenden Reihe von Todesfiguren und Menschen. Die Todesfiguren waren in allerlei Verrenkungen abgebildet, was Bewegung andeutete und wohl die Assoziation der dargestellten Handlung mit den damals populären (Reigen-)Tänzen evozieren sollte. Dies ist umso wahrscheinlicher, da in der Einleitung zum Totentanz sehr wahrscheinlich musizierende Todesfiguren abgebildet waren.

Unterhalb der Bilder befand sich ein Band mit jeweils vier- (Basel) oder achtzeiligen (Paris) Anreden der Todesfigur und Antworten der einzelnen Ständevertreter.¹⁵⁶ Diese Verse erschienen als im lokalen Idiom gehaltene (meist jambische) Paar- und Kreuzreime. In diesen Versen wurde die Begegnung der Todesfigur mit dem menschlichen Ständevertreter als dialogische Situation stilisiert, in der der Tod die Menschen daran erinnerte, dass alles Weltliche angesichts der Sterblichkeit vergänglich und eitel sei.

Den Werken vorangestellt war die nicht überlieferte Darstellung eines Predigers, der das offensichtliche *Memento Mori*-Grundthema erläuternd die soeben beschriebene Kernhandlung einleitete.¹⁵⁷

154 Nebst der Ständereihe gab es auch andere bildhafte Modelle, in denen der *ordo*-Gedanken illustriert war. Das berühmteste ist die durch Andrea de Cessolis entworfene Schachallegorie.

155 Der Reihenfolge der Ständevertreter in der Kernhandlung des Pariser Totentanzes: Papst, Kaiser, Kardinal, König, Patriarch, Konnetabel (franz. Heeresführer), Erzbischof, Ritter, Bischof, Schildträger, Abt, Vogt, Gelehrter, Bürger, Domherr, Kaufmann, Kartäusermönch, Sergeant (städtischer Polizist), Mönch, Wucherer und armer Mann, Arzt, Liebhaber, Pfarrer, Bauer, Advokat, Spielmann, Franziskanermönch, Kind. (Total 28 Szenen)

Die Reihenfolge der Ständevertreter im Basler Urtoentanz: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Patriarch, Erzbischof, Kardinal, Bischof, Herzog, Graf, Ritter, Abt, Jurist, Chorherr, Arzt, Edelman, Edelfrau, Kaufmann, Apotheker, Nonne, Koch, Bauer, Krüppel, Mutter, Kind (Total 25 Szenen).

156 Formal gesehen ist die Anzahl der Verse einer der distinktiven Unterschiede zwischen dem Basler und dem Pariser Totentanz-Urtypus. Allerdings ist dies eine Differenzierung, welche ich inhaltlich als wenig relevant erachte. Sie ist typisch für die auf Form gerichtete, ältere Totentanzforschung, und soll darum in der vorliegende Arbeit nicht in den Vordergrund gerückt werden.

157 Die Prologe beider Urwerke stammen deutlich von einer gemeinsamen Quelle ab. Möglicherweise ist diese Quelle in einer Handschrift, die unter der Signatur Cod. Pal. Germ. 314 in der Heidelberger Universitätsbibliothek aufbewahrt wird, enthalten. Dieser Quellentext ist als RN 482 [unbekannt, cpg 314, ca. 1445] in der Liste der Totentänze aufgenommen. Die Einleitung in cpg 314 lautet: „O vos mundus huius sapientes [...]“ zitiert nach Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 31. Im

2.4.1.2 | Überlieferung

Ein beträchtliches methodologisches Problem für die Untersuchung der zwei Monumentalwerke besteht darin, dass beide seit Jahrhunderten – abgesehen von einigen kleinformatigen Fragmenten des Basler Totentanzes – vollständig zerstört sind.¹⁵⁸ Das Wissen über die ursprüngliche äußerliche Erscheinung der Fresken ist darum fragmentarisch. Bei beiden Werken sind die ausführenden Künstler nicht bekannt, konkrete Informationen zu Auftraggebern oder Geldgebern gibt es ebenfalls nicht. Ebenso sind für den Zeitraum bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts keine Belege über Renovations- und Restaurationstätigkeiten erhalten geblieben.¹⁵⁹

Der Text des Pariser Totentanzes ist aber in drei zeitgenössischen Handschriften sowie in einer mittellenglischen Übersetzung bewahrt geblieben.¹⁶⁰ Zudem findet er sich praktisch unverändert in der ersten Reproduktion des Wandgemäldes in druckgraphischer Form, die von Guyot Marchant 1485 in Paris herausgegeben wurde.¹⁶¹

Eine vergleichbare zeitgenössische Reproduktion des Urtotentanztextes von Basel gibt es nicht. Den herausragenden philologischen Untersuchungen von Erwin Koller folgend, kann aber angenommen werden, dass das in Basel um 1460¹⁶² entstandene und gegenwärtig in der Heidelberger Universitätsbibliothek verwahrte Blockbuch mit der Signatur cpg 438 eine zeitgenössische, praktisch identische Abschrift des Basler Urtotentanztextes ist.¹⁶³ Koller erklärt, dass der Basler Totentanz ursprünglich 24 Figurenpaare zählte, und mindestens zweimal renoviert und dabei auf 39 Figurenpaare erweitert wurde, bevor im Jahre 1568 die erste beurkundete Revision des Werkes

Basler Totentanzgemälde heisst es in übersetzter Fassung ganz ähnlich „O deser werelde weysheit kint [...]“ und bei der Pariser Danse Macabre „O creature raysonable qui desire la vie eternelle [...]“. Vgl. dazu Kaiser, *Der tanzende Tod*, 74 und 278; Zur Anwesenheit einer Predigerfigur im Basler Totentanz, vgl. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 184.

158 Der Totentanz von Paris, gemalt in den Jahren 1424/1425, wurde bereits 1639 zerstört. Rund ein Jahrhundert später wurde der gesamte Friedhof aufgelassen. Der Totentanz von Basel wurde 1805 definitiv abgebrochen. Vgl. dazu S. Oosterwijk, 'Of dead Kings, Dukes and constables: the historical context of the *Danse Macabre* in Late Medieval Paris', in: *Journal of the British Archeological Association*, vol. 161 (2008), 137; Egger, *Basler Totentanz*, 7.

159 Zum Aussehen des Gemäldes in Paris gibt es zwei indirekte Hinweise. Sophie Oosterwijk hat in ihrem neuesten Artikel auf eine Darstellung des Totentanzes unter den Arkaden der Beinhäuser in einem Stundenbuch hingewiesen. Vgl. dazu Oosterwijk, *Dead kings, dukes and constables*, 132. Außerdem gibt es ein Bild eines unbekanntes Flämischen Künstlers, welches gegenwärtig in Musée Carnevalet in Paris aufbewahrt wird. Vgl. dazu M. Hoffbauer, *Paris à travers les âges*, Bibliothèque de l'image (Tours 2001).

160 Zur Mittellenglischen Übersetzung, vgl. Warren, *The Dance of Death*. Zu den französischen Handschriften: Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 168.

161 RN 1 [Marchant, ca. 1485]. Eine Reproduktion dieses Textes ist in Kaiser, *Der tanzende Tod*, 70-107, aufgenommen. Für alle textanalytischen Teile bezüglich des Pariser Totentanzes ist diese relativ einfach zugängliche Reproduktion maßgeblich. Als Referenzwerk für die Pariser Danse Macabre wird sie wie folgt zitiert: Pariser Totentanz [Kaiser (1983), Seiten]. Die Illustrationen von Guyot Marchant werden nicht in die Analyse des Werkes einbezogen, da die Illustrationen keine akkurate, maßstabsgetreue Kopie der originalen monumentalen Mauerbilder von 1424/1425 sind, wie beispielsweise die Anpassung der Kleidung an die Mode des ausgehenden 15. Jahrhunderts beweist. Vgl. dazu Oosterwijk, *Dead Kings, Dukes and Constables*, 136; E. Chaney (Red.), *La danse macabre des charniers des Saints Innocents à Paris* (Manchester 1945), 7.

162 Werner schlägt vor, die Entstehungszeit des Dokuments auf 1455-1458 anzusetzen. Vgl. dazu W. Werner, *Cimelia Heidelbergensia, 30 illuminierte Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg*, ausgewählt und vorgestellt von Wilfried Werner (Wiesbaden 1975), 52.

163 Koller, *Totentanz*, 529-534.

durch den Maler Hans Kluber stattfand.¹⁶⁴ Die vorliegende Arbeit nimmt den Totentanztext in cpg 438 als detailgetreue Kopie des Basler Totentanztextes an; er ist die Referenz für die textlichen Analysen.¹⁶⁵ Die zum Totentanztext von cpg 438 gehörenden Illustrationen sind hingegen nicht Teil der inhaltlichen Betrachtungen, weil es zu spekulativ wäre, die eher grob ausgeführten Illustrationen in cpg 438 als historisch zuverlässige Kopie der weitestgehend unbekanntesten bildlichen Originalillustrationen des monumentalen Werkes in Basel zu betrachten.

2.4.2 | Predigtstruktur der Urtotentänze

Die Urtotentänze von Paris und von Basel besaßen eine grundsätzlich identische Textstruktur in Form einer Predigt. Der Gesamttext bestand aus einer Aneinanderreihung von gleich strukturierten Szenen, von der jede Einzelne, aber auch das gesamte Werk die Form einer Predigt mit eigenständiger Botschaft hatte.¹⁶⁶ Der seit dem Frühmittelalter kaum veränderten homiletischen Lehre zufolge bestand jede Predigt aus vier Bauteilen: *Exordium* (Aufruf des Zuhörers), *Narratio* (Etablierung des zentralen Themas), *Argumentatio* (Ausdeutung des Themas und Anführung von Belegbeispielen) und schließlich *Peroratio* (zusammenfassender, moralisierender Schluss).¹⁶⁷ Der Aufbau der Totentänze von Paris und Basel war diesem homiletischen Grundmodell stark verpflichtet, auch wenn der Textaufbau beider Totentänze sich wegen der vier-, respektive achtzeiligen Versstruktur *prima vista* unterschiedlich präsentierte.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Das so genannte Heidelberger Blockbuch ist gegenwärtig in digitalisierter Form auf einer persistenten URL abrufbar: <http://diglit.uib.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/>. Der Totentanz umfasste die Seiten 129r-142r. Als Referenzgrundlage für die Analyse des Basler Totentanzes dient in der vorliegenden Arbeit die Reproduktion des Heidelberger Blockbuchs in Kaiser, *Der tanzende Tod*, 276-329. Zitierweise: Basler Totentanz [Kaiser (1983)].

Koller erklärte nicht, wie die im Text Cpg 438 abwesenden Ständevertreter Äbtissin und Herold, die im Zuge einer modernen Untersuchung Boerlins der übrig gebliebenen Fragmente als zur ältesten Farbschicht gehörend freigelegt wurden, in seine Theorie passten. Vgl. dazu P. Boerlin, 'Der Basler Prediger-Totentanz, Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse', Separatdruck aus *Unsere Kunstdenkmäler* (Mitteilungsblatt der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte), Jahrgang XVII, Nr. 4 (1966), 8. Dies ist aber nur ein Scheinproblem, denn Boerlin erwähnte, dass über die Restaurationsgeschichte der ersten 130 Jahre seitdem die Bilder entstanden waren, sehr wenig bekannt ist. Dementsprechend ist nicht deutlich, wie alt die „älteste“ Farbschicht exakt ist. Schließlich gilt es kurz zu vermelden, dass die vorliegende Arbeit annimmt, dass die Figur des Apothekers aus cpg 438 ebenfalls zum Figurenprogramm des Basler Totentanzes gehört hatte, auch wenn sie in cpg 314 nicht vorkommt.

¹⁶⁶ Predigten werden in der Literaturwissenschaft als lose umschriebene Kategorie der öffentlichen Rede angesehen. Der Predigt eigen ist – als Abtrennung gegenüber den klassischen Formen der öffentlichen Redekunst an die sie sich stark anlehnt – das religiöse Thema und der prinzipiell normative Charakter der Botschaft. Vgl. dazu RLW (2003), 151-156; A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 478-481; J. Schneyder, *Geschichte der katholischen Predigt* (Freiburg im Breisgau 1969); M. Briscoe und B. Jaye, *Artes Praedicandi and Artes Orandi, Typologie des sources du moyen âge occidental*, Fasc. 61 (Turnhout 1992), 17-76.

¹⁶⁷ Zur Homiletik, vgl. H. Müller, *Homiletik, Eine evangelische Predigtlehre* (Berlin und New York 1996), 1-46, speziell 28. Zum Zeitpunkt des Entstehens der beiden Totentänze basierte sich die Homiletik im Wesentlichen auf einige wenige Werke, welche die klassische Lehre für den Aufbau einer öffentlichen Rede geringfügig adaptierten, sodass diese Theorie auch zur Vermittlung religiöser Inhalte genutzt werden konnte. Zwar gelangte die Predigt als Kommunikationsmittel in der Folge der Entstehung der Armutsbewegungen und der Gründungen des Franziskaner- und Dominikanerordens zu einer neuen Blüte, doch an den mittelalterlichen Konzepten des Predigtaufbaus war kaum etwas verändert. Vgl. dazu auch Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 24-27.

Im Totentanz von Basel wies die überwiegende Mehrheit der Texte eine relativ strikte funktionale Zuteilung der Verszeilen auf. Die Aufteilung sah wie folgt aus: Zwei Zeilen der Anrede des Todes wurden verwendet, um den Ständevertreter explizit aufzurufen und zu identifizieren, übereinstimmend mit der Funktion des *Exordium* in der Predigt. Zur Identifikation der menschlichen Adressaten diente die explizite Nennung des Standes, die um standesspezifische Machts- oder Amtsinsignien oder die Kurzbeschreibung einer stereotypen Tätigkeit des Angesprochenen erweitert war.¹⁶⁸ Die anderen zwei durch den Tod gesprochenen Zeilen dienten – in einer Form, die man als komprimierte Verschmelzung von *Narratio* und *Argumentatio* bezeichnen darf – dazu, die Unausweichlichkeit des Sterbens zu thematisieren. In mehr als der Hälfte aller Anreden des Todes wurde dabei das Wort „müssen“ als zentrales Element gebraucht.

Die beschriebene Struktur zeigt sich beispielsweise deutlich in der Anrede des Todes an den Patriarchen. Hier wird auch ersichtlich, dass die jeweiligen Zeilen von *Exordium* und komprimierter *Narratio/Argumentatio* nicht unmittelbar räumlich beieinander stehen mussten. Die Stelle lautet:

„Her [patriarch] nu lod euch syngen
 Ir must mit mir den reyen springen
 Das tzweifache creuze loth fallen
 Der tod will mit euch schallen.“¹⁶⁹

Die Antworten der menschlichen Adressaten beinhalteten zunächst die Bestätigung dessen, was der Tod gesagt und verkündet hatte. Im Totentanztext von Basel wurden zwei Zeilen dafür verwendet, den Aufruf des Todes zu bestätigen, und die übrigen zwei Zeilen, den Sterbezwang – mit oder ohne Kundgebung des Unwillens des Angesprochenen – zu bekräftigen. Die Formulierungen, welche der Tod in seiner Anrede gebraucht hatte, fanden dabei in der Replik des angesprochenen Ständevertreters häufig eine buchstäbliche Spiegelung. So auch in der Antwort des Patriarchen im Totentanz von Basel:

„Ich habe des tzweifache creuze getragen
 Als eyn patriarch bey meinen tagen
 Nu wil mich der tod twingen
 Mit seyenen geseln tzu springen.“¹⁷⁰

168 Da nur höhere Würdenträger über Insignien verfügten, ist es logisch, dass höhere Würdenträger häufig über ihre Insignien, die tiefer gestellten hingegen über ihre Tätigkeit ikonographisch identifiziert wurden.

169 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 81], Übersetzung: „Herr Patriarch nun lasst euch singen [sagen], ihr müsst mit mir an diesen Reigen springen [treten], das zweifache Kreuz lasst fallen, der Tod will mich euch schallen [singen].“

170 Ebenda, Übersetzung: „Ich hab das zweifache Kreuz getragen, als ein Patriarch bei meinen Tagen [zu Lebzeiten], nun will der Tod mich zwingen, mit seinen Gesellen zu springen [tanzen].“

In den achtzeiligen Versen der *Danse Macabre* von Paris zeigt sich ein vergleichbarer, predigtartiger Aufbau der Anreden des Todes. Als *Exordium* diene der explizite Aufruf durch die Nennung des Standes und eine darauf folgende, nähere Identifikation über standestypische Insignien oder die stereotype Beschreibung der Tätigkeit des Angesprochenen. Danach folgten *Narratio* und *Argumentatio*; wie in Basel hatten diese die Verkündung des Ablebens aufgrund der Allgemeingültigkeit der menschlichen Sterblichkeit zum Inhalt. Im Unterschied zum Basler Text wurden im Pariser Totentanz alle Anreden durch eine meist zweizeilige moralisch-dogmatische Rechtfertigung (Peroratio) abgeschlossen. Die einzelnen Teile waren beispielsweise in der Anrede des Todes an den Kaiser klar unterscheidbar:

„Und Ihr der Unvergleichliche,	▼
Prinz und Herr, großer Kaiser,	▼
Lasst zurück den goldenen Reichsapfel,	▼
Schwert, Szepter, Siegel und Banner.	Aufruf und Identifikation
„Ich werde Euch nicht zurücklassen.	▼
Ihr könnt nicht länger bestimmen.“	Thema und Vorbild
„Ich pflege alle mit zu nehmen,	▼
Die Söhne Adams müssen alle sterben.“ ¹⁷¹	Moralisierender Beschluss

Auch die Antworten der menschlichen Ständevertreter folgten in ihrer Struktur dem für den Basler Totentanz beschriebenen Schema von Bestätigung der Identität und Wiederholung des Sterbezangs.¹⁷²

Der Aufbau der Werke in dieser Form war einfach und prägnant. Durch die Verschachtelung der Predigtelemente, die unablässig variierten Wiederholungen des *Memento Mori*-Motivs und die schablonenhaften Antworten der menschlichen Ständevertreter muss die Handlung des Totentanzes allerdings ritualartig und die Botschaft eher dogmatisch und symbolisch auf die Betrachter gewirkt haben. Gut vorstellbar ist, dass diese repetitive Form gewählt wurde, weil

171 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 76]: "Et vous le non pareil du monde, | prince et seigneur grant emperiere | Laisser fault la pomme d'or ronde | Arme : ceptre : timbre : baniere. | Je ne vous lairay pas derriere | Vous ne pouez plus signorir. | Jen maine toute ceste maniere. | Les filz adam fault tout mourir.||"

172 In den Antworten der Ständevertreter in der *Danse Macabre* von Paris war das klassische Predigtschema gut erkennbar. So identifiziert der Kaiser in seiner Antwort den Tod als sein Gegenüber. Er bedauert unter zu Hilfenahme von Vorbildern, dass ihm nichts vom weltlichen Ruhm und Reichtum bleibe, fragt in seinem Dialogteil generalisierend-moralisierend „was ist der Menschen Macht?“ und stellt fest, dass den „Grossen der Welt“ nicht mehr davon beschieden ist. Vgl. Pariser Totentanz, [Kaiser (1983), 77]: "je na scay devant qui iappelle | De la mort: quansi me demainne. | Arme me fault de pic.de pelle: | Et dun linseul ce mest grant paine | Sur tous ay eu grandeur mondaine: | Et morir me fault pour tout gage. | Quest ce de mortel demainne. | Les grans ne lont pas davantage.||"

die Akkumulation der *Memento Mori*-Botschaft an jeden Einzelnen sich zum übergreifenden, moralisch-dogmatischen Lehrsatz verdichtete. Der gleiche strukturelle Mechanismus findet sich im thematisch eng mit dem Totentanzmotiv verbundenen *Vado Mori*-Gedicht.¹⁷³

Zur Abstraktheit der UrTOTENTANZTEXTE trug auch bei, dass von wirklicher Interaktion zwischen Tod und Mensch nicht gesprochen werden kann. Die Akteure redeten aneinander vorbei, während ihnen gleichzeitig bewusst zu sein schien, dass sie sich in einem gemeinsamen Kommunikationsraum befanden. Während der Tod den menschlichen Adressaten meist direkt ansprach, erschien die Antwort des Ständevertreeters in der Gestalt einer das Publikum belehrenden Selbstreflexion. Diese eher ungelentke Konstruktion könnte auf ein Unbehagen der Autoren mit dem dialogischen Element hindeuten, welches für eine Predigt atypisch war.¹⁷⁴

2.4.3 | Der Tod als Prediger

Zwei Entwicklungen in der Theologie des späten Mittelalters ließen die Bedeutung des individuellen Sterbemoments für den Gläubigen stark ansteigen, und parallel dazu auch die Bedeutung des Todes.¹⁷⁵ Diese Entwicklung wiederum bestimmte die Stellung und Funktion der Todesfigur im Totentanz entscheidend.

Die wichtigste Veränderung in der spätmittelalterlichen Theologie, die zur Steigerung der Bedeutung des Sterbemoment führte, war die Einführung des *Judicium Particulare*, das heißt der Lehre, dass die Beurteilung der Sündigkeit des Gläubigen und die Urteilssprechung im Moment des Ablebens stattfand, und nicht erst im *Judicium Universale*, dem Gericht am Ende der Tage.¹⁷⁶ Mit diese Konzept der Scholastik wurde der unverbindliche Wartezustand zwischen dem Tod und dem am Jüngsten Tag stattfindenden Weltgericht, wobei man sich den Leib im Grab und die Seele in der Unterwelt vorstellte, überwunden.¹⁷⁷ Beim individuellen Gericht wurde umgehend

173 Zum *Vado Mori*, vgl. Rosenfeld, *Der Mittelalterliche Totentanz*, 38-43 und 323-326.

174 Zur Erneuerung der Predigt im 15. Jahrhundert durch den Einsatz dialogischer Elemente, vgl. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 480.

175 Die Literatur zum Thema Tod ist sehr umfangreich und disziplinübergreifend. Für eine Übersicht zum neuesten Forschungsstand, vgl. A. Borst (Hrsg.et.al.), *Tod im Mittelalter*, Konstanzer Bibliothek, Band 20 (Konstanz 1993); A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, speziell zu Tod, Sterben und Jenseits, 659-750.

176 Zu spätmittelalterlicher Eschatologie und zum *Judicium Particulare*, vgl. Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, 52-66, speziell 54-55. Das „besondere Gericht“ wurde nie kirchlich definiert, aber spätestens seit dem 2. Konzil von Lyon 1274 theologisch vorausgesetzt. Der ursprüngliche Gedanke von einem Gericht – dem „Jüngsten Gericht“ am Ende der Tage – wurde nicht aufgegeben, sondern durch die Idee eines Doppelgerichtes ersetzt, wobei das erste göttliche Gericht sofort bei der Trennung von Körper und Seele erfolgte.

177 Vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 31-34.

über Aufnahme in den Himmel, Verwerfung in die Hölle oder zur Läuterung im Fegefeuer¹⁷⁸ entschieden. Die eschatologische Bedeutung des Jüngsten Gerichtes nahm dagegen ab.¹⁷⁹

Zusätzlich erhöht wurde die Bedeutung des Sterbemoments für den Gläubigen dadurch, dass die Buße ebenfalls im 13. Jahrhundert zum Sakrament erhoben wurde, wobei die individuelle Beichte verpflichtend wurde, und die essenzielle Absolution vor dem Tod nur noch durch die Lossprechung durch den Priester wirksam war. Der Moment des Lebensendes war darum aus heilstechnischer Sicht von höchster Wichtigkeit, denn auch die letzte Vergebung der Sünden musste zu diesem Zeitpunkt stattfinden.¹⁸⁰ Die Angst davor, durch einen plötzlichen Tod, wie die Pest ihn verkörperte, nicht die Absolution eines Priesters erhalten zu können, und damit mit sicherer Verdammnis konfrontiert zu sein, beherrschte viele Gläubige im Mittelalter. Kaiser schreibt dazu treffend, dass die Leute nicht eigentlich Angst vor dem Tod, sondern dem jähen Tod hatten.¹⁸¹

Als Folge der enorm erhöhten Bedeutung des Sterbemoments steigerte sich auch die Autorität der Todesfigur, weil sie an dieser Schnittstelle zwischen weltlichem Leben und dem ersten göttlichen Gericht, dem unmittelbar bei der Trennung von Seele und Geist stattfindenden *Judicium Particulare*, verortet war.¹⁸² Die abstrakte Macht des Todes im theologischen Sinne wurde dadurch in eine ebenso gewaltige weltliche Autorität übersetzt. Transzendierend zwischen Diesseits und Jenseits war der Tod zugleich unangreifbare, allmächtige, fast göttliche Figur und Teil der bekannten, spür- und sichtbaren Welt, in der ihr jeder Untertan war. In den Urtoentänzen war diese ambivalente und mächtige Stellung des Todes konkret verbildlicht, indem der Tod nicht nur Tanz- und Dialogpartner der Ständevertreter war, sondern zugleich als Prediger, Beichtvater und übermächtiger Herold des gerichtlichen Willen Gottes auftrat.¹⁸³ Der personifizierte Tod

178 Zu Fegefeuer, vgl. J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire* (Paris 1982); Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, 77-83. Dort auch eine kritische Diskussion von Le Goffs grundlegender Arbeit; Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 705-707.

179 Vgl. dazu auch C. Auffahrth, *Mittelalterliche Eschatologie*. Religionsgeschichtliche Untersuchungen (Göttingen 1998).

180 Wie Schulte schreibt avancierte „das Bußsakrament zum unerlässlichen Medium des Heilserwerbs, außerkirchliche Reue, Buße und Sühne [...]“ verloren ihre offizielle Wirkmächtigkeit. Vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 37; vgl. auch Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 665.

181 Vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, 48.

182 Die gesteigerte Bedeutung des Todes drückte sich auch darin aus, dass sich der Tod in Kunst und Literatur vom abstrakten Vergänglichkeitssymbol, wie es in der mittelalterlichen Tradition des *Memento Mori* bekannt war, zur personifizierten Todesfigur wandelte. Zu Säkularisierung des Todes vgl. LCI (1980), 312-313; LThK (2001), 66-80, speziell 79-80; Basse, *Kirchengeschichte*, 110. Zur personifizierten Darstellung des Todes in der Folge der säkularisierten Wahrnehmung des Todes, vgl. Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, 249-281.

183 Zur Stellung des Todes zwischen Diesseits und Jenseits, vgl. B. Spoerri, 'Der Tod und die Sprache, oder: wie die Sprache über den Tod spricht', in: *Totentanzforschungen* (Luzern 1996), speziell 63. Im gleichen Artikel schreibt sie, dass die Sprache allein den Tod bereits menschlich macht, und verweist dabei auf die sprachtheoretischen Schriften von Martin Heidegger. Vgl. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (Stuttgart 1993), 11.

des Totentanzes war also eine Art göttlicher Kronzeuge des wichtigsten Moments des religiösen Lebens jedes spätmittelalterlichen Christen.¹⁸⁴

Es ist anzunehmen, dass in den herausragenden didaktischen Eigenschaften des personifizierten Todes ganz allgemein ein Hauptgrund für die Beliebtheit des Motivs in der kirchlichen Kunst des späten Mittelalters zu suchen ist.¹⁸⁵ Im Licht dieser funktionellen Betrachtung der Todesfigur sollte die weit verbreitete Annahme, dass die gehäufte Verbildlichung des Todes in der kirchlichen Kunst des späten Mittelalters vor allem ein unbewusster Ausdruck der Todesfaszination des spätmittelalterlichen Menschen war, einer kritischen Prüfung unterworfen werden.

2.4.4 | Das inhaltliche Grundmuster der Urtotentänze

Das inhaltliche Grundmuster der Urtotentänze bestand aus der Kombination des *Memento Mori*-Themas und der Ständedidaxe.¹⁸⁶ Als traditionelles Motiv der spätmittelalterlichen Bußpredigt dominierte das *Memento Mori* mit seiner primären Thematik vom Sterbezwang aller Menschen die Botschaft der dargestellten Handlung in den Urwerken deutlich. Zugleich war der Bußaufruf in den Urtotentänzen strukturell um typische Aspekte der Ständedidaxe, wie etwa ständespezifische Aufrufe, ergänzt und erweitert.

Memento Mori und Ständedidaxe gemein war das inhaltliche Ziel, den Betrachter anzuhalten, sein Leben zu bessern, indem er sich christlicher Tugenden¹⁸⁷ und Werte stärker bewusst war. Die einleitenden Worte der Predigtfiguren illustrieren diese funktionale Ausrichtung der

184 Auf Grund der (richterlich-predigenden) Stellung des Todes konnte dessen Verhalten gegenüber dem menschlichen Adressaten deutlich mitentscheiden, wie bestimmt die geäußerte Kritik dem Betrachter der Totentänze erschien. Maßgebend dafür war, wer die Kritik äußerte, also der Tod oder der Ständevertreter selbst, und ob die Anschuldigungen eher abstrakt-symbolisch oder greifbar-realistisch erscheinen musste. Durch den Tod ausgesprochene, konkrete Verurteilungen müssen als die Schwerwiegendsten betrachtet werden. Auf der anderen Seite standen metaphorische Selbstverurteilungen der menschlichen Adressaten. Petersmann schrieb in diesem Zusammenhang auch zutreffend, dass „verschiedenes“ statt „gleiches“ Auftreten des Todes diesen zur normativen Figur machte. Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 119.

185 Palmer bemerkte in diesem Zusammenhang, dass „die Verbildlichung des Todes [...] eine Sonderentwicklung der monastischen meditatio mortis [war], die ab dem 15. Jahrhundert auf eine Laisierung der Seelsorge abzielte.“ Vgl. F. Palmer, 'Ars Moriendi und Totentanz, zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter mit einer Bibliographie der „Ars Moriendi“', in: Borst, *Tod im Mittelalter*, 31-334, hier 320.

186 Zu *Memento Mori* und Ständedidaxe, vgl. Seiten 55-56 in diesem Kapitel.

187 Zu Tugenden und Lastern, vgl. LThK (2001) Band 4, 293-304; A. Walser, 'Sieben Todsünden und acht Laster', auf: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php/Angelika_Walser:_Sieben_Tods%C3_%Bcnden_und_acht_Laster (23. Augtust 2008). Papst Gregor der Grosse (540-604 nach Christus) hatte während seiner Amtszeit den Hochmut als Wurzel allen Übels aus dem der gnostischen Tradition stammenden „Acht-Laster-Katalog“ herausgelöst. In der erneuerten Denkweise waren die übrig gebliebenen sieben Laster, Völlerei, Wollust, Habgier, Zorn, Trägheit, Traurigkeit und Ruhmsucht lediglich Ausdrucksformen des Hochmutes. Während Zorn, Traurigkeit und Trägheit die emotionalen Laster darstellten, waren Ruhmsucht, Habgier, Wollust und Völlerei greifbare Vergegenwärtigungen des Hochmutes in der sichtbaren Welt.

Urtotentänze. So sprach der Prediger in der Pariser *Danse Macabre*: „O creature raysonable qui desires la vie eternelle, Tu as cy doctrine notable, pour bien finir la vie mortelle.“¹⁸⁸

In der Kombination von Elementen aus dem *Memento Mori* und der Ständedidaxe lag auch die Basis des unscharf definierten, zwischen dem Religiös-Spirituellen und dem Profanen schwankenden Charakters des Totentanzes, welcher für die zukünftige Entwicklung des Genres von großer Bedeutung sein sollte.

2.4.4.1 | *Memento Mori* – Aufruf zur Einkehr

Memento Mori ist ein wissenschaftlich undeutlich umschriebener Begriff.¹⁸⁹ Funktional gesehen ist es ein auf das Innerliche, Spirituelle gerichteter Aufruf zur Buße und zur Vorbereitung auf Sterben in der Form eines zweistufigen Andachtsmodells. Die Raffinesse des Modells besteht darin, dass der Aufruf (Denke an den Tod!) die entsprechende Handlungsanleitung für den Betrachter (Komme zur Einkehr!) und die theologische Legitimation von Aufruf und Handlungsanleitung (Denn Mensch, du bist sterblich) in sich trägt.

Von zentraler Wichtigkeit für die inhaltliche Wirkung des *Memento Mori* ist der Topos der Gleichheit aller vor dem Tode. Es handelte sich dabei um die abstrakte, naturrechtliche, in der Bibel verankerte Gleichheit der Menschen, die darin bestand, dass jeder Mensch von Adam und Eva abstammt, und als Erbe der Ursünde sterblich ist.¹⁹⁰ Das *Memento Mori* hatte durch seine Verwurzelung im christlichen Gleichheitsprinzip eine Allgemeingültigkeit, die den individuellen Aufruf zur Einkehr, der das *Memento Mori* eigentlich war, verstärkte, und um einen „gemeinschaftlichen“ Aspekt erweiterte, was speziell für den Totentanz bedeutsam war.

Der Begriff *Memento Mori* benennt andererseits eine kunst- und literaturwissenschaftliche Kategorie von vielgestaltigen Text- und Bildtypen, in denen der Aufruf, sich seiner Sterblichkeit bewusst zu sein, dargestellt wurde. Zu diesen Text- und Bildtypen gehören unter andern das *Vado Mori*-Gedicht, so genannte „Gespräche zwischen Leib und Seele“, die *Ars Moriendi*, die „Legende

188 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 74-75], Übersetzung: „O weise Kreatur die du das ewige Leben begehrt, hier hast du die denkwürdige Belehrung, das sterbliche Leben gut zu beschließen.“ In auffallend ähnliche Worte gefasst, lautete der Text der Predigerfigur im Basler Urtotentanz: „O deser werelde weysheit kint | Alle die noch ym leben sint | [...] Tut euch abe oppiger thate | denne dy zeit yst koerz yn desem leben |“, vgl. Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 278], Übersetzung: „O dieser Welt Weisheit Kinder, alle die noch am Leben sind, [...] Lasst ab von übermütigem Tun, denn die Zeit ist kurz in diesem Leben.“

189 Zum Begriff *Memento Mori*, vgl. LexMA, Band 6 (1993), 505-506. Das Wort *Memento Mori* selbst scheint vor dem 13. Jahrhundert nicht belegt zu sein. Zum ambivalenten, zwischen politischen und religiösen schwankenden Charakter der deutschsprachigen *Memento Mori*-Literatur, vgl. G. Williams, *The visions of Death: A Study of the „Memento Mori“ Expression in some Latin, German and French Didactic Texts of the 11th and 12th Centuries*, Göttinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 191 (Göttingen 1976), speziell 3, 28 und 48.

190 Zum biblischen Gleichheitsbegriff, vgl. W. Kern (Hrsg.et.al.), *Handbuch der Fundamental-theologie*, Band 2, Traktat Offenbarung, 2. verbesserte und aktualisierte Auflage (Marburg 2000), 229-235; LThK (1995), vierter Band, 438-741, speziell 739; A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 299-301 und 347-349.

der drei Lebenden und der drei Toten¹⁹¹ sowie *Contemptus Mundi*-Texte in Prosa und Versen.¹⁹² Der Totentanz hat zweifellos starke Verbindungen zu dieser literarisch-bildnerischen Kategorie.

2.4.4.2 | Ständedidaxe – Anleitung zur christlichen Lebensführung

Die Ständedidaxe war als literarische Gattung ein Teil der mittelalterlichen, christlichen Morallehre. Traditionellerweise stellte die Ständedidaxe – abgestimmt auf das intendierte Publikum – Tugenden und Sünden einzelner Ständevertreter oder ganzer Ständegruppen exemplarisch einander gegenüber, um so auf konkrete Weise das christliche Idealbild jedes Standes und der christlichen Gemeinschaft auf Erden zu entwerfen. Hauptziel der kirchlichen Morallehre war es, die gesellschaftliche Ordnung zu bewahren.¹⁹³

In ihrer hochmittelalterlichen Form gab es für jeden Stand eine eigene Ständedidaxe; Sie hatte die Form einer in Latein verfassten Morallehre und war vor allem für die höheren geistlichen und weltlichen Stände konzipiert. Ein im Mittelalter außerordentlich beliebter Typ der Ständedichtung war die Schachallegorie, welche im Bilde des Schachspiels die Sitten, Laster und Tugenden der einzelnen Stände behandelte.¹⁹⁴ Im 13. Jahrhundert entstand dann die so genannte universale Ständelehre, die auch Vorschriften und Ideale für unterschichtige Stände beinhaltete. Unter der Führung der scholastischen Theologen Thomas von Aquin und Bonaventura wurden die hochmittelalterlichen Ständelehren zu einer einzigen, umfassenden, theologischen Ständetheorie systematisiert. Sie entwarfen eine elitäre, sittlich-religiöse Theorie über den Soll-Zustand der gesellschaftlichen Ordnung und innergesellschaftlichen Verhältnisse.¹⁹⁵ Unverändert blieb die dialektisch-didaktische Struktur der Ständedidaxe, mit der typischen Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern, die sich – zumindest prinzipiell – auch in den UrTOTENTÄNZEN wieder findet.

191 Zur Darstellung der Legende der drei Lebenden und der drei Toten, vgl. W. Storck, *Die Legende von den drei Lebenden und der drei Toten und das Problem des Totentanzes* (Tübingen 1910); Künstele, *die Legende der drei Leben und der drei Toten*; Egger, *Todesreigen Totentanz*, 16-17.

192 Vgl. dazu Wollgast, *Tod im späten Mittelalter*, 6. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann und soll nicht auf die literatur- und kunstwissenschaftliche Diskussion zur „Entwicklung“ makaberer Darstellungen und Texte, sowie die komplexen Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen den verschiedenen Äußerungsformen des *Memento Mori* eingegangen werden. Dies wurde im Rahmen der Totentanzforschung bereits ausführlich getan. Vgl. dazu „Forschungsstand“ in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit.

193 Vgl. dazu, Heinemann, *Ständedidaxe*, speziell 14-42.

194 Vgl. zur Typierung der Stände in Schachallegorien, J. van Herwaarden, 'Dat Scaecspel: een profaan-ethische verkenning', in: P. van der Laar, P. Margry, C. Santing, *Een profane pelgrimage naar de Middeleeuwen*, opstellen van prof.dr. Jan van Herwaarden over geloof en de samenleving in de laatmiddeleeuwse Nederlanden (Hilversum 2005), 155-164; Heinemann, *Ständedidaxe*, 315-331, speziell 315-316. Zuletzt auch O. Plessow, *Mittelalterliche Schachzabelbücher zwischen Spielsymbolik und Wertevermittlung* (Münster 2007).

195 Vgl. Heinemann, *Ständedidaxe*, 28 und 46-47; D. Kinable, 'Een wereldbeschouwelijke spiegel voor de leek: codex Marshall 29', in: *Spiegel der Letteren* 43 (2001), 3-31. hier Seiten 8-9. Die universale Ständelehre diente der Erhaltung der *tranquillitas ordinis* -von Ruhe und Ordnung. Ein anderer Kanal kirchlich-moralischer Ständekritik waren beispielsweise Synodalstatuten. Vgl. dazu Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 145-147.

2.4.5 | Urtotentänze als Lasterkataloge

Die offensichtliche und überwölbende Botschaft der Urtotentänze war die *Memento Mori*-Bußbotschaft. Der Aufruf sich seiner Sterblichkeit zu erinnern impliziert, dass die Menschen vergessen haben, dass sie alle sterben müssen. Das Vergessen der eigenen Sterblichkeit war nicht nur Metapher für die fehlgeleitete Ausrichtung der Menschen aufs Diesseits, sondern die eigentliche Definition von Hochmut.¹⁹⁶

Alle Teilnehmer der Tänze waren der hochmütigen Weltzugewandtheit schuldig, was auch dadurch illustriert wurde, dass alle durch den Tod angesprochenen Ständevertreter in den Urtotentänzen – sogar das Kind im Totentanz von Basel – den Tod deutlich als Strafe erfuhren, während sie ihn eigentlich als Erlösung von weltlichen Verführungen willkommen hätten heißen müssen.¹⁹⁷ Ausgehend von der Thematik des Hochmuts der Menschen entfalteten die Urtotentänze von Paris und Basel eine Morallehre gegen die Weltlichkeit/Weltzuwendung der Menschen.¹⁹⁸ Die verkehrte Lebensweise der Menschen wurde angeprangert, und zum Anlass genommen, die Notwendigkeit der persönlichen Einkehr zu predigen. Auf diese Weise Kritik zu üben, schloss an bei einer allgemeinen Entwicklung in der christlichen Moraldidaxe, in der die Fehlbarkeit des Menschen keine metaphysische Schuld mehr war, sondern ein moralisches Manko, welches es zu erkennen und zu vermeiden galt.¹⁹⁹

In der Kritik der allgemein herrschenden, hochmütigen Unmoral, der Disziplinlosigkeit der Kleriker und der Sucht nach Gut und Geld lassen sich Kernthemen der spätmittelalterlichen Reformbewegungen deutlich erkennen. Im Umkehrschluss zum in den Urtotentänzen verurteilten Lebensstil zeichnete sich – implizit und grob skizziert – ein reformerisches Ideal christlicher Lebensführung ab.

Konkrete, alltagsrelevante Kritik war in den frühesten Totentanzwerken von Paris und Basel hingegen selten. Die plastischeren Hinweise auf Verfehlungen waren im Kontext des *Memento Mori*

196 A. Walser, *Sieben Todsünden*, o.S. Buchstäblich genannt wurde der Hochmut in den Urtotentanztexten nur in den seltensten Fällen. So gesteht der Ritter dem Tod im Basler Totentanz, dass er „[...] der w[el]it gedynt [habe] in hoem mut.“ Vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 300], Übersetzung: „der Welt gedient habe in Hochmut.“

197 Die Erfahrung des Todes als Strafe illustrierte in den Urtotentänzen des Menschen diesseits-gerichtete Uneinsichtigkeit – als dialektischer Gegenpol zu einer weltverneinenden Weisheit. Beispielhaft dafür ist das in den Augen der Autoren der Totentänze völlig verfehlt Ehrgefühl der hohen Ständevertreter. Der Papst im Großbasler Totentanz wehrt sich beispielsweise heftig [„oppinglich“] gegen die grimmige [„freselich“] Hinführung zum Tode. Vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 280]. Weitere einschlägige Vorbilder dafür finden sich im Basler Totentanz beim Edelmann, sowie im Pariser Totentanz beim Kaiser (der sich über die Weise empört, wie der Tod in misshandle) und dem Vogt. Vgl. Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 76 und 87] und Basler Totentanz [Kaiser (1983), 310].

198 Erwin Koller klassifizierte den Totentanz als „Sündenspiegel“ mit der Bedeutung, dass es sich um eine kirchliche Sittenkritik handelt. Vgl. Koller, *Totentanz*, 64.

199 Vgl. dazu Heinemann, *Ständedidaxe*, 430-437, speziell 431.

auf geschickte Weise zugleich allgemein und (stände)spezifisch gehalten, sodass den Betrachtern viel Raum blieb, sich selbst oder andere real existierende Sünder darin zu erkennen, ohne dass in den Kunstwerken persönliche, porträtartige Anklagen eindeutig erkennbar gewesen wären.

2.4.5.1 | Hochmut des Klerus: Disziplinlosigkeit

Bei den Vertretern der Geistlichkeit wurde Hochmut im Sinne der weltlichen Gier nach Gütern und Ehre nicht nur als menschliche Schwäche porträtiert, sondern als eine mit der religiösen Funktion unvereinbare, unverzeihliche Disziplinlosigkeit gerügt. Der Mangel an Selbstbeherrschung und Demut von Kirchenvertretern wurde durch die Autoren der Ur- und Totentänze mit scharfem Ton kritisiert, weil ihre Undiszipliniertheit ihre primäre Pflicht korrumpierte, die eigentlich darin bestand, den Schwächeren durch demonstrative Weltabgewandtheit das Vorbild dafür zu sein, wie man den Glauben korrekt leben sollte.

Der Pfarrer des Pariser Totentanzes wurde des Versäumnisses seiner Pflicht, und auch konkret der Übervorteilung der Gläubigen angeklagt. Da eigentlich jeder Geistliche seine Karriere mit seiner ersten Ordinierung begann, um als Vorbild für andere zu dienen, stand die Kritik am Pfarrer symbolisch für das Versagen aller Kleriker. Die Stelle lautet:

„Die Lebenden und die Toten pflegtet ihr aus zu nehmen, doch nun seit Ihr den Würmern ausgeliefert. Einst wurdet ordiniert ihr, als Spiegel für die andern und als Vorbild. Nach Euren Taten werdet Ihr belohnt werden. Für alle Mühe gibt's den Lohn.“²⁰⁰

Höhere kirchliche Würdenträger wurden indirekter auf ihre Verfehlungen hingewiesen. Der Bischof in der Pariser *Danse Macabre* wurde beispielsweise gerügt, er werde „von den Gütern dieser Welt und der Natur bald nichts mehr haben“,²⁰¹ und dem Patriarch riet der Tod mit satirischem Unterton, jetzt nicht „mehr an die Ehre zu denken.“²⁰²

Im Basler Werk wurden die Kritik am weltlichen Lebenswandel, der Vernachlässigung der Pflichten und der mangelhaften Disziplin der Kirchenvertreter ebenfalls eher subtil formuliert. Als Illustration können der Hinweis des Todes in seiner Anrede an den Erzbischof, dass dieser „in hoer wurde gesessen“²⁰³ habe, oder dass des Bischofs „Ehre und Würde sich verkehrt“²⁰⁴ habe, dienen. Bezeichnend ist auch die Begegnung von Tod und Chorberr im Basler Totentanz. Dort

200 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 98] : „Le vifz et mort folies mengier : | Mais vous sers aux vers donne. | Vous fustez jadis ordonne | Miroer dautruy : et exemplaire. | De vous fais seres guerdonne. | A toute painne est deu salaire.||”

201 Ebenda, 84-85: „Tantost naures vaillant ce pic | des biens du monde et de nature |“

202 Ebenda, 80-81: „Ne pensez plus a dignité“

203 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 290-291], Übersetzung: „In hohem Ansehen hab ihr gesessen.“

204 Ebenda, 294-295: „Eur wirde und ere hot sich vorkart.“

wurde des Chorherren verkehrte Interpretation seines Amtes dadurch illustriert, dass dieser „manche liebliche Melodie im Chore vorgesungen“ habe, die – so wurde aus den darauf folgenden Versen deutlich – das Gegenteil von des Todes seriöser, spiritueller Botschaft darstellten.²⁰⁵ Der Abt wurde viel sagend darauf hingewiesen, dass er „des Todes Regel halten müsse“²⁰⁶, und das Thema des „Regel-halten“ kehrte, dessen inhaltlich zentrale Stellung markierend, auch in der Antwort des Abtes zurück.

Die kirchen- oder klosterreformerische Urhebererschaft des Pariser Urtotentanzes manifestierte sich in der Wahl des gerade im Vergleich zu anderen Figuren forschen Tons in der Anrede des Todes an den Abt. Dieser wurde unumwunden der Völlerei bezichtigt, und der porträtartige Hinweis auf das „Erschrecken“ des Abtes signalisierte, dass er sich nicht auf das ewige Leben vorbereitet hatte:

„Abt, kommt schnell, Ihr flieht. Seht nicht so erschrocken aus. Nun gilt's dem Tod zu folgen, wie immer ihr auch zu ihm steht, befiehlt Gott nun an die Abtei, die euch dick und feist gemästet hat. Verfaulen werde ihr, bald und unwiderruflich, der Fetteste vergeht zuerst!“²⁰⁷

2.4.5.2 | Bild des Papstes in den Urtotentänzen

In beiden Urtotentänzen war eine latent papstkritische Haltung ersichtlich, denn sie stellten die Figur des Papstes als buchstäblich scheinheiligen und stolzen Mann dar. So wurde in der Szene zwischen Papst und Tod im Pariser Tanz suggeriert, der Papst werde „nur“ hinsichtlich seines weltlichen Status als höchster Herr auf Erden verehrt.²⁰⁸ Eine inhaltlich in die gleiche Richtung zielende Passage findet sich im Werk von Basel. Dort wurden dem Papst die folgenden Worte in den Mund gelegt: „ich war eyn heiliger bobist genant, der weyle ich lebete one forchte bekannt.“²⁰⁹ Der *Pontifex Maximus* war also lediglich „heilig genannt“ und nicht etwa „heilig“. Zudem schien er sich auf eher beiläufige Weise mangelnder Gottesfurcht anzuklagen. Auch war im Basler Totentanzwerk – eingebettet in eine sarkastische Bemerkung über das päpstliche

205 Ebenda, 306-307: „Ich habe als eyn korheere frey | Gesungen manche lipliche melody. |”

206 Ebenda, 302-303: „ir must des todis regel halten.“ Die Figur des Mönches war in der Ständereihe des Basler Urtotentanzes nicht aufgenommen. Die Nonne wird als „Nöneleyn“, welches sich selbst „subtil“ erachte, durch den Tod verspottet. Vgl. ebenda, 318-319.

207 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 85-86]: „Abbe: venez tost: vous fuyez: | Navez ia la chiere esbaye | Il convient que la mort fuyez. | Combien que moult lavez haye. | Commandez adieu labbaye: | Que gros et gras vous a nourry. | Tost pourriez a peu de aye. | Le plus gras est premier pourry |.“

208 Ebenda, 76: „comme le plus digne seigneur: | En ce point honores feres.“ (Übersetzung: „Wie der allergrösste Herr, in dieser Hinsicht werdet ihr gerühmt.“)

209 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 280], Übersetzung: „Ich wurde ein heiliger Papst genannt, der zu Lebzeiten als furchtlos war bekannt.“

Rechtsmittel der Dispens²¹⁰ – subtile Kritik an der päpstlichen Autorität spürbar. Der Tod sagte nämlich zum Papst: „Ir dorfet keynß dispensyren.“²¹¹ Durch die gewählte semantische Konstruktion, die das „dispensieren“ im Kontext der attributiven Identifikation der angesprochenen Person im Totentanz zur päpstlichen Haupttätigkeit erhob, ist diese Bemerkung als Seitenhieb der Autoren auf den Papst zu verstehen. Sie ruft das Bild eines Papstes auf, der den „Dispens“ zu eigennützig oder zu unbedarft einsetzt, und damit zur Unterwanderung kirchlicher, moralischer und religiöser Grundwerte beiträgt.

2.4.5.3 | Hochmut der weltlichen Fürsten: Wollust

Im Gegensatz zum Umgang mit den kirchlichen und klösterlichen Würdenträgern warfen die Autoren der Totentänze den weltlichen Eliten nicht das Versäumnis ihrer primären Aufgabe vor. Mit anderen Worten: im Gegensatz zu einem habgierigen, ruhmsüchtigen Bischof schloss die Habgier und die Ruhmsucht eines Herzogs die Erfüllung seiner vorrangigen politischen Aufgaben in den Augen der Urtoentänze offensichtlich nicht *a priori* aus.

Die didaktische Funktion der Szenen zwischen dem Tod und vor allem den höchsten weltlichen Ständevertretern war es, durch die Ohnmacht des höchsten irdischen Würdenträgers die Gleichheit Aller vor dem Tod eindringlich zu illustrieren. So legten die Autoren der Pariser *Danse Macabre* dem Kaiser die folgenden Worte in den Mund: „Meine irdische Größe überstieg die aller anderen, nun muss ich sterben, das ist der Preis. Was bleibt dem Menschen? Die Grossen haben keinen Vorteil.“²¹²

Typischer Ausdruck des Hochmutes weltlicher Würdenträger war die Wollust. Nur einmal wurde Wollust allerdings ausdrücklich in den Texten der Urtoentänze genannt. In der Szene der Begegnung der Kaiserin mit dem Tod im Totentanz zu Basel schloss die Kaiserin ihre Antwort an den Tod mit den Worten: „[...]Wollust hatte meyn stolzer leib, do ich lebete als eynes keyzers weib [...]“.²¹³ Wollust wurde aber in den beiden Urtoentänzen nicht als typisch weibliche, oder durch die Frauen hervorgebrachte Sünde präsentiert.²¹⁴ Die Anrede des Todes an den Herzog im Basler

210 Zum Begriff Dispens, vgl. S. Ihli, *Die potestas vicaria des Papstes. Ursprung, Reichweite und Grenzen*, Universität Tübingen, NomoK@anon-Webdokument: <http://www.nomokanon.de/aufsaeetze/004.htm>, Rdnr. 1-77.

211 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 280], Übersetzung: „Ihr bedürft keines Dispensieren“.

212 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 76-77]: „Sur tous ay eu grandeur mondaine : | Er morir me fault pour tout gage | Quest ce mortel demainne. | Les grans ne lon tpas davantage. ||“ Inhaltlich sehr ähnliche Stellen finden sich für die Figur des Kaisers und des Königs in beiden Urtoentänzen.

213 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 284], Übersetzung: „Wollust hatte mein stolzer Leib, als ich lebte wie des Kaisers Weib.“

214 Die Assoziation zwischen Frauen, Wollust und rein körperlicher Verführung waren in der Lehre der mittelalterlichen Kirche tief verwurzelt. Vgl. dazu Walser, *Todsünden*, 4. Im Pariser Totentanz traten die Frauen zwar nur im Zusammenhang mit der Wollust von Ritter, Schildknappe und Liebhaber überhaupt und anonym in Erscheinung, doch die Schuld an den Ausschweifungen der Männer – und dies gilt für den Großbasler und den Pariser Totentanz – wurde nicht bei ihnen niedergelegt.

Totentanz, dem ebenfalls Wollust vorgeworfen wurde, wies ausdrücklich auf den aktiven Anteil des Herzogs im „zu büßenden“ Umgang mit den Frauen hin:

„Habit ir mit fruwen [je] hoch gesprungen | Stolzer herzog adir wol gesungen | das must ir
an dezem reyen bussen | wol her lot euch die toten grussen.[...]“²¹⁵

Typisch für die Rhetorik der Urtotentänze ist außerdem, dass der Vorwurf des Todes an den Herzog als Frage formuliert war, sodass für den Betrachter angesichts der allwissenden Stellung des Todes kein Zweifel über das Vergehen des Herzogs bestehen konnte, während allfällige Parallelen zu real existierenden Personen, und daraus resultierende konkrete Beleidigungen vermieden wurden.

2.4.5.4 | Der Umgang mit Geld, Gut und Armut

Bezeichnend für den kirchen- und glaubensreformerischen Hintergrund der Urheber, war das Thema weltlicher Armut ein zentraler Gegenstand in den Totentänzen von Paris und Basel. Der Umgang mit der Forderung nach materieller Armut gestaltete sich für die Totentanzautoren allerdings komplex und schwierig.

Der in den abschließenden Versen der Rede des Todes an die Adresse des Bürgers im Pariser Totentanz formulierte Kompromiss zwischen der Verurteilung des Anhäufens von Eigentum, und der Beachtung der gesellschaftlichen Realität offenbart, wie heikel das Thema Armut im Lichte seiner sichtbaren Alltagsrelevanz war:

„[...] Wenn du das Gut von dem du viel besessen, gut genutzt hast, ist das weise. Von anderen kommt's, zu anderen geht's. Ein Narr ist wer sich sich's anzuhäufen bemüht.“²¹⁶

Auch die Erkenntnis des Franziskanermönchs im Pariser Totentanz, dass „Armut allein ihn nicht zu schützen vermöge“²¹⁷ weist auf die Zentralität dieser Frage für die Verfasser der Urtotentänze hin, und zeigt gleichzeitig, dass es den Pariser Totentanzautoren darum ging, deutlich zu machen, dass rein äußerliche Frömmigkeit nicht selbstverständlich zur Errettung der Seele führt.

215 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 296], Übersetzung: „Habt Ihr mit Frauen hoch gesprungen, stolzer Herzog, oder wohl gesungen; das müsst Ihr an diesem Reigen büßen, wohl her, lasst Euch die Toten grüssen.“

216 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 89]: „Se des bien dont eustes largesse | aves bien use: cest sagesse | Dautrny [sic] vient tout a autruy passé | fol est que damaser se blesse.“

217 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 102]: „Mendicité point ne mesure“.

Am eindeutigsten manifestierte sich eine prinzipielle Abkehr der Autoren von profanem Reichtum in der Darstellung der Wucherei. Diese wurde deutlich als unverschämter, offenkundiger Ausdruck der verdammenswerten irdischen Habgier der Menschen dargestellt.²¹⁸ Der „usurier“ in der Pariser *Danse macabre* wurde zur menschlichen Verkörperung von Habgier, Geiz und Gewinnsucht stilisiert. Die Ausnahmestellung der Anklage der Wucherei übersetzte sich in der Formgebung der entsprechenden Szene im Totentanz, war sie doch die einzige, bei der mit dem „armen Mann“²¹⁹ eine dritte Person die gewöhnliche Bilateralität der Begegnung zwischen Tod und menschlichen Ständevertreter durchbrach. Neben dem Tod trat dieser „povre homme“ im Text als zusätzlicher Ankläger gegen die Wucherei auf. In der Konversation der drei Figuren der „Wucherszene“ im Pariser Totentanz wurde die moralische Verwerflichkeit des biblisch verbotenen Zinsnehmens dadurch illustriert, dass der Wucherer in seiner Verblendung durch materiellen, irdischen Reichtum selbst in dem Moment, als der Tod in bereits gefasst hatte noch beabsichtigte, aus einer Geldleihe an den „armen Mann“ Gewinn zu schlagen. Der „arme Mann“ kommentierte, ganz offensichtlich an den Betrachter des Mauergemäldes gerichtet:

„Wie jeder weiß, ist Wucherei eine so arge Sünde. Und dieser Mann, der bereits die Nähe des Todes spürt, macht sich nichts draus. Sogar das Geld, das er mir nun in die Hand zählt, leiht er nur mit Wucher aus.“²²⁰

2.4.5.5 | Die ambivalente Beurteilung der „Gelehrten“

Die Verfasser der Urtotentänze verspotteten den Wissensdurst der Menschen, der durch eine Gruppe von Gelehrten²²¹ repräsentiert war. Sie porträtierten das menschliche Streben, die Welt zu begreifen, prinzipiell als eitel und hochmütig. Oft forderte der Tod mit viel Sarkasmus die Meisterschaft seiner menschlichen Opponenten – wohl wissend, dass er gewinnt – heraus. So sagte er zur Arztfigur des Basler Totentanzes: „*her arzt thut euch selbir rat, [aus] ewir meisterlichen tat.*“²²² Der Anwalt des Pariser Totentanzes wurde gefragt, sich dem Tode zu stellen, und seinen

218 Alle Ständevertreter deren alltägliche Aktivitäten mit Geldkontakt assoziiert wurden, mussten in den Totentänzen harte Kritik erdulden. Dies betraf die Kaufmänner in beiden Totentänzen, sowie den Bürger und vor allem die Figur des Wucherers im Pariser Totentanz.

219 Dieser „povre homme“ stellt nicht Teil der eigentlich Totentanzhandlung dar, sondern ist nur Attribut zur Szene des Wucherers. Vgl. Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 94].

220 Ebenda: „Usure est tant malvaiz pechie | Comme chascun dit: et raconte. | Et cest homme: qui approuchie | Se sent de la mort: | Nen tient conte. | Mesme largent: que ma mai compte | Encore a user me prestre. |“

221 Der Sammelbegriff „Gelehrte“ ist unscharf, aber trotzdem brauchbar. Im Grunde benennt der Begriff hier die Ständevertreter der weltlichen Justiz, der Medizin sowie dem universitär ausgebildeten nicht-Theologen. In den Urtotentänzen besteht diese Gruppe aus dem Gelehrten, dem Richter, dem Anwalt und dem Arzt im Totentanz von Paris, sowie dem Arzt, dem Juristen und dem Apotheker im Totentanz von Basel.

222 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 308-309]. Im gleichen Werke wird auch der Apotheker ausdrücklich aufgefordert, seine „Meisterschaft“ unter Beweis zu stellen. Vgl. dazu Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 316]: „Beweyst [...] ewir meysterschaft“.

Fall zu verteidigen.²²³ Die Illustration der Eitelkeit des Tuns der Gelehrten manifestierte sich als prinzipiell scheinende Ablehnung der nicht auf Theologie basierten Suche nach Wissen in den Urtotentänzen. Gepredigt wurde das Primat der Theologie als Basis für jegliche Kenntnis und Entscheidungsgewalt. Im Pariser Totentanz sprach der Tod zum Gelehrten:

„Meister, weder Sternenguckerei, noch andere Gelehrsamkeit, vermögen den Tod heraus zu zögern. Dagegen hilft keine Astrologie. Alles was von Adam herkommt, dem ersten Menschen stirbt; das sagt die Theologie. Sterben müssen alle wegen eines Apfels.“²²⁴

Bei genauerem Hinsehen präsentierte sich die Ablehnung des menschlichen Wissensdrangs weniger resolut und eindeutig, als die harte dogmatische Verurteilung des Gelehrten im Pariser Totentanz vermuten lässt. An einigen Stellen fanden Errungenschaften nicht-theologischer, menschlicher Kenntnis scheinbar wohlwollende Erwähnung. So beispielsweise bei den Ärzten in beiden Urtotentänzen, die unwidersprochen ihre medizinischen Fähigkeit, wirklich Kranke und Krankheiten geheilt zu haben, präsentieren durften. Ähnlich bei der Figur des Vogtes im Pariser Totentanz; dem Vogt wurde deutlich anerkennend attestiert, Gerechtigkeit in ihren vielen irdischen Gestalten gekannt und gefördert zu haben.²²⁵ Ob die vereinzelt auch positiven Bemerkungen zu den „Gelehrten“ als ein fragmentarisches Durchschimmern humanistischer²²⁶ Sympathien der Autorschaft der Urtotentänzen zu deuten sind, ist nicht schlüssig zu beantworten.

2.4.5.6 | Gute Vorbilder

Die Zurückhaltung der reformerischen Autoren, ihre eigenen Anliegen explizit zu formulieren, ist charakteristisch für die Urtotentänze. Der diskussionslosen Verurteilung der Wucherei stellten die

Ebenso der Jurist, Ebenda, 304: „*ber iurist das tut des todis craft, mogit ir so beweist ewr meisterschaft*“. [Übersetzung: „Herr Jurist, das tut des Todes Kraft, mögt [könnt] ihr, so beweist eure Meisterschaft.“]

223 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 100-101]: „*Advocat sans long proces faire | venez vostre cause plaidir* |” [Übersetzung: Rechtsanwalt, ohne langen Prozess zu machen | kommt eure Sache verteidigen“]

224 Ebenda, 88: „*Maistre: pour vostre regarder | en hault: ne pour vostre clergie: | Ne pouez la mort retarder. | Cy ne vault rien astrologie. | Toute la genealogie | Dadam qui fut le premier homme | Mort prent: ce dit theologie. | Tous fault morir pour une pome. |*“

225 Ebenda, 86: „*Bailly qui savez quest iustice: | Et hault et bas: en mainte guise | Pour gouverner toute police. | Venez tantost a ceste affise. | Je vous adiourn de main mise | Pour rendre compte de vos fais | Au grant iuge: qui tout ung prise.*“ (Übersetzung: Vogt, die ihr das Recht kennt, hoch und tief, in mancher Gestalt, um zu regieren. Kommt schnell zu dieser Verhandlung, ich lade euch vor ohne Aufschub, Rechenschaft über euer Tun abzulegen, vor dem grossen Richter, der jeden mitnimmt.)

226 Zum Begriff Humanismus und dessen Platz in der kirchlichen Ideengeschichte des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit, vgl. LThK (1996), Band 5, 321- 327; A. Godin, 'Humanismus und Christentum', in: Mayeur, *Geschichte des Christentums*, 612-674; C. Augustin, *Humanismus*, Die Kirche in ihrer Geschichte 2, Lieferung Heft 2 (Göttingen 2003); MacCulloch, *Reformatio*, 98-104; A. Buck, *Humanismus, seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Vorstellungen* (Freiburg im Breisgau 1987); D. Mertens, 'Deutscher Renaissance-Humanismus', in: H. Engler (Hrsg.), *Humanismus in Europa* (Heidelberg 1998), 187-210, speziell 187-193. Zum Verhältnis von säkularem und klösterlichen Humanismus, vgl. Mertens, *Humanismus und Reform am Oberrhein*, 48-49.

Totentanzautoren beispielsweise keine vergleichbar eloquente Preisung der Besitzlosigkeit gegenüber. Figuren, die dem Betrachter als Vorbild hätten dienen können, waren sehr selten. Auch aus den Reihen der klösterlichen Vertreter in den Ständereihen der Urtotentänze trat kein eindeutig und explizit positiv bewertetes Vorbild hervor.²²⁷ Die theologisch-spirituellen Ideale der Urheber oder konkrete Hinweise, wie der Betrachter der Werke sich im Alltag verhalten sollte, wurden in der Kernhandlung der Urtotentänze nicht aktiv, sondern nur indirekt, in der Verneinung des „falschen“ Verhaltens, präsentiert.

Als Prototyp des armen Menschen war der Bauernfigur in den Urtotentänzen in einem abstrakten Sinne eine Vorbildrolle gegeben. Die Figur war in beiden Werken absichtlich als armer, wohl landloser Bauer konzipiert. Ein Bauer, der nach biblischem Vorbild so harter körperlicher Arbeit nachging, dass ihm „[...] der Schweiß aus der Haut floss.“²²⁸ In beiden Werken wurde dem Bauern mit relativ viel Geduld und vordergründigem Verständnis des Todes begegnet. Daraus direkt abzuleiten, dass die Totentänze die Bauern, oder generell die ärmeren, untersten Stände, als konkretes Vorbild für alle hingestellt hätten, ginge jedoch viel zu weit.

In der Rhetorik des Todes bei seiner Begegnung mit dem Bauern im Basler Totentanz äußerte sich nebst dem Wohlwollenden auch das Abschätzige wenn der Tod rief: „[*Peuerlin*] mit deynen schuen grob, [komm] her du must erwerben lob.“²²⁹ Ein gewisses Unverständnis der Totentanzautoren über das vermeintlich dümmliche Unvermögen der einfachen Leute, ihre privilegierte Ausgangslage für die Erreichung des Paradieses zu erkennen, lässt sich aus den Totentanztexten herauslesen. In der Pariser *Danse Macabre* hieß es beispielsweise in der Anrede des Todes an den Bauern:

„Erfreuen sollten Sie sich des Todes, der Sie von so vielen Sorgen erlöst. Komt her, ich erwarte Euch. Ein Narr ist wer denkt er könne ewig leben.“²³⁰

227 Als symbolisches Exempel für eine demütige Lebenseinstellung figurierte der Karthäuser-Mönch in der Pariser *Dans Macabre*, der als „homme d'abstinence“ angesprochen wird. In einer Art Selbstgespräch bezeichnet sich der Karthäuser als „seit langem tot für diese Welt“ [„Je suis au monde au pieca mort“] und verkündet dogmatisch, „das Leben [sei] nichtswürdig“ [„Cest tout neant de ceste vie“]. Zur Idee, dass die Karthäuser der Leitorden der klösterlichen Reform waren, vgl. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 75.

228 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 322]: „Der Sweiss mir dur[ch die Hände floss].“

229 Ebenda, Übersetzung: „Bäuerlein mit deinen groben Schuhen, kom her du sollst gelobt werden.“

230 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 98]: „De mort devez estre contents | Car de grant soussy vous delivre | Approachiez vous ie vos attens | Folz est qui cuide tousiour vivre. |“

2.5 | Das „Eigene“ der Totentanzidee

Grundsätzlich war dieser Lasterkatalog bekannt. Stark vergleichbare Inhalte fanden sich in gefestigten literarischen Formen der Ständedidaxe, wie Fürsten-, Stände- und Beichtspiegeln²³¹, Schachallegorien oder in Predigten, welche die christliche Morallehre thematisierten.²³² Ebenso war das *Memento Mori*-Motiv in vielen *Vantias*-Darstellungen,²³³ wie den *Artes Moriendi*²³⁴, dem *Vado Mori*-Gedicht oder der Darstellung der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“²³⁵ bereits ein etabliertes Motiv der kirchlichen Kunst des späten Mittelalters. Die Frage drängt sich darum auf, warum das sich das Totentanzmotiv als eigenständige Form zwischen bekannten erbaulichen Kunstmotiven mit Todesthematik und erprobten Formen der Ständelehre schnell und, wie sich im Vorausblick zeigt, auch bleibend festigen konnte? Diese Frage ist nur thesenartig zu beantworten. Als Ausgangspunkt muss angenommen werden, dass jede erfolgreiche Festigung eines neuen Motivs zu einem großen Teil darin begründet sein muss, dass es mit etwas „eigenem“ als signifikante Erneuerung und/oder Erweiterung des bereits Bekannten wahrgenommen wurde. Für den Totentanz lautet die These, dass die Entscheidung der Urheber, die Werke von Paris und Basel dem „gmein Man“²³⁶ zugänglich zu machen, eine grundsätzliche Profanierung und sogar gesellschaftskritische Politisierung der grundsätzlich spirituellen *Memento Mori*-Botschaft der Totentänze bewirkte. Diese Politisierung des Spirituellen wurde durch eine ambivalente Bildkonzeption zusätzlich akzentuiert, und war das dem Totentanz eigene, auf Grund dessen das Motiv in den folgenden Jahrhunderten weiterentwickelt wurde.

Im Folgenden wird gezeigt, dass die Urtotentänze öffentliche Werke waren, und welchen Einfluss diese öffentliche Charakteristik auf die Wahrnehmung des Genres gehabt haben muss. Außerdem werden die bildthematischen Unstimmigkeiten skizziert und gleichzeitig annehmlich gemacht, dass diese die inhaltliche Spannung im Totentanz zusätzlich erhöhten.

231 Vgl. dazu B. Singer, *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen: Jakob Wimpfeling, Wolfgang Seidel, Johann Sturm, Urban Rieger*, Humanistische Bibliothek, Abhandlungen, Texte, Skripten, Reihe I: Abhandlungen, Band 34 (München 1981); R. Kolb, 'Ciriakus Spangenberg's *Adelspiegel*: A theologian's view of a nobleman', in: M. Usher Chrisman und O. Gründler, *Social Groups And Religious Ideas In The Sixteenth Century*, Studies in Medieval Culture, XIII (Kalamazoo 1978), 11-19.

232 Für eine Übersicht über andere literarische Gattungen und kirchliche Formen mit moralisch-didaktisch-kritischem Inhalt, vgl. Rapp, 'Vielfalt der Reformbestrebungen', 147-151.

233 Zum Begriff *Vanitas*, vgl. LCI, Band 4 (1990), 409-412.

234 Zu *ars moriendi*, vgl. die jüngste Studie von A. Reinis, *Reforming the art of dying, the ars moriendi in the german Reformation* (Aldershot 2007).

235 Vgl. dazu LexMA, Band III, Spalten 1390-1392; LCI, Band 1, Spalten 550-552.

236 Der Begriff des „gemeinen Mannes“ ist nach Oexle spezifisch deutsch. Vgl. dazu Oexle, *Funktionale Dreiteilung*, 47. Blickle definierte den Begriff als „Gesamtbezeichnung für all jene, die nicht dem Adel noch dem Klerus angehörten, die an Herrschaft nicht beteiligt waren, und deren Existenz durch körperliche Arbeit bestimmt wurde.“ Vgl. P. Blickle, *Die Revolution von 1525*. Studienausgabe (München 1977), 177.

2.5.1 | Die Öffentlichkeit der UrTOTENTÄNZE

Die Botschaft der Buße an ein größtmögliches Publikum zu vermitteln, kann als eine der Kernaufgaben der mittelalterlichen Bettel- und Predigerorden verstanden werden.

Öffentlichkeit war eine sehr wichtige Charakteristik bettelordentlicher Kommunikation im späten Mittelalter, zu der beispielsweise auch öffentliche Predigt, religiöses Schauspiel und Kunst gehörten.²³⁷ Diese Öffentlichkeit hatte vor allem eine räumlich-visuelle Bedeutung.²³⁸ Damit sind einerseits der Ort und das Medium der Mitteilung gemeint, welche die Botschaft dem Publikum physisch und technisch zugänglich machen mussten. Andererseits war diese Öffentlichkeit der spirituelle Raum, in dem sich der kirchlichen Lehre zufolge die Tugenden präsentierten, im Gegensatz zur Verborgenheit, wo die Laster sich versteckten.²³⁹ Öffentlichkeit in diesem Wortsinne war für die Bettelorden essentiell für die Erreichung ihres Zieles, das Evangelium gerade auch weniger privilegierten Gesellschaftsschichten zu verkünden und zugänglich zu machen.

Die UrTOTENTÄNZE waren öffentliche Werke, in dem Sinne, dass sie öffentlich platziert waren, Bild und umgangssprachliche Texte kombinierten, und die den Bildern untergestellten Verse eine dialogische Grundform besaßen. Allen drei Elementen waren kommunikative Teilaspekte inhärent, welche die Rezeption des Kunstmotivs prägten, und die Wirkungstiefe und Reichweite der TOTENTÄNZMOTIVS steigerten. Welchen Einfluss übte die quasi uneingeschränkte Zugänglichkeit der TOTENTÄNZE auf Inhalt und Botschaften der makabren Werke und auf das Image der Kunstform selbst aus?

2.5.1.1 | Öffentliche Platzierung

Beide UrTOTENTÄNZE befanden sich an den (Innen-)Mauern von öffentlich zugänglichen Begräbnisstätten. Sie waren also für ein breites Publikum relativ einfach zugänglich. Friedhöfe und Marktplätze waren die öffentlichsten Räume in einer spätmittelalterlichen Siedlung; hier wurde gehandelt, diskutiert und gefeiert.²⁴⁰ Dies trifft auch für die *Cimetière des Innocents* in Paris und den Laienfriedhof des Großbasler Dominikanerkonvents zu, welche beide zentrale gelegene, oft frequentierte Plätze des öffentlichen Lebens jener Städte waren.²⁴¹ Der Friedhof, etymologisch

237 Vgl. G. Jaritz, 'Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit', in P. Dinzelsbacher (Hrsg.), *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter* (Paderborn 1990), 195-242, hier 200-201.

238 Zum Begriff Öffentlichkeit, und insbesondere zu dessen räumlich-visuellen Bedeutung, vgl. Brunner, Conze, Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Band 4, 413-450, speziell 414.

239 Ebenda, 416.

240 Vgl. dazu P. Spierenburg, *De verbroken betovering, mentaliteit en cultuur in preïndustrieel Europa* (Hilversum 1998), 166-167; D. Nicholas, *Urban Europe, 1100-1700* (London 2003), 70-71; Huizinga, *Herfsttij*, 8-9 und 177-178.

241 Vgl. ebenda; Ariès, *Geschichte des Todes*, 85-88; H. Couzy, 'L'église des Saints-Innocents à Paris', in: *Bulletin Monumental*, Band 130 (Paris 1972), 279-301; Zum öffentlichen Charakter des Basler Dominikanerfriedhofes, vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 18-19.

von „Freihof“ ableitbar²⁴², verdankte seine Popularität als öffentlicher Platz seinem speziellen Status als Kirchengrund, in dessen „umfriedetem“ (abgegrenzten) Raum weltlich-obrigkeitliche Ordnungen nicht rechtskräftig waren oder nicht durchgesetzt werden konnten.²⁴³ Als eine Art körperlich-geographisches Pendant zum Karneval waren Friedhöfe institutionalisierte liminale Räume, also ambivalente Schwellenräume.²⁴⁴ Die Funktionalität des Platzes könnte möglicherweise die Wahrnehmung der Totentänze in dem Sinne beeinflusst haben, dass die erbauliche Botschaft auch als politisch gefärbter Kommentar auf die Gesellschaft begriffen wurde.

2.5.1.2 | Einfache Sprache und kurze Verse

Die Kombination von Text und Bild, der Gebrauch lokaler Idiome für die Totentanztexte sowie die Benutzung einer relativ unkomplizierten, informellen, bildhaften Sprache trugen viel zur Steigerung der sprachlich-intellektuellen Zugänglichkeit der Urrententänze bei. Bilder gehörten spätestens seit Papst Gregor des Grossen Aussprache aus dem Jahr 599, dass „diejenigen, die des Lesens nicht mächtig seien, Bilder lesen könnten“²⁴⁵ zum festen Instrumentarium kirchlicher Kunst, die breit zugänglich sein sollte. Formulierungen wie beim Bauern des Basler Urrententanzes, der mit den Worten „pewirlyn mit deynen Schuen grob“²⁴⁶ gerufen wurde, oder bei der Drohung an die Adresse des Abts in der Pariser *Danse Macabre*, dass der „Fetteste als Erster verwese“²⁴⁷, illustrieren den umgangssprachlichen Ton in den Urrententänzen. Dem Betrachter wurden so visuelle und textliche Möglichkeiten geboten, die Personen (sich selbst oder bekannte des öffentlichen Lebens) und die Handlung im Totentanz zu identifizieren. Kurz gesagt: die Autoren der Urrententänze versuchten, durch eine häufig den Betrachter einbeziehende Rhetorik, aber auch alltägliche Sprache und satirisch-witzige Aspekte die Protagonisten des Totentanzes für den Betrachter greifbar zu machen.²⁴⁸

Hinzu kam die Kürze, der inhaltlich einheitliche Aufbau und vor allem das simple Reimschema der zu den Bildern gehörenden Verse. Auf diese zugängliche Weise konzipiert, konnten der Inhalt der Texte und die Botschaft des Totentanzes sich auch in einer durch orale Kommunikation geprägte Gesellschaft schnell verbreiten, da die Texte relativ einfach wieder erinnert, reproduziert,

242 Vgl. Spierenburg, *Verbroken betovering*, 166; Kaiser, *Der tanzende Tod*, 56.

243 Vgl. dazu Ariès, *Geschichte des Todes*, speziell 72-73 und 83-94; C. Friedrichs, *The Early Modern City, 1450-1750* (London 1995), 31-32.

244 Vgl. dazu auch M. Lauwers, *Naissance du cimetière, lieux sacrés et terre de morts dans l'Occident médiéval* (Paris 2005), 259-268; R. Scribner, *Religion and culture in Germany (1400-1800)* (Leiden 2001), 302-322, speziell 314.

245 Vgl. J. Koerner, *The Reformation of the Image* (Chicago 2004), 137.

246 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 322].

247 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 86].

248 Diese Maßnahmen lassen sich im Rahmen spätmittelalterlicher Popularisierung des Glaubens durch die Bettelorden auch bei andern Kommunikationsinstrumenten der Mendikanten beobachten. Vgl. dazu Jaritz, *Bildquellen*, 200.

sowie weiter- und nacherzählt werden konnten.²⁴⁹ Damit ist in aller Kürze die Intermedialität des Totentanzes angesprochen; das Motiv funktionierte als eigentliche künstlerische Abbildung für Predigten und zugleich als Reproduktion von Predigtinhalten außerhalb der gesprochenen Predigt.

2.5.1.3 | Dialogischer Aufbau

Die bereits angesprochene dialogische Charakteristik der Begegnung zwischen der Todesfigur und den menschlichen Ständevertretern hatte ebenfalls Einfluss auf die breite Zugänglichkeit der Urtoentänze.²⁵⁰ Das Dialogische trug zur Konkretisierung der dargestellten Handlung bei, und präsentierte den Betrachtern das (Vor-)Bild eines streitbaren, handlungs- und konfliktfähigen Menschen, indem sich die menschlichen Figuren des Totentanzes im Ansatz zu den auf ihren Lebenswandel bezogenen Anschuldigungen des Todes äußern konnten. Die Dialogform kreierte auf diese Weise eine Möglichkeit für eine kritische Auseinandersetzung mit den dargestellten Themen, ohne dass dabei die Streitlust der Akteure als direkter inhaltlicher Kommentar zur religiösen Grundbotschaft des *Memento Mori* missverstanden werden musste.²⁵¹ Für die Betrachter der Urtoentänze wurde durch die dialogische Darstellung im Totentanz zudem eine Identifikationsfigur geschaffen, die den Betrachter motivieren konnte, sich aktiv und kritisch mit den Themen des Totentanzes zu befassen. Diese im Ansatz zu erkennende Betonung des einzelnen, lern- und konfliktfähigen Menschen ist möglicherweise als Hinweis auf einen durch frühhumanistische Ideale mitbestimmten ideengeschichtlichen Hintergrund der Verfasser der Urtoentänze zu werten.

249 Zur „oral culture“ des Mittelalterlichen Europa und der Gepflogenheiten, Geschichte zu „auditen“, vgl. A. Briggs und P. Burke, *A social history of the Media, from Gutenberg to the Internet* (Cambridge 2005), 8-9.

250 Die Wichtigkeit des Dialogs im Totentanz wurde auch in der bestehenden Literatur der Totentanzforschung besprochen. Vgl. dazu beispielweise Utzinger, *Itinéraires*, 229. Rosenfeld erwähnt den dialogischen Charakter des mittelalterlichen Totentanzes im Zusammenhang mit der Eignung des Motivs, Kritik zu üben. Vgl. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 80; Koller betont die Wichtigkeit des Dialoges als Strukturmerkmal des Totentanzgenres, wobei „Die Reden des Todes [...] in ihrem kommunikativen Charakter Aufforderungshandlungen darstellen, und kaum eine sprachliche Reaktion der angesprochenen Ständevertreter nötig ist, um den Text zwischen beiden als geglückt erscheinen zu lassen.“ Vgl. Koller, *Totentanz*, 422. Selbst wenn also die formellen Anforderungen eines Dialog kaum erfüllt wurden, erschien das Gespräch zwischen Tod und Mensch doch interaktiv. Der in der vorliegenden Arbeit benutzte Ausdruck „dialogisch“ impliziert, dass es sich bei der verbalen Kommunikation zwischen Tod und Ständevertreter im Totentanz nicht immer um Dialoge im strikten Sinne handeln muss. In Totentänzen nehmen die Gespräche häufig eine Form an, die mehr als interaktives „Nebeneinander-Herreden“ erscheint.

251 Die Dialogtheorie bestätigt, dass der zweiseitig interaktiven Kommunikation die Veranlagung zur Ausübung von Kritik inhärent war, denn die Annahme der Nicht-Uniformität der Meinungen ist der theoretische Ausgangspunkt jeden Dialogs. Dialoge sind immer Streitgespräche, in denen jemand ein Argument für sich entscheiden will. Vgl. dazu M. Mascovski (Red.), *Dialogue and Critical Discourse, Language, Culture, Critical Theory* (New York 1997), speziell 3-25. Zur Funktion des Dialogs in Totentänzen, vgl. J. Taylor, 'Poesie et predication: la fonction du discours proverbial dans la danse macabre', in: *IIIe congrès international d'études sur les danses macabres, Chartres* (Mesley le Grenet 1988) ohne Seitenzahlen. H. Utzinger, 'L'ironie de la mort dans la danse macabre', in: *Danses Macabres d'Europe, Histoire de la littérature et de l'art macabre, Actes du 4^e congrès, Kientzheim, France-Alsace* (Mesley le Grenet 1990), 255-260.

2.5.1.4 | Totentanz als Obrigkeitsschelte

Entscheidend für die inhaltliche Charakteristik der Urtotentänze war die Divergenz zwischen dem avisierten Zielpublikum (der breiten Masse) und den in der Darstellung des Totentanzes hauptsächlich Kritisierten: den Angehörigen der privilegierten Schichten, die in der Ständereihe strukturell sehr stark übervertreten waren. Dadurch mussten Urtotentänze wie öffentliche Obrigkeitsschelten erscheinen, in denen einem breiten städtischen Publikum an zentralem Orte nicht nur die Sündhaftigkeit aller Menschen, sondern fast ausschließlich die Laster der geistlichen und weltlichen Würdenträger präsentiert wurden.²⁵²

Zusätzliche politische Brisanz erhielt der Totentanz als Obrigkeitsschelte indem der *Humilis Pauper* – häufig versinnbildlicht als Bauernfigur, die ein arbeitsames Leben nach biblischem Vorbild in Armut und religiöser Demut führte – in der Didaktik der Bettelorden seit dem 14. Jahrhundert zum Vorbild für die Reichen und Mächtigen befördert worden war. Dies war eine Verkehrung des elitären Frömmigkeitsideals, welches noch im 13. Jahrhundert die Predigt der Bettelorden bestimmte hatte. Damals ging man davon aus, dass der „Arme“ als lehrreiches Vorbild für andere sehr gering geschätzt werden konnte, während ein tugendhafter „Reicher“ ein wertvolles Exempel für andere darstellte.²⁵³ Der bereits erwähnte Bonaventura sagte dazu: „Der *salus pauperis* ist sich selbst genug; der sittliche und religiös erneuerte Reiche hingegen bildet ein leuchtendes Beispiel für Viele. Vom *humilis pauper* geht keine Ausstrahlung aus; der fromme Reiche dagegen wirkt missionarisch.“²⁵⁴

Zur Zeit der Entstehung des Totentanzmotivs wurde den Unterständischen nun aber eine moralische Vorbildfunktion zugewiesen, die sie recht eigentlich über die gesellschaftlichen Machtträger erhob. In einem abstrakten religiösen Bedeutungszusammenhang wäre dies für das alltägliche Leben wenig relevant gewesen; die gewünschte Reaktion der Mächtigen auf die Kritik aus der

252 Zu überdenken gilt es, ob die Urtotentänze als Darstellung eines imaginären Rituals zu betrachten wären; einem gemeinsamen Tanz aller Stände, bei dem die Mächtigen ihrer Macht enthoben werden. Diese öffentliche Entmachtung der Herrschaftsträger könnte aus öffentlichkeitstheoretischer Sichtweise als Gegenentwurf innerhalb des Konzepts der repräsentativen Herrschaft interpretiert werden. Thum schreibt über die Öffentlichkeit in feudalen Gesellschaften, in der sich die öffentlichen Gewalten tunlichst zu rechtfertigen hatten. Diese Öffentlichkeit, die nach Thum der repräsentativen Herrschaft nach Habermas' Konzept gleichgestellt ist, entschied über die Integrität und den Status der Herrschaftsträger. vgl. dazu B. Thum, 'Öffentlich-Machen, Öffentlichkeit, Recht, Zu den Grundlagen und Verfahren der politischen Publizistik im Spätmittelalter (mit Überlegungen zur sog. „Rechtssprache“)', in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 37 (Göttingen 1980), 12-69, speziell 43-44. Es ist deutlich, dass das Phänomen Totentanz im Zusammenhang mit der Thematik der Öffentlichkeit außerhalb der vorliegenden Arbeit weiterführend erforscht werden könnte.

253 Vgl. dazu M. Mollat, *Les pauvres au moyen age : étude social* (Paris 1978), 154; K. Schreiner, 'Observantia regularis – Normenbildung, Normenkontrolle und Normwandel im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters', in: D. Ruhe und K. Spiess (Hrsg.), *Prozesse der Normbildung und Normveränderungen im mittelalterlichen Europa* (Stuttgart 2000), 275-315.

254 Ebenda, 294.

Ständedidaxe lag zu einem großen Teil in ihrem eigenen Ermessen.²⁵⁵ Durch den öffentlichen, zugänglichen Charakter der Urntotentänze, konnte es im Totentanz aber – theoretisch und pointiert formuliert – zur Konfrontation zwischen dem moralischen Vorbild (dem gesellschaftlich weniger privilegierten Publikum) und den Hauptsündern (den Vertretern der Obrigkeit) kommen. Ebenfalls ist anzunehmen, dass zwischen dem unterständischen Publikum und dem Verkünder der Botschaft (dem Prediger, beziehungsweise der Todesfigur im Urntotentanz) eine Verbindung wahrgenommen werden konnte, die der Förderung der (glaubens-)politischen Reformanliegen der Autorschaft der Urntotentänze durchaus zweckdienlich sein konnte.²⁵⁶

Der Aufruf zur spirituellen Besinnung und die greifbaren Hinweise auf den verkehrten Lebenswandel der Mächtigen, gewann mit dem bewusst öffentlichen Auftritt der Urntotentänze an weltlicher Relevanz, und büsste zugleich etwas von der Unverbindlichkeit ein, die der eher private Aufruf zur Einkehr – verschlossen im elitären Kreis der traditionell ständisch unterteilten christlichen Moralliteratur – früher durchaus besessen hatte.

2.5.2 | Der Einfluss bildthematischer Unstimmigkeiten auf die Botschaft der Urntotentänze

Einige Bausteine der visuellen Gestaltung akzentuierten die inhaltlichen Spannungen im Totentanz. Sie wiesen auf eine mögliche Geltung, Wirkung und Bedeutung des biblischen Gleichheitsgebotes in der profanen Sphäre hin und verstärkten das gesellschaftskritische Reizpotential des Motivs. Dies geschah indem die Autoren Elemente aus der Karnevalskultur für die Darstellung des Totentanzes verwendeten, und weil die Ständereihe grundsätzlich ungeeignet war, das Thema der Gleichheit vor dem Tod zu illustrieren.²⁵⁷

2.5.2.1 | Elemente von Karneval und verkehrter Welt

Im Bildprogramm der Urntotentänze wurde stark mit der Thematik der „verkehrten Welt“ gespielt, einem Element der Karnevalskultur. Ebenfalls nachhaltig mit dieser Kultur verbunden war der Tanz.²⁵⁸

255 Vgl. dazu G. Kaiser, 'Das Memento Mori, Ein Beitrag zum sozialgeschichtlichen Verständnis der Gleichheitsforderung im frühen Mittelalter', in: *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 68. Band (1974), 337-370, speziell 365.

256 Rapp schreibt dazu ganz allgemein, dass die bettelordentlichen Predigten viel wohlwollendes Gehör fanden. Vgl. Rapp, *Vielfalt der Reformbestrebungen*, 149.

257 Zur Verbindung von Karneval und Satire, sowie dem Einsatz der Narrenfigur für sozial-didaktische Zwecke, vgl. J. Melters, „Ein fröhlich gemüt zu machen in schweren zeiten“, *der Schwankroman in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Berlin 2004), speziell 223-254.

258 Zur Geschichte des kirchlichen Tanzes, vgl. V. Saftien, 'Vom Totentanz zum Reigen der Seligen, einen christliche Kulturgeschichte des Tanzes', in: *Berliner Theologische Zeitschrift, Theologia Viatorum, Neue Folge, Halbjahresschrift für Theologie*

Der Karneval stand im Zeichen der Thematisierung des Profanen und der gesellschaftlichen Ordnung.²⁵⁹ Der weltliche Charakter des Karnevals wird in dessen theologischer Wahrnehmung deutlich; hier war der Karneval das Urbild der Sündhaftigkeit der sichtbaren Welt; eine Zeit der Gottesferne, in der Narrheit, Zügellosigkeit und Unmoral herrschten.²⁶⁰ Die bildliche Verknüpfung der Inhalte des Totentanzes mit der Karnevalszeit muss aber vor allem in dessen soziologischer Bedeutung als institutionalisiertem Freiraum interpretiert werden, in dem die zeitweilige, und damit kontrollierbare Umkehrung, Verneinung und Kritisierung der gängigen Machtverhältnisse zulässig waren.²⁶¹ Die Narrenfreiheit während des Karnevals beruhte auf dem prinzipiellen Konsens, dass alle in diesem Umfeld gemachten Aussprachen und Aktionen als „verrückt“ oder „verkehrt“ aufgefasst wurden, wodurch deren alltagsrelevante, und häufig subversive Aussagen durch den konventionalisierten Rahmen sublimiert und kanalisiert wurden.²⁶² Zur Erträglichkeit des Sonderzustandes trug auch die kurze Dauer der Fastnacht – nur knapp eine Woche – bei.²⁶³

Ein starkes Motiv der „verkehrten Welt“ womit im Totentanz gespielt wurde, war die Ohnmacht der Mächtigen gegenüber der Gestalt des Todes. Dieser Herr der Welt, der Tod, allmächtiger Gleichmacher und Prediger des *Memento Mori*, besaß nämlich das Äußere eines schwächtigen Armen, und trug kein einziges sichtbares Merkmal von Reichtum oder Macht. Die für die Markierung der sozialen Stellung im späten Mittelalter so wichtige Kleidung wies den verlumpt oder sogar gänzlich nackt dargestellten Tod ständisch den untersten Gesellschaftsschichten zu.²⁶⁴

und Kirche, 8. Jahrgang, Heft 1 (1991), 2-18. Neuere Ansätze, das Element „Tanz“ als funktionales Element des Totentanzes zu besprechen, finden sich bei V. Koal, 'Zur Praxis von Totentänzen in Mittelalter und Früher Neuzeit', in: Von Hülsen-Esch, *Zum Sterben schön*, 110-118; Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*; E. Manasse, 'The Dance Motive of the Latin Dance of Death', in: *Medivalia et Humanistica*, No. 4 (1946), 83-103.

259 Die Kultur der Karnevalszeit war eng mit der Idee der „Verkehrten Welt“ verbunden, deren Hauptmerkmal eben die Verkehrung des Bekannten ins Gegenteil war. Politische und gesellschaftliche Ordnungen und Hierarchien wurden umgedreht und auf die Schippe genommen. Bräuche, Rituale und Institutionen wurden auf groteske Art und Weise persifliert, und aktuelle gesellschaftliche Themen kritisch reflektiert. Vgl. dazu insbesondere N. Schindler, *Rebellion, Community and Custom in Early Modern Germany*, English Translation (Cambridge 2002), speziell 93-145; M. Kuper, zur *Semiotik der Inversion, verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert* (Berlin 1993); Scribner, *Religion and Culture*, 49; D. Moser, *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der 'verkehrten Welt'* (Frankfurt am Main, 1986).

260 Mezger, *Narrenidee und Faschnachtsbrauch*, 11-27 und 75-132; Ziegler, *Tod durch Torheit*, 20-31; Könniker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee*.

261 Vgl. dazu Schindler, *Rebellion*, 93-145.

262 In Teilen Frankreichs ging die obrigkeitliche Akzeptanz des Freiraumes so weit, dass im 16. Jahrhundert, und selbst im 17. Jahrhundert während des Karnevals eine Freiheit von gerichtlicher Verfolgung galt. Vgl. dazu Spierenburg, *De gebroken betovering*, 92. Zur Toleranz gegenüber satirischer Angriffe im Rahmen des Karnvals, vgl. auch R. von Friedeburg, *Lebenswelt und Kultur der unterständischen Schichten in der frühen Neuzeit* (München 2002), 82; R. Scribner, *For the sake of simple folk, popular propaganda for the German Reformation* (Cambridge 1981), 73-74.

263 Der beschränkten Dauer des Karnevals machte der Totentanz, gleichsam den Vertretern der so genannten Narrenliteratur, auf kunstvolle und raffinierte Weise ein Ende. Als Kunst- und Druckwerke mobilisierten und perpetuierten sie den kurzfristigen, termingebundenen Freiraum; im Totentanz herrschte immer und überall Karneval.

264 Die verlumpte Erscheinung der Todesfigur ist für die Urtoentänze nicht gesichert. Es ist aber sehr annehmlich, dass die nackt oder verlumpt erschien, da die Figur des Todes in allen nachfolgenden spätmittelalterlichen Werken immer als Transitypus oder als Skelett abgebildet wurde. Für eine Übersicht zur Bedeutung und Geschichte von Kleiderordnungen, vgl. N. Bulst und

Dadurch musste sein forsches, kritisches und selbstsicheres Auftreten gegenüber den mächtigsten menschlichen Repräsentanten des sozialen Gefüges als verkehrt und ungehörig erscheinen. Im Totentanzmotiv war der Tod ein *Humilis Pauper*, der gegenüber den privilegierten Gesellschaftsschichten tatsächlich Verfügungsgewalt besaß. Die ungehörliche Übertretung bestehender sozialer Umgangsregeln durch die armselige Todesfigur wurde in einigen Textstellen der Urtoentänze explizit adressiert. Grobe Worte wurden dabei durch menschliche Ständevertreter, die sich buchstäblich unanständig behandelt fühlten nicht gescheut. So sprach der Papst im Basler Totentanztext davon, dass er auf „freche/unrechte“²⁶⁵ Weise durch den Tod abgeführt werde. Der Bischof sprach im selben Werk seine Würde ausdrücklich an, und klagte, dass eine Behandlung, wie sie ihm zu Teil werde, eher einem Affen – im Mittelalter ein Symbol für Lüsternheit und den Teufel selbst²⁶⁶ – geziemen würde.²⁶⁷ Die Stelle lautet:

„Ich bin würdiglich geehrt worden | Während ich lebete in Bischofs orden | Nun ziehn mich die ungeschaffen | Zu dem Tode als einen Affen.“²⁶⁸

Das zweite starke Motiv der „verkehrten Welt“ im Bildprogramm des Totentanzes war der ungehörige Tanz, zu dem der Tod sämtliche sozialen Schichten zusammenführte.²⁶⁹ In dieser Metapher war die „verkehrte Welt“ eine Welt sozial gleichgestellter Menschen. Die Autorität des Todes vermochte die streng hierarchische, weltliche Tanzordnung jener Zeit außer Kraft zu setzen. Wie konkret die bildliche Vorstellung des in der spätmittelalterlichen Realität eigentlich undenkbaren, die sozialen Konventionen negierenden, gemeinschaftlichen Tanzes war, zeigen die Bemerkungen des Todes an die Adresse des Bauern und des Kochs im Basler Totentanz. Im der kurzen Aufforderung des Todes an den Koch hieß es da: „[...] *dye vorne an dem reyen schleichen, den salstu pfeffirlyn yn streichen.*“²⁷⁰ Dies beweist, dass es sich tatsächlich um einen gemeinsamen Tanz

R. Jütte (Hrsg.) 'Zwischen Sein und Schein, Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft', in: Saeculum, 44, (1993), 1-112, speziell 32-46.

265 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 280]: „freselich“

266 Zur Symbolik des Affen in der Kunst des späten Mittelalters, vgl. P. Hartmann, *Groses Kunstlexikon* (Wien), Onlineversion, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html.

267 Kaiser betont in Zusammenhang mit dieser Bildsprache, dass der Totentanz einen Tanz der Verdammten darstellt. Er wäre demnach ein „Gegenbild zu jenen Darstellungen des Seelengeleits mit singenden und tanzenden Engeln, die seit dem 14. Jahrhundert vor allem in der bildenden Kunst häufiger wurden.“ Vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, 58-65, hier 59. Auch Hammerstein äußerte die These vom „Verdammtenzug als eine Art Grundmodell des Totentanzes.“ Vgl. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 59-63, hier 59. Lüders lehnt diesen Gedanken hingegen radikal ab, da sie eine negative Assoziation der Todesfigur für eine grundsätzlich falsche Annahme hält. Vgl. Lüders, *Totentanz im Spannungsfeld*, 37-38.

268 Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 294], Übersetzung: „Ich wurde würdevoll geehrt, während ich lebte in Bischofs Orden. Nun ziehen mich die Ungeschaffenen [die Missgeburten], zum Tode hin wie einen Affen.“

269 Koller spricht in diesem Zusammenhang von einer „demokratischen Funktion“ des Totentanzes. Vgl. Koller, *Totentanz*, 303.

270 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 320], Übersetzung: „denen die vorne am Reigen schleichen, denen sollst du Pfeffer einstreichen [Feuer unterm Hintern machen].“

mit einem „Hinten und Vorne“ handelte, wobei es sogar die konkrete, physische Möglichkeit gab, „nach vorne“ zu gehen, und den Unwilligen (wie ihr Schleichen vermuten lässt) buchstäblich „einzuheizen“. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit ersichtlich werden wird, geschah es selten, dass – anders, als im obigen Beispiel – konkret von einem gegen die Obrigkeit gerichtetem Handeln gesprochen wurde. Die egalitäre „Gemeinsamkeit“ im Totentanz war, wie Kaiser schreibt, als drohendes Horrorszenario für die Mächtigen und nicht als Postulat für die Nivellierung der Gesellschaft zu begreifen.²⁷¹

Die Rolle des Kochs als Gehilfe des Todes und Anspörner der höher Gestellten ist eine deutliche Anspielung auf das Thema der „verkehrten Welt“. Gleiches gilt für den Bauern im Basler Totentanz, wo es hieß: „*an desem tanze do hyndin | do wil der tot dich fynden.*“²⁷² Die Aufforderung, sich „hinten“ anzustellen mag im ersten Augenblick als expliziter Ausdruck des Strebens verstanden werden, das Bild einer vertikalen Gesellschaftshierarchie zu erhalten. Die Verortung des Bauern erscheint aber vor allem als für den Betrachter lehrreicher, dualistischer Gegensatz konzipiert, bei dem „hier hinten“ einer tanzte, der sich „Lob verdiente“²⁷³, während der Reigen „vorne“ durch Menschen eröffnet wurde, denen der Tod schlechtere Nachrichten hinsichtlich ihres Seelenheils brachte. Tod, Bauer, Koch und auch der Bettler, dem der Tod der einzige Freund war,²⁷⁴ bildeten im Basler Totentanz einen Block der Unterprivilegierten, der „hinten“ im Totentanz der moralischen Zerrüttung der „vorne“ mittanzenden Mächtigen gegenüber stand.

2.5.2.2 | Die widersprüchlichen Eigenschaften der Ständereihe

Das gerade durch Hierarchie charakterisierte Bild der Ständereihe war als Illustration des biblischen Gleichheitspostulats des *Memento Mori* ungeeignet. Das scholastische Konstrukt einer weltlichen Harmonie durch Ungleichheit²⁷⁵, von dem die Ständereihe eine der künstlerischen Repräsentationen war, wurde durch die Konfrontation mit dem biblischen-naturrechtlichen Gleichheitskonzept des *Memento Mori* plakativ und herausfordernd thematisiert.²⁷⁶ Betrachter und Urheber des Motivs wurden regelrecht dazu gezwungen, über die Legitimität der streng hierarchischen Ständegesellschaft, wie diese in den klassischen und mittelalterlichen *Ordo*-Modellen

271 Kaiser, *Der tanzende Tod*, 42.

272 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 322]: Übersetzung: „an diesem Tanz hier hinte, da will der Tod dich finden.“

273 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 322].

274 Ebenda, 324-325: „aber der tot will seyn fruent seyn“ (Übersetzung: „aber der Tod will sein Freund sein.“)

275 Vgl., dazu Abschnitt "2.3" in diesem Kapitel, 43-46.

276 Das Motiv der Gleichheit wurde in der Totentanzforschung durch viele Autoren angesprochen. Es ist nicht sinnvoll und möglich, eine komplette Übersicht über alle Bemerkungen präsentieren zu wollen. Vgl. dazu auch den Abschnitt „Forschungsstand“ in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit, 13-23. Es herrscht Konsens darüber, dass Gleichheit eine bedeutende Rolle für die Charakterisierung des Totentanz spielt. In den meisten Fällen war diese Feststellung nicht von weiterführenden Argumenten begleitet. Eine Ausnahme bildet Kaiser der Gleichheit das „pochende Grundmotiv aller Totentänze“ nannte, und danach noch einige Überlegung über die Bedeutung und Funktion des Motivs im Totentanz anstellte. Vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, 36, und 36-46.

beschrieben war, nachzudenken. Die Ständereihe selbst bot dabei dem Betrachter keinen theologisch befriedigenden Grund für die offenkundige Diskrepanz, denn die Gottgewolltheit als Erklärung der gesellschaftlichen Ungleichheit war in der Darstellung der Ständereihe selbst nicht ersichtlich.²⁷⁷

Wahrscheinlich sollte die Ständereihe im Totentanz auf einem abstrakten Funktionsniveau als Allegorie für „Alle“ stehen, und als Textelement die einzelnen Darstellungen des Sterbezwang zu einem ganzheitlichen Lehrbild verbinden, welches die Allgemeingültigkeit der menschlichen Sterblichkeit vor Augen führte.²⁷⁸ Die Ständereihe war ein jedoch ein abstraktes Bild mit einem profanen Thema; die Gesellschaft und deren Ordnung. Auf diese Weise war sie das ikonographische Verbindungsstück zwischen der religiös-spirituellen Buß-Grundthematik der Urtoentänze und der Sphäre des Profanen.

Der Ständereihe war als Repräsentationsinstrument für gesellschaftliche Hierarchie zudem eine strukturelle Schwäche eigen, welche im Totentanz die Möglichkeit schuf, die gesellschaftliche Ordnung hintergründig zu kommentieren. So war sie im konservativen Sinne zwar ein einprägendes, treffendes, bekanntes, und dadurch auch der sozialen Stabilität förderliches Abbild der geltenden Ordnung. Andererseits waren durch den einfachen Aufbau der Ständereihe aber auch kleinere Abweichungen von einem durch den Betrachter erwarteten Standard auffällig.²⁷⁹ Der Umstand, dass in beiden Urtoentänzen der Papst als höchster Würdenträger über den Kaiser gestellt war, oder die Entscheidung der Autoren des Basler Werkes – ungleich derjenigen der Pariser Autoren – alle höheren Geistlichen über die weltlichen Stände zu setzen, muss beispielsweise als signifikante politische Aussage begriffen werden.

277 Ausnahmen, wo der göttliche Wille als ordnendes Prinzip in der Ständereihe abgebildet war, sind selten. Ein Beispiel dafür ist der Totentanz von Pinzolo, wo Christus zusammen mit dem Tod am Haupt des Reigens erscheint. Vgl. dazu RN 704 [Chiesa Santo Virgilio, 1539].

278 Zur funktionale Reichweite der Ständereihe im Totentanz gibt es in der Totentanzforschung einige wenige Thesen. Kaiser und Schulte theoretisierten über profane Funktionen der Ständereihe als unterbewusste, soziale Ergänzung zum *Memento Mori*. In diesem Zusammenhang dachte Kaiser den Totentanz als ein durch die Kirchenlehre angereichertes Vorbild für die deutliche Ordnung einer kollektivistischen Gesellschaft in einer Zeit großer sozialer Unbeständigkeit. Vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, 47 und 51. Schulte betonte, die Ständereihe diene als wichtiger gesellschaftlicher Identifikationsrahmen für die Betrachter des Kunstwerkes. Vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 26 und 55.

279 Dies wird beispielsweise aus den akribisch differenzierenden Steueraufstellungen an Hand der Beschäftigungen von Städten wie Dijon oder Frankfurt deutlich. Vgl. dazu Friedrichs, *Early Modern City*, 146-150; Georges Duby betont die Aufmerksamkeit, welche die breite Masse für solche Darstellungen hatte. Vgl. G. Duby, *De Kathedralenbouwers, portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420*, Nederlandse vertaling Ger Groot, Zehnte Auflage (Amsterdam 2005), speziell 250-251.

2.5.3 | Dringlichkeit der Einkehr

Ein weiterer Faktor, welcher die Urtotentänze von anderen, verwandten Kunstmotiven unterschied, und die Gestalt der Urtotentänze als Obrigkeitsschelte verstärkte, war die spezifische Dringlichkeit, die dem Aufruf zur Einkehr innewohnte.

Im Unterschied zu anderen Äußerungsformen des *Memento Mori*-Themas und der Ständedidaxe beschränkte sich der Bußaufruf der Urtotentänze nämlich nicht auf die relativ abstrakte Propagierung eines Soll-Zustandes, sondern wies in praktisch allen Fällen auf den sündvollen, negativ bewerteten und folgenreichen Ist-Zustand hin, wie dies im Abschnitt „Urtotentänze als Lasterkataloge“ beschrieben wurde.

Damit hatte die Begegnung zwischen Tod und Ständevertreter nicht die traditionelle Gestalt einer Warnung oder Ermahnung, bei der den Figuren in der Darstellung Zeit zur Einkehr blieb. Totentänze glichen eher einer Verurteilung, auf die der Tod des Angesprochenen, und damit auch dessen *Judicium Particulare* unverzüglich erfolgten. Formulierungen wie „[...]Mourir vous convient sans demeure | Ja ny aurez dilacion“²⁸⁰ oder „tantzt mir noch her [der Tod] will euch haben“²⁸¹, wiesen deutlich auf diesen Umstand hin.²⁸² Die Dringlichkeit des Aufrufs galt für die Betrachter zwar nur indirekt, doch wurde der Ernst der Botschaft, sein Leben sichtbar zu bessern, durch diese Charakteristik der Urtotentänze betont.

2.5.4 | Bewusste Politisierung des Totentanzes?

Im Vorigen wurde probiert, die These zu unterbauen, dass der entscheidende Wesenszug der Urtotentänze war, dass sie durch eine Kombination von kritischen Inhalten, Überrepräsentation der Vertreter privilegierter Gesellschaftsschichten in der Ständereihe, öffentlichem Charakter der Werke, und verstärkt durch eine ambivalente Bildkonzeption, nicht nur als erbauliche Botschaft, sondern auch als profane Obrigkeitsschelte wahrgenommen werden konnten.

Dabei stellt sich die Frage, ob, und in welchem Maße diese Erscheinung des Totentanzmotivs bewusst auf diese Weise entworfen oder gedacht war. Zweifelsfrei bewusst war die Entscheidung, die Urtotentänze einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Dies war aber keineswegs selbstverständlich. Traditionell herrschte eine strikte Segregation hinsichtlich des Zielpublikums

²⁸⁰ Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 90-91], Übersetzung: „Ihr müsst sogleich sterben, Aufschub gibt es nicht.“

²⁸¹ Totentanz von Basel [Kaiser (1983), 314-315], Übersetzung: „Tanzt mir nach, er [der Tod] will euch haben.“

²⁸² Die Frage, inwieweit das Verhalten des Todes das Resultat der anstehenden Beurteilung durch den höchsten Richter vorhersagte, wurde dem Ermessen und der Vorstellungskraft der Betrachter der Kunstwerkes überlassen. Im Totentanz von Paris wird der Zweifel über das Heilsurteil als Drohung konkret in Worte gefasst, wenn es bei der Figur des Bischofs heißt: „[...] ungeachtet eurer Prälatur ist ungewiss Eurer Schicksal. Es heißt Rechenschaft zu geben über eure Untertanen.“ Vgl. Pariser Totentanz [Kaiser, (1983), 84]: „Non ostant vostre prelatüre. | De vous subges fault rendre compte: |“

in der christlichen Morallehre; in den speziell für tiefe Stände entworfenen Predigten und Schriften fanden die Laster und Pflichten der gesellschaftlichen Oberschicht keine Nennung, während sich die Aufgabe der weniger Privilegierten darauf beschränkte, gehorsam zu sein.²⁸³ Die Verantwortlichen für die Totentänze von Paris und Basel brachen radikal mit dieser Tradition, indem sie die Kritik an allen Ständen für die Angehörigen aller Stände sichtbar machten. Jedermann, auch der für die Legitimation und Repräsentation der Herrschaft²⁸⁴ wichtigen „Masse“ wurde der moralisch ungenügende Lebenswandel der sozial höher gestellten Schichten plastisch vor Augen geführt.

Diese öffentliche Konzeption der Urotentänze lässt die Idee aufkommen, dass die Vertreter der spätmittelalterlichen Kirchen- und Glaubensreform mit dem Totentanz möglicherweise die Kreation einer Art „Politischen Öffentlichkeit“²⁸⁵ anstrebten. Dienten Totentänze auch dazu, einer Allgemeinheit von Menschen das Bewusstsein zu geben, dass sie als Gegenüber der Herrschaft ebenfalls eine politisch handlungsfähige Gruppe waren?²⁸⁶ Viele Forscher sprechen der mittelalterlichen Periode ab, die Voraussetzung besessen zu haben, eine Öffentlichkeit in diesem Sinne hervorzubringen.²⁸⁷ Andere, wie beispielsweise Haverkamp, schreiben jedoch von einer „mittelalterlichen Öffentlichkeit als der Gesamtheit aller Angesprochenen, die zumindest potentiell das Vermögen gehabt hätten, politisch zu handeln.“²⁸⁸ Die Frage ob die Verfasser von Totentänzen darauf abzielten, mit Totentänzen eine „Politische Öffentlichkeit“ zu schaffen, kann und soll im Rahmen der vorliegenden Studie über den Totentanz nicht beantwortet werden.²⁸⁹ Der Gedanke

283 Vgl. dazu Heinemann, *Ständedidaxe*, 372; Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 24-25. Das höchste Ziel der kirchlichen Ständelehre war es, die bekannte gesellschaftliche und politische Ordnung zu wahren.

284 Zum wichtigen Anteil aller Gesellschaftsschichten an Repräsentation und Legitimation der Macht, vgl. Thum, *Öffentlich machen*, 43-44.

285 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main 1962); Zur Diskussion über Habermas Werk, vgl. A. Haverkamp, '„An die grosse Glocke hängen“, Über Öffentlichkeit im Mittelalter, in *Jahrbuch des Historischen Kollegs 1995* (München 1996), 71-113; H. Mah, 'Phantasies of the public sphere. Rethinking the Habermas of historians', in: *Journal of Modern History* 72 (2000), 153-182, speziell 153-154.

286 Zum Begriff politische Öffentlichkeit. Hier folge ich Bernhard Thum, der diese wie folgt definierte: „politisch handlungsfähige Allgemeinheit von Menschen, die sich als Gegenstück zu einer Herrschaft konzipierte, ohne die sie nicht bestehen könnte.“ Vgl. B. Thum, *Öffentlich-Machen*, 42-44, 47. vgl. auch Haverkamp, *Öffentlichkeit im Mittelalter*, speziell 82-87; R. Heming, *Öffentlichkeit, Diskurs und Gesellschaft: zum analytischen Potential und zur Kritik des Begriffs Öffentlichkeit bei Habermas*, Dissertation (Marburg 1997).

287 Zur Frage ob und wann eine politische Öffentlich bestanden hatte, oder überhaupt bestehen konnte, vgl. R. Wohlfeil, 'Reformatorsche Öffentlichkeit', in: L. Grenzmann und K. Stackmann (Red.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit* (Stuttgart 1984), 41-52. Als Einschränkung der Gültigkeit von Wohlfeils Argumentation muss erwähnt werden, dass seine These sich auf die Periode ab 1517 konzentriert. Seine Idee von der „Überwindung des Ständedenkens“ ist beispielsweise sicherlich nicht direkt auf den Totentanz übertragbar.

288 Thum, *Öffentlich-Machen*, 45; Smolinsky spricht im Zusammenhang mit dem spätmittelalterlichen Humanismus am Oberrhein ebenfalls von einer bewussten Politisierung kirchlicher Inhalte. Vgl. H. Smolinsky, 'Die Kirche am Oberrhein im Spannungsverhältnis von humanistischer Reform und Reformation', in: *Freiburger Diözesanarchiv* 110 (1990), 23-37, hier 30: „Mit ihren Briefen, Predigten, Satiren, Erziehungsschriften, Kirchenvätereditionen, Gedichten u.a. arbeiteten die oberrheinischen Humanisten an der Bildung einer öffentlichen Meinung.“

289 Die schwache Quellenlage zur Rezeption des Totentanzes lässt diesbezüglich keine schlüssigen Erkenntnisse zu.

könnte jedoch Ausgangspunkt sein, den Totentanz in die wissenschaftliche Diskussion darüber einzubeziehen, ob es in der (spät-)mittelalterlichen Zeit überhaupt „Politische Öffentlichkeiten“ gab.²⁹⁰

2.6 | Fazit

Das Auftauchen der Totentänze in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts muss vor dem Hintergrund der anhaltenden Reformbestrebungen von Kirche und Glauben im ausgehenden Mittelalter gesehen werden. Die Kernanliegen der Reform waren, eingearbeitet in eine Diskussion über ein urkirchliches Ideal von Armut, Demut und Gemeinschaft, die Wiederherstellung der Glaubwürdigkeit der kirchlichen Amtsträger und die Verbesserung der kirchlichen Organisation. Diese Merkmale kehrten in den frühesten Totentänzen von Paris und Basel deutlich zurück.

Diese Werke waren aus Bild und Text bestehende, wie Bußpredigten aufgebaute, monumentale Kunstwerke. Das offensichtliche Grundmotiv war das *Memento Mori*, der Aufruf, im Angesicht des Todes zur Einkehr zu kommen. Aufgrund der Wiederholung des *Memento Mori*-Motivs erschien die dargestellte Handlung und die Botschaft der Urrententänze eher symbolisch.

Beide Werke beinhalteten aber auch stilistische und inhaltliche Elemente aus der Tradition der Ständedidaxe, die sich mit der konkreten Lehre über ein christliches Leben befasste. In den Urrententänzen illustrierte ein regelrechter Lasterkatalog, warum die Einkehr der Menschen dringlich war. Die Autoren prangerten den Hochmut der Menschen in allen Formen an, wobei die Geistlichkeit als Hauptadressat der Kritik erschien, weil Weltversessenheit und Ehrsucht in den Augen der Totentanzautoren unvereinbar waren mit dem religiösen Auftrag der Seelsorge. Weisheit, Bescheidenheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit aber auch die so genannten paulinischen Tugenden der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung fanden hingegen keine Nennung in den Texten der makaberen Kunstwerke von Paris und Basel.²⁹¹

Die inhaltliche Ausrichtung der Urrententänze auf die Förderung eines Lebens nach christlichen Idealvorstellungen trat im Epilog zum Pariser Totentanz deutlich hervor, wenn der Prediger den

²⁹⁰ Zur aktuellen Diskussion über politische Öffentlichkeit im 15. und 16. Jahrhundert, vgl. den ausführlichen Tagungsbericht zur Herbsttagung 2008 des Konstanzer Arbeitskreises für Geschichte e.V. Der Kongress hatte „Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter“ zum Thema. M. Kintzinger und B. Schneidmüller traten als Veranstalter auf. Besonders erwähnenswert ist der Vortrag von Klaus Oschema über die „Öffentlichkeit des Politischen“, indem er über Kommunikation im öffentlichen Raum sprach. Vgl. <http://www.konstanzer-arbeitskreis.de/information.htm> (22. September 2009)

²⁹¹ Zu den Paulinischen Tugenden, vgl. S. Wibbing, *Die Tugend- und Lasterkataloge im Neuen Testament, und ihre Traditionsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Qumran-Texte*, Beihefte zur Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft 25 (Berlin 1959). Publiziert auf: <http://www.uni-kiel.de/gza/2/Friedrich/Themenseiten/Tugenden/Tugenden.htm> (8. Januar 2009).

Betrachter eindringlich ermahnte, „[...] von den Fehlern der Abgebildeten zu lernen und Gutes zu tun.“²⁹²

Weder *Memento Mori*-Motiv noch Ständedidaxe waren neue literarisch-künstlerische Formen. Der Umstand, dass der Totentanz sich als eigenständige Kunstform relativ schnell zu etablieren vermochte, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass er sich von zeitgenössisch bekannten Gattungen und Bildern signifikant unterscheiden haben muss.

Das dem Totentanz „Eigene“ war, dass er eine Todesikongraphie war, die durch die bewusst gewählte, öffentliche Zugänglichkeit und ein ambivalentes Bildprogramm gleichzeitig religiöses Andachtsmotiv und Projektionsfläche für weltlich-gesellschaftliche Themen sein konnte. In dieser vielschichtigen Doppelfunktion besaß das Motiv ein enorm breites kommunikatives Potential, womit es sich hervorragend eignete, die Anliegen der spätmittelalterlichen Kirchen- und Glaubensreform zu vermitteln. Bosls Feststellung, dass „die Armutsbewegung [...] sich religiös aus[sprach], auch wenn ihre Kritik die ganze Gesellschaft traf und meinte,“²⁹³ gilt damit pauschal auch im Bezug auf die Autorschaft der Urtoentänze.

292 Pariser Totentanz [Kaiser (1983), 74 und 107]: „Tu as cy doctrine notable | pour bien finer vie mortelle. | “ (Übersetzung : „Du hast hier diese denkwürdige Belehrung, das sterbliche Leben richtig zu beschließen.“) Und im Epilog: „Acquitez vous qui cy passes; | Et faictes des bien: plus nen dis. | Bien fait vault moult es trespases” (Übersetzung: „Eignet euch an, was hier passiert, und tut Gutes: mehr sage ich nicht. Gutes Tun vermag viel für den Sterbenden.”)

293 Bosl, *Gesellschaftswandel*, 36.

3 | Konkrete Kritik und Forderungen im vorreformatorischen Totentanz

3.1 | Einleitung

Das Kind an der Hand einer armen Mutter streckt dem Betrachter, oder noch schlimmer, dem im Bild mit Mutter und Tod konfrontierten Herzog die Zunge heraus. Eine schändliche Geste fehlenden Respekts. Zu sehen ist dieses kleine Detail in einem Holzschnitt, den Hans Holbein der Jüngere zwischen 1524 und 1526 entwarf, und der zusammen mit einer Vielzahl gleichartig gestalteter Holzschnitte den berühmten Totentanz von Holbein formt. Textlich wurde die gesamte Szene nicht kommentiert, denn Holbein schuf ein Werk ganz ohne begleitende Verse. Es bestand nur aus Bildern. Und endlich – so Eike Wolgast – zeigten die Totentanzbilder auch das, was die Totentanztexte schon lange ausgesagt hatten.²⁹⁴



Abb. 3 | „Tod und Herzog“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca. 1525)

Für einige bekannte Vertreter der Totentanzforschung, allen voran Rosenfeld, waren Holbeins Bilder hingegen eigentlich Verrat an der Idee des Totentanzes. Er spricht vom „lähmenden, tötenden

²⁹⁴ Wolgast, *Klerusdarstellungen in den oberdeutschen Totentänzen*, 206.

Einfluss“ der Bilder Holbeins, und vom „Missbrauch“ des Totentanzmotivs.²⁹⁵ Holbeins Werk wurde als das Ende des Totentanzes bezeichnet. Tatsächlich gibt es einen großen Unterschied zwischen den Bildern Holbeins und beispielsweise des Bildkonzepts des nur einige Jahre früher gemalten Totentanzes an der Innenmauer des Kirchhofs im oberelsässischen Kleinstädtchen Kientzheim. Dort war die urtypische Abbildung des Reihentanzes der Stände und von Würmern zerfressen Todesgestalten, denen „[...]die kutlen zu buch herruss [henken]“ noch erhalten.²⁹⁶ Holbein durchbrach in der Gestaltung seines kleinformatigen, graphischen Bilderzyklus die äußerliche Konstanz des Genres, dass bis zu diesem Zeitpunkt von seiner Monumentalität gelebt hatte; Holbein stellte die Todesfigur anders dar, und der gemeinsame Tanz aller Stände war für den Betrachter nicht sofort ersichtlich. Ein inhaltlicher oder funktionaler Traditionsbruch wie Rosenfeld propagierte, war das Werk Holbeins aber nicht.

Holbeins „Bilder des Todes“ waren das Produkt seiner Rezeption der spätmittelalterlichen Totentanzidee, und Holbeins Bilder waren die treffende Visualisierung und Akzentuierung der inhaltlichen Entwicklung, die das Genre seit seinem Auftauchen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchgemacht hatte.²⁹⁷

Dieses Kapitel beschreibt und analysiert die inhaltliche Entwicklung und die stilistischen Veränderungen im Totentanzgenre von den in Kapitel 2 vorgestellten Ursprüngen bis zum Zeitpunkt als Holbeins „Bilder des Todes“ entstanden. Es richtet sich insbesondere auf die Phase zwischen dem Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem Jahr 1525, in der erste bewusste Entwicklungen der in den Urrententänzen von Paris und Basel präsentierten Totentanzidee deutlich wahrnehmbar sind.

Die vorliegende Studie befasst sich primär mit der Entwicklung im deutschsprachigen Raum, weil die „Französische Linie“ – definiert als Gesamtheit der von der Pariser *Danse Macabre* abstammenden Werke im Französischen, Spanischen und Angelsächsischen Sprachgebiet – wenig

295 Vgl. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 283 und 300. Ähnliche Äußerungen finden sich bei Goette der sich auf Holbein beziehend, schrieb, dass „alles Spätere minderere Natur“ sei. Vgl. Goette, *Holbein*, 279. Rosenfelds Bemerkungen wurden in der Totentanzforschung wiederholt explizit verworfen. Zuletzt durch Konrad Hoffmann, der Rosenfelds Position als „faschistoide Prämisse“ bezeichnete. Vgl. K. Hoffmann, Holbeins „Todesbilder: Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation“, in: K. Schreiner (Hrsg.), *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter, Formen Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge* (München 1992), 263-282, hier 263.

296 Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 27], Übersetzung: „[...] die Eingeweide aus dem Bauch hängen.“

297 Holbeins „Bilder des Todes“ von ca. 1525 (vgl. dazu die Quellenbeschreibung in diesem Kapitel) – in dieser Arbeit auch „Totentanzbilder“ oder „Holbeins Totentanz“ genannt – werden in der vorliegenden Arbeit zum vorreformatorischen Typus des Totentanzes gerechnet und nicht, wie häufig in der Totentanzforschung, als der mit der spätmittelalterlichen Tradition brechende, neuzeitliche Anfang. Erst die mit Texten ergänzten und erweiterten Holbeinausgaben, die ab 1538 – dem Jahr der späten Erstpublikation der Bilderserie – erschienen, müssen inhaltliche im Rahmen des folgenden, „konfessionellen“ Zeitraums betrachtet werden, in welchem Wahrnehmung, Zweck und Gebrauch des Kunstmotivs sich deutlich wandelten. Die Untersuchung und Beschreibug der Entwicklung des Motivs im konfessionellen Zeitalter sind Thema in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit.

nachhaltig prägenden Einfluss auf die inhaltlichen Entwicklung des Totentanzes im 16. und 17. Jahrhundert haben sollte. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlor die „Französische Linie“ ihren anfänglich bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Gesamtgenres, nachdem die Produktion graphischer Reproduktionen des Pariser Totentanzes wohl als Folge der reformatorischen Auseinandersetzungen fast vollständig zusammenbrach.²⁹⁸ Wohl war die „Französische Linie“ wegweisend im Zusammenhang mit dem Gebrauch des Buchdrucks zur Verbreitung und Popularisierung der Totentanzthematik. Die graphische Reproduktion der monumentalen *Danse macabre* von Paris war ein kommerzieller Groß Erfolg, den der Drucker Guyot Marchant bereits ab Ende des 15. Jahrhunderts mit anderen Druckern teilen musste.²⁹⁹ Möglicherweise bewirkte dieser (frühe) Erfolg, dass von einer Entwicklung des Genres für die „Französische Linie“ in künstlerischer und inhaltlicher Hinsicht kaum gesprochen werden kann. Es ist anzunehmen, dass abweichende Ideen zur Ausgestaltung der Grundidee durch die Masse von graphischen Reproduktionen des monumentalen Totentanzes von Paris regelrecht verdrängt wurden. Möglicherweise wurde das Bild- und Textprogramm der *Danse Macabre* im französischsprachigen Raum durch die weite Verbreitung als eine Art vollendete Grundidee für die Ausgestaltung des Totentanzes wahrgenommen, wodurch der Antrieb neue Formen zu gestalten stark verringert wurde. Gleichzeitig gab es für die kommerziell eingestellten Produzenten wenig Anlass, das beliebte Thema inhaltlich zu verändern.³⁰⁰

Als Grundvoraussetzung dafür, dass es im deutschsprachigen Raum eine inhaltlich-funktionale Entwicklung fest zu stellen ist, muss nicht zuletzt die frühe Präsenz beider Ur-totentanzkonzepti-

298 Vgl. dazu die „Karte der Verbreitung des Totentanzes (1425-1525)“ und die „Karte der Verbreitung des Totentanzes zwischen 1535 und 1600“. Der Einbruch der Produktion zeigt sich im Vergleich der Karte.

299 Andere Drucker oder Herausgeber, welche die Pariser *Danse Macabre* in graphischen Werken reproduzierten, waren beispielsweise Pierre Desrey, Godefroi de Marnef, Guillaume le Rouge, Nicolas le Rouge, Pierre le Rouge, Antoine Vêrad, Jean Menard und Matthias Hus. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde versucht alle graphischen Reproduktionen der Pariser *Dances Macabre* zu erfassen. Verifikation aller Zeugnisse und Vollständigkeit der Liste können aber nicht garantiert werden, da dafür eine Sichtung aller Werke in den verschiedenen Bibliotheken nötig wäre; eine Arbeit die hier nicht geleistet werden konnte. Zur weiten Verbreitung der „Französischen Linie“ in der Zeit zwischen 1480 und 1530 trug der Gebrauch des Motivs als Randverzierungen in zahlreichen Stundenbüchern von unter anderen Simon Vostre, Philipp Pigouchet, Antoine Vêrad und Thielman Kerver bei. Vgl. dazu Peignot, *Recherches*, 141-178; Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 156-157. Dort auch ein Hinweis auf die Bibliographie von Stundenbüchern mit Totentanz-Randverzierungen in Massmanns „Literatur der Totentänze“, vgl. dazu Massmann, *Literatur der Totentänze*, 219-239.

300 Die inhaltliche Neuerung der „Französischen Linie“ zwischen 1485 und 1530 bestand in der vor allem kommerziell motivierten, quantitativen Erweiterung des Originalmotivs durch eine *Danse Macabre de femmes*. vgl. dazu A. Tukey Harrison, *The Danse macabre of Women, Ms r. 995 of the Bibliothèque Nationale* (1994), speziell 8-13; Götte sprach in diesem Zusammenhang von „Stagnation“. Vgl. Götte, *Holbeins Totentanz*, 279. Hammerstein bestätigt, dass der *Danse Macabre des femmes* keine inhaltlich signifikante Entwicklung darstellte. Vgl. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 177-180. Zu Bemerkungen, und möglicherweise außerhalb der vorliegenden Arbeit weiter zu untersuchen, gilt es, dass zwar die meisten Frauen aus klar männlicher Perspektive – recht eigentlich als Attribut ihres Mannes – beschrieben wurden, und fast ausschließlich als Symbol vergänglicher Schönheit dienten, aber auch einige, vor allem unterständische Figuren wie die Hure, Hexe, „Bigote“, Baderin oder die „arme Frau“ in der Ständereihe vorkamen, deren Begleitverse interessanterweise inhaltlich vom oben genannten, monotonen Schema abwichen.

onen, also der achtzeiligen Pariser Fassung und der vierzeiligen, so genannt „Oberdeutschen“³⁰¹ Variante, angenommen werden. Potentielle Autoren von neuen Totentänzen waren dadurch mit einem Konzept der Mehrgestaltigkeit der Grundidee konfrontiert und möglicherweise dadurch angeregt, sich weitergehend mit Fragen über die optimale Konzeption, die Inhalte und die Grundidee des Totentanzes auseinanderzusetzen.³⁰² Die Folge war eine zunehmende Loslösung des Kunstmotivs von der litaneiartigen, abstrakten Predigtvorlage der Urtotentänze von Paris und Basel. Ein vergleichbarer Prozess der Konkretisierung und Politisierung von Botschaft und Inhalt fand im französischsprachigen Raum nicht statt.

301 Zum Begriff des „Oberdeutschen Totentanzes“, vgl. Fehse, *Ursprung der Totentänze*; Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 157.

302 Diese funktionalistische These soll nicht zuletzt dazu dienen, eine Argumentation zu vermeiden, in der eine spezifisch „deutsche“ Einstellung gegenüber dem Motiv zur Erklärung der inhaltlichen Entwicklung des Motivs herangezogen würde. Eine weiterführende Erforschung der Umstände, die zur grundsätzlich unterschiedlichen Dynamik der Entwicklung des Totentanzmotivs in den beiden Sprachräumen am Ende des 15. Jahrhunderts geführt haben, wäre wünschenswert.

3.2 | Verbreitung des Totentanzes (1424-1525)

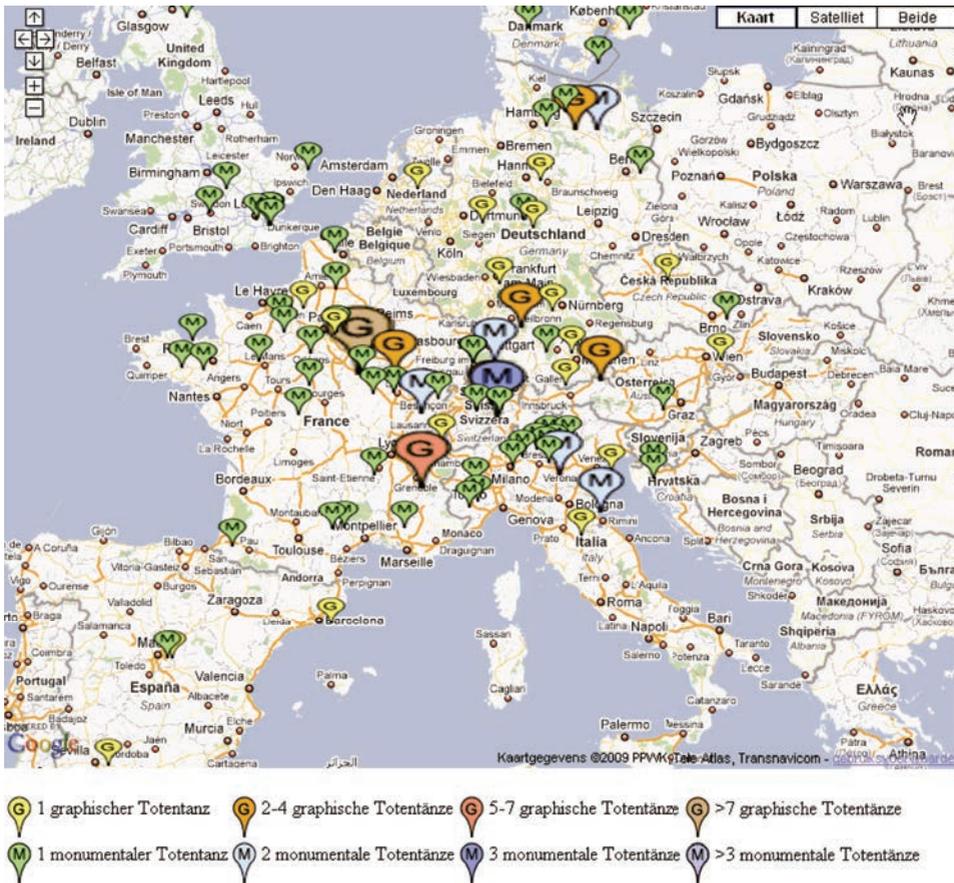


Abb. 4 | Karte der Verbreitung der Totentänze, 1424-1525.

3.2.1 | Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster

Gleich in der ersten Phase seines Bestehens, von der Schaffung der Mauerzeichnungen in Paris bis zum definitiven Bruch zwischen Luther und der päpstlichen Kirche erreicht das Gebiet der Produktionsorte von Totentänzen seine größte geographische Ausdehnung. Die breite Streuung der Fabrikation über weite Teile des lateinisch-christlichen Europa (eine Ostgrenze auf dem Europäischen Festland hebt sich deutlich ab) reichte von Andalusien³⁰³ bis nach Revall (Talinn)³⁰⁴

303 Sevilla, RN 299 [Varela de Salamanca, la danza de la muerte, ca. 1520].

304 RN 657 [Niklauskirche, ca. 1500].

im heutigen Estland und von Rosslyn³⁰⁵ in Schottland bis nach Florenz³⁰⁶ in der Toskana. Das bedeutet gleichzeitig, dass beispielsweise in Irland, aber auch in Süd- und Mittelitalien, sowie auf Sizilien keine Totentänze zu finden waren. Zudem gab es innerhalb des oben grob umrissenen Großraums augenfällige Unterschiede in der räumlichen Dichte der Produktionsorte.

Nebst den im Anschluss näher beleuchteten Kerne und Ballungsräume der Produktion von Totentänzen in der Zeit zwischen 1445 und 1525 gab es ausgeprägte „Leerräume“. So erstreckt sich von der Aquitaine bis in die südliche Bretagne ein Raum, in dem keine Zeugnisse für eine Anfertigung von Totentänzen gefunden wurden. Eine ausgestreckte „Leere“ befindet sich auch im Gebiet von Maas, Mosel und Niederrhein; sie umfasst große Teile der heutigen Beneluxstaaten, Lothringen und Nordwestdeutschlands bis hin zu einer Grenze Hamburg-Frankfurt.³⁰⁷ Keine Totentanzproduktion findet sich auch im Gebiet um die Oberläufe von Elbe und Weser. Schließlich war auch das großflächige Gebiet am östlichen Alpenhauptkamm sowie die Poebenen auffällig verwaist.

3.2.2 | Produktionskerne monumentaler Totentänze (1425-1525)

Monumentale Totentänze wurden insbesondere in einem Gebiet gefertigt, welches sich gleichsam einem Band vom heutigen England über Nord- und Ostfrankreich bis an die Adria erstreckte. Etwas näher betrachtet können das Ober- und Mittelrheingebiet, das westliche Burgund und eine erweiterte Kanalzone mit Südengland und Nordwestfrankreich als Ballungsgebiete beschrieben werden, die ein relativ gehäuftes Vorkommen von monumentalen Totentänzen aufwiesen. Die Totentänze im heutigen England waren praktisch alle unmittelbar und direkt erkennbar durch das Bild- und Textprogramm der Pariser *Danse Macabre* inspiriert.³⁰⁸ In vielen Fällen gilt diese direkte Abhängigkeit auch für die monumentalen Totentänze in Frankreich. So waren beispielswei-

305 RN 632 [Rosslyn Chapel, ca. 1450].

306 RN 386 [unbekannte Urheberschaft, Ballo della Morte, ca. 1480].

307 Dieser auffällige, keilförmige „Leere“ kann als Hinweis dienen, dass die von Rosenfeld formulierte These einer organischen und in Etappen verlaufenden Verbreitung des frühesten Totentanzes mittels (ungesicherter) Bilderbogen über die Niederlande nach Norddeutschland hinterfragt werden muss. Vgl. zu Rosenfelds These, Rosenfeld, *Totentanz*, 180-182.

308 Eine direkte Verbindung zwischen dem Pariser Text (in der Übersetzung von John Lydgate, überliefert in verschiedenen Handschriften (vgl. dazu Warren, *The Dance of Death*) und den folgenden Werken in England ist festzustellen: London, RN 625 [Kloster am „Pardon Church-hough“, ca. 1440], Stratford-upon-Avon, RN 665 [Guild-chapel of the Parish Church, ca. 1500], Wortley Hall (Gloucestershire), RN 656 [Chapel of Wortly Hall, ca. 1490], London, RN 705 [Tower, ca. 1500] und Norwich RN 682 [St. Andrew’s Church, ca. 1510]. Im Falle des Totentanzes von Hexham, RN 636 [Hexham Abbey, ca. 1450] weisen die erhaltenen Bilder ebenfalls auf „Paris“ als direkte Inspirationsquelle des dortigen Werks. Vgl. dazu M. Ghirardo, ‘1350-1500: Macabre Themes and the Dance of Death in England in the late Middle Ages’, in: Tenenti, *Humana Fragilitas*, 197-218, speziell 207-216; W. Puddephat, *The mural paintings of the Dance of Death in the Guild Chapel of Stratford-upon-Avon*, Reprinted from the Transactions of the Birmingham Archeological Society, Vol. 76 (1958) (Oxford 1960), 31-36. A. Hinds, *A History of Northumberland*, Vol. 3, Part. 1 (ohne Ort 1896), speziell 129-130.

se die monumentalen Werke von Plouha³⁰⁹ (Bretagne), Mesley-le Grenet³¹⁰ (bei Chartres), sowie von La Ferté-Loupière³¹¹ und Brianny³¹² (beide Burgund) Kopien oder leicht adaptierte Bearbeitungen des Pariser Gemäldezyklus.³¹³ Für die Häufung monumentaler Totentänze entlang des Englischen Kanals gibt es keine bekannte Erklärung.

Die Häufung von Totentänzen am Ober- und Mittelrhein wird im Analyseteil zur Sprache gebracht. Außerhalb des breiten Bandes „Kanal-Adria“ zeigt sich ein Produktionskern am Ostsee-Engang, auf einer Linie Lübeck-Malmö.³¹⁴ Daneben gibt es einige verstreut liegende, monumentale Totentänze, vor allem im südlichen Frankreich, aber auch in Dalmatien, in der Donauregion oder auf der Spanischen Halbinsel.

Als Ballungsgebiet des spätmittelalterlichen Totentanzschaffens mit besonders auffälliger Ausprägung ist schließlich eine Region auf der östliche Südseite des Alpenhauptkammes zu erkennen. Das spezielle Muster der Verbreitung des vorreformatorischen Totentanzes im heutigen Italien, kann – so soll ein kurzer Exkurs im Anschluss verdeutlichen – indirekt illustrieren, dass der Totentanz zeitgenössisch nicht nur als erbauliches, sondern auch als deutlich weltbezogenes, kritisches Motiv wahrgenommen wurde. Die Karte der Verbreitung bietet in diesem Falle einen Ansatzpunkt zu Hypothesen über die Rezeption der Totentanzidee in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

3.2.3 | Exkurs: Zur Verbreitung des vorreformatorischen Totentanzes in Italien

Es ist sehr auffällig, wie selten spätmittelalterliche Totentanzzeugnissen in Italien sind, gerade angesichts des Umstands, dass die italienische Halbinsel durch das dichteste Netz von (auch

309 RN 629 [Chapelle de Kermaria-an-Isquit, ca. 1445].

310 RN 650 [Eglise St.Blaise et St.Orien, ca. 1480].

311 RN 662 [Dorfkirche, ca. 1495].

312 RN 693 [Église Sainte Apolline, ca. 1510].

313 Zur Verbindung dieser Werke mit der Pariser *Danse Macabre* oder deren graphischen Reproduktionen, vgl. für Brianny: A. Autissier, 'Der Totentanz von Brianny en Auxois', in: *Akten des Totentanzkongresses von Straubing* (1996), 124; für Kermaria: Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 165; für Mesley-le-Grenet und La Ferté-Loupière: idem, 176-177, sowie P. Mégnien, *La Danse Macabre de la Ferté-Loupière* (Auxerre 1991), 22. Eine unmittelbare Abhängigkeit von der Pariser *Danse Macabre* ist auch für den berühmten Totentanz von La Chaise-Dieu, RN 622 [Abbaye St. Robert, ca. 1465] anzunehmen. Vgl. dazu, P. Marie-Bernhard, *La Danse Macabre de la Chaise-Dieu dans son contexte artistique et religieux* (Saint Etienne 1993), speziell 31; C. und P. Boissé, *La Danse Macabre de la Chaise-Dieu, avec le concours des photographes de la commission regionale d'inventaire Auvergne* (Brioude, ohne Jahr), speziell 19. Über die frühen Totentänze im Burgund, insbesondere diejenigen in Dijon sind kaum gesicherte Informationen bekannt.

314 Zu diesem Produktionskern gehören nebst dem monumentalen Werk von Lübeck die monumentalen Totentänze von Hamburg (RN 647 [Maria Magdalena-Kirche, ca. 1475]), Berlin (RN 655 [Marienkirche, ca. 1485]) und Malmö (RN 691 [St. Peter-Kirche, ca. 1520]). Für eine Übersicht zu den Abhängigkeitsverhältnissen zwischen diesen Werken (mit Ausnahme des fast vollständig zerstörten Totentanzes von Malmö, den ich wegen seiner geographischen Nähe zu dieser Gruppe rechne), vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 191-245, speziell 242-245; P. Walther, *Der Totentanz in der Berliner Marienkirche* (Berlin 1994), 9-10. Zum 'Lübecker' Produktionskern gehört auch der Totentanz in Reval/Tallin, der eine Kopie des Lübecker Gemäldes von Notke war. (Zum Lübecker Totentanz, vgl. die Quellenbeschreibung in diesem Kapitel.)

reformerischen) Bettelordenkonventen des spätmittelalterlichen Europa überzogen war.³¹⁵ Ebenso speziell ist die Konzentration der wenigen bekannten italienischen Totentänze des 15. Jahrhunderts auf nur ein Gebiet; nördlich des Lago d’Iseo.³¹⁶

Dieses im Folgenden als nordöstliche Seenregion bezeichnete Gebiet war eine periphere, aber nicht isolierte alpine Grenzregion, in der, wie Bontempi schreibt, der Lateinische und der Deutsche Raum aufeinander trafen.³¹⁷ Generell zeigte sich diese Region im späten Mittelalter erneuernden Ideen durchaus offen, wie die harschen Maßnahmen beweisen, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegen die bereits weit fortgeschrittene Verbreitung und Festigung Lutherischer Ideen ergriffen wurden.³¹⁸

Welche thesenartigen Einsichten über mögliche Rahmenbedingungen für den „praktischen Einsatz“ des Totentanzes lassen sich aus dem auffälligen Verbreitungsmuster des vorreformatorischen Totentanzes in Italien gewinnen?

315 Vgl. dazu S. Caponetto, *The Protestant Reformation in sixteenth Century Italy* (Kirkville 1999), Xvi-Xvii; Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden*, Anhang. Für den Zeitraum zwischen 1425 und 1525 sind für den italienischsprachigen Raum lediglich siebzehn Totentanzwerke belegt. Andere, auch makabere Motive waren häufig verbreitet. Gerade und vor allem das Motiv „*Trionfo della Morte*“ [„Triumph des Todes“], das mit der Darstellung der Gesellschaft und dem personifizierten Tod wichtige Übereinstimmungen mit dem Bildprogramm des Totentanzes zeigt. Vgl. dazu Scaramella, *Italy of Triumphs and of Contrasts*, speziell 37-42; Meiss, *Painting in Florence and Siena*.

316 Nimmt man den Lago d’Iseo als Zentrum, so liegen mehr als zwei Drittel aller monumentalen, vorreformatorischen Totentänze des heutigen Italien innerhalb eines Radius von 75 Kilometern. Das nordöstliche Seengebiet umfasst in dieser Studie fünf Alpentäler (Seriana, Brembana, Valcamonica, Rendena und Valtelina) sowie die als Sebino bekannte, voralpine Seenregion rund um den Lago d’Iseo. Die folgende kurze Aufstellung zeigt, welche vorreformatorischen Totentänze sich in der Region befanden. Clusone (RN 654 [Oratorio dei Disciplini, ca. 1485]), Cassiglio (RN 832 [Chiesa San Bartolomeo, ca. 1450]), Biunno (RN 660 [Santa Maria Annunziata, 1493]), Carisolo (RN 688 [Cimiterio San Stefano, 1519]), Teglio (RN 674 [Oratorio dei Bianchi, ca. 1500]), Pisogne (RN 658 [Santa Maria in Silvis, ca. 1490] und RN 672 [Santa Maria delle Neve, ca. 1500]) sowie Iseo (RN 670 [Chiesa San Sylvestro, ca. 1500]). Nebst dem nordöstlichen Seenregion gab es in Italien nur zwei Regionen, in denen mindestens zwei Totentanzwerke des 15. Jahrhunderts in räumlicher Nähe zueinander entstanden. Einerseits ist dies die Stadt Ferrara, über deren Totentänze (RN 664 [Santa Appolonia, 1499] und RN 690 [Palazzo della Raggione, ca. 1520] fast keine gesicherten Informationen erhalten geblieben sind. Die andere befindet sich in der Markgrafschaft Saluzzo (Saluzzo, RN 630 [unbekannte Stätte, ca. 1445] und Macra Valle Maira, RN 638 [Chiesa San Pietro, ca. 1450]), welche sich später, zusammen mit der nordöstlichen Seenregion zum Fluchtort für die Anhänger der Reformation in Italien entwickeln sollte. Vgl. dazu Caponetto, *The Protestant Reformation*, 118 und 181.

317 Im Gebiet der fünf nordöstlichen Alpentäler oberhalb und um den Lago d’Iseo gab es hinsichtlich Sprache, Eigentumsverhältnissen und alpenländischer Wirtschaftsstruktur viele gemeinsame Charakteristiken; Zur gemeinsamen Wirtschaftsstruktur und den regen Kontakten der Talschaften, vgl. F. Bontempi, *Storia di Pisogna, Un grande mercato delle Alpi* (Boario Terme 1999), 278 und 295; F. Riceputti, *Storia della valle Brembana*, Studie e Ricerche sulla Valle Brembana I (Valtorta 1997), 49 und 121; J. Mattiheu, *Geschichte der Alpen, 1500-1900: Umwelt, Entwicklung, Gesellschaft*, 2. unveränderte Auflage (Wien 2001); Speziell zur wirtschaftlichen Wichtigkeit des Gebiets für Venedig: G. Rösch, *Venedig: Geschichte einer Seerepublik* (Stuttgart 2000), 93.

318 Ein Beispiel für den regen Ideentransfer in den erwähnten italienischen Talschaften war der fühlbare Einfluss politischer Ideen aus den nördlich gelegenen Rhätischen Gebieten, die eine frühdemokratische Tradition und komunitäre Ordnung besaßen. Vgl. M. Bundi, ‘Grauer Bund’, in: Historisches Lexikon der Schweiz [HLS], digitale Ausgabe: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17158.php>; ebenda, ‘Gotteshausbund’: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17154.php>; ebenda, ‘Zehngerichtebund’, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17163.php>. Alleine im Valcamonica, dem Tal welches das Veltin mit der Stadt Pisogne am Lago d’Iseo verband, wurden unter dem Vorwand der Hexerei Tausende Einwohner festgenommen und verhört. Zur Verbreitung der Heterodoxie in den nordöstlichen Seenregion, vgl. G. Ferri Piccaluga, ‘Mercati e cultura sulle vie d’acqua e di terra camune tra Medioevo e Rinascimento’, in: „*Noi spregieremo adunque li denari...*“ *Danze macabre, Trionfi e Dogma della morte*, Quaderni della Biblioteca, No. 5 (Pisogne, 2002), 31.

3.2.3.1 | Schwäche der Amtskirche

Die Begründung für die Sonderstellung des Gebiets für die Verbreitung des Totentanzes in Italien muss in der beispiellosen organisatorischen und politischen Schwäche der Amtskirche in der nordöstlichen Seenregion gesucht werden.³¹⁹ Die seit dem 14. Jahrhundert währende, allgemeine Kirchenkrise weitete sich hier nach dem Sieg der Seerepublik Venedig über das lombardische Mailand im Jahre 1462 zum Kollaps der kirchlichen Autorität in der Region aus, nachdem die Bischöfe von Brescia und Bergamo, die vormaligen Welt- und Kirchenfürsten der Region, durch Venedig entmachtet worden waren.³²⁰ In der ganzen Region wurde der Klerus im Anschluss physisch fast gänzlich vertrieben. Es entstand ein ausgeprägtes seelsorgerisches, aber vor allem auch politisches Vakuum.³²¹

3.2.3.2 | Die Totentänze der *Battuti*

Die einschneidende Veränderung der lokalen Machtverhältnisse katalysierte und formte das politische Engagement der *Battuti* (Geissler) in der Region.³²² Diese Geissler, auch *Disciplini* oder *Bianchi* genannt, waren eine der mittelalterlichen Armutsbewegung entsprungene Laienbruderschaft, die der kirchen- und glaubensreformerischen Strömung des 15. Jahrhunderts zugerechnet werden kann.³²³

Es ist bemerkenswert, dass das Anbringen sämtlicher Totentänze der nordöstlichen Seenregion einen direkten Bezug zu den *Battuti* hatte.³²⁴ Der Umstand, dass die zwei großen *Oratoria* der

319 In zeitgenössischen Kommentaren ist bezeugt, dass sich viele Einwohner über die schwere Vernachlässigung der Seelsorge beklagten. Vgl. dazu Riceputti, *Storia Brembana*, 63.

320 Vgl. G. Ferri Piccaluga, *Il confine del Nord. Microstoria in Valle Canonica per una storia dell'Europa* (Boario Terme 1989), 282-286; M. Pennachio, 'Le confraternite dei Disciplinati nella zona del Sebino. Secoli XV-XVIII', in: S. Alebardi, L. Pajola, *Le Discipline del Sebino, tra medioevo e eta moderna* (Brescia 2004), 11-111, hier 12; Bontempi, *Storia di Pisogne*, 284.

321 Bontempi, *Storia di Pisogne*, 257-274; Ähnlich war dies im Veltlin, wo der Bischof von Como, Vasall Mailands, als eigentlicher Landesherr seine Macht wegen der fortwährenden expansionistischen Drohung der Bündner nicht zur Geltung bringen konnte. Vgl. A. Garbellini, *Il palazzo Besta di Teglio* (Sondrio 1996), 9-15.

322 Previtali spricht in diesem Zusammenhang von einem „kraftvollen Einzug der Leihen ins kirchliche Leben.“ [Übersetzung des Verfassers], vgl. A. Previtali, 'La scuola dei Disciplini di Clusone nei secoli XV e XVI', in: *Atti – Vol. 1, Convegno Internazionale 1994 – il Trionfo della Morte e le Danze Macabre* (Clusone 1997), 315-330, hier 316.

323 Zur Geschichte der Geisslerbewegung, vgl. P. Largier, *Lob der Peitsche, eine Kulturgeschichte der Erregung* (München 2001), speziell 86-95. In ihrer frühen Gestalt war die Geisslerbewegung eine Bußbewegung von Leihen gewesen. Sie entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und wurde bekannt durch die Prozessionen, welche durch das Ritual der Selbstgeißelung spektakulär begleitet wurden. Pennachio schreibt, dass das reformerische Gedankengut dieser Geisslerbewegung als gemeinsame Vergangenheit in institutionalisierter Form in der Laienbruderschaft der *Battuti* fortlebte. Vgl. dazu Pennachio, *Confraternite*, 11-16.

324 Vgl. A. Picinelli, 'Gli affreschi nelle discipline del Sebino', in: Alebardi und Pajola, *Le Discipline del Sebino*, 181-207, speziell 182-192; A. Ciaghi, 'Il Testo delle Danze Macabre della Val Rendena come ecce delle Laudi di Battuti', in: *Atti – Vol. 1, Convegno Internazionale*, 29. Gesichert ist die *Battuti*-Urheberschaft für die Totentänze von Clusone, Iseo, Teglio, Pisogna (sowohl in Santa Maria delle Neve als auch in Santa Maria in Silvis) und Carisolo. Nicht konkret bezeugt, aber sehr annehmlich ist diese auch für den erst kürzlich entdeckten Totentanz an der Außenfassade der Dorfkirche von Cassiglio, der einige in weiße Kleider mit Kapuze (die „Uniform“ der *Bianchi*) gehüllte Gestalten zeigt. Dieser Totentanz war durch Simone Baschenis gemalt; derselbe Baschenis erhielt einige Jahre später auch den Auftrag der *Bianchi* die Totentänze Carisolo (ca. 1519) und etwas später in Pinzolo zu gestalten.

Battuti in Clusone und Teglio Bernhard von Siena, dem prominenten Vorkämpfer der observanten Reform geweiht waren, kann als Hinweis auf die ideologische Ausrichtung der lokalen Geisslerbruderschaft gewertet werden.³²⁵ Dass die *Disciplini* in der nordöstlichen Seenregion durch die siegreichen Kräfte der Gegenreformation im Zuge von so genannten geistigen Säuberungen im 16. Jahrhundert praktisch ausgelöscht wurden, darf ebenfalls als deutlicher Hinweis auf die überzeugt reformerische Gesinnung der lokalen *Disciplini*, und den durch die Amtskirche angefochtenen, konkreten Einfluss der Laienbruderschaft auf kirchliche Angelegenheiten gewertet werden.³²⁶

Der Totentanz im Städtchen Clusone ist ein Werk, das sehr wahrscheinlich in der Zusammenarbeit zwischen den neuen weltlichen Herren der nordöstlichen Seenregion und der lokalen Geisslerbruderschaft entstand. Der Fall Clusones porträtiert wie die *Battuti* – die exklusiv treibende Kraft der Totentanzikonographie in dieser Region – als selbstsichere, gesellschaftlich-politisch engagierte Gruppe von Laien das Totentanzmotiv wahrnahmen und interpretierten. Das rund 1485 geschaffene, fragmentarisch erhaltene Fresko am *Oratorio dei Disciplini* ist einzigartig in seiner Kombination verschiedener makaberer Kunstgenres in einem Bild.³²⁷ Deutlich ist, dass dieses großflächige, an der Außenmauer des Oratoriums plakativ gegenüber des Haupteinganges der örtlichen Pfarrkirche gemalte Bild nicht nur eine spirituelle Botschaft austrug, sondern Ausdruck des gesellschaftlichen und politischen Selbstbewusstseins der Bruderschaft war.

Im oberen Teil, der Darstellung des „Triumph des Todes“³²⁸, steht der Tod über Päpsten, Kaiser, Dogen, Bischöfen und hohen Adeligen, und damit allen bekannten Herren der Region.³²⁹ Durch ein unscheinbares Spruchband getrennt erscheinen im eigentlichen Totentanz darunter, auf Augenhöhe mit dem Tod, die kleinstädtischen Einwohner Clusones.

Die Anwesenheit der Geissler kann aber nicht als Grund für das exklusive Vorkommen von Totentanzwerken in der nordöstlichen Seenregion angesehen werden, denn aktive Bruderschaften von *Bianchi* waren in ganz Italien weit verbreitet. Vgl. Caponetto, *Reformation in Italy*, 8-10.

325 Die *Disciplinati* Teglios, Urheber des Totentanzfreskos im gleichnamigen, damaligen Hauptort des Veltlins, verehrten Bernhard von Siena selbst als Gründer und Stifter ihrer Abteilung. Vgl. Garbellini, *Il palazzo Besta di Teglio*, 8-15.

326 Garbellini, *L'oratorio dei Bianchi di Teglio, Raccolta dei Studi sui Beni storico-artistici e ambientali del territorio del Sistem I-1982* (Teglio 1982), 19.

327 Der Totentanz ist dabei leider einer der am wenigsten kompletten Teile.

328 Zum Motiv des „Triumph des Todes“, vgl. E. König, *Der Schwarze Tod in der Zeit um 1350 oder wie Kunst auf aktuellen Schrecken reagiert*. Publiziert auf http://www.fu-berlin.de/press/ publikationen/fundiert/2002_01/02_01_koenig/index.html. Dort auch weiterführende Quellenhinweise.

329 Für eine allgemeine Analyse der Figuren im europäischen Vergleich, vgl. G. Scandella, 'Danza Macabra die Clusone e danze macabre europee: I personaggi a confronto', in: *La Signora del mondo, Atti del convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte* (Clusone 1999), 163-178. Den neuesten Forschung zum Totentanzfresko von Clusone zu Folge, sind viele Personen aus dem oberen Bildteil als Porträt zeitgenössischer Personen identifizierbar. vgl. dazu J. Varolo, *Clusone – A Triumph of Death* (unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Brescia), 36-38, und darin der Hinweis auf Artikel von A. Ronchi in der Zeitung „l'Eco di Bergamo“ vom 28. Mai 1999.



Abb 5. | Ausschnitt aus dem Totentanz von Clusone. (ca. 1485)

Die Hauptaussage des Bildes lag in der einfachen, dualistischen Zweiteilung der Gesellschaft in ein „Oben“ und ein „Unten“, wobei die Oberen den Tod fürchten mussten, weil sie „[...] Gott [nicht] gut gedient haben [...]“, während die Unteren „[...]ohne Angst an den Tanz treten sollen, weil jeder der geboren ist, schließlich sterben muss.“³³⁰ Die Botschaft, dass der Trost der Erlösung also nur den am Totentanz teilnehmenden, nicht traditionell herrschaftlichen Gruppe zu Teil werde, war politisch geladen. Das gesellschaftlich latent subversive Spiel mit dem Thema „verkehrte Welt“, welches aus den Urtoentänzen bekannt war, trat im Totentanz von Clusone deutlich in Erscheinung.

Offensichtlich ließ nur die spezielle, politische Konstellation in der nordöstlichen Seenregion die Schaffung eines kirchenreformerisch geprägten Totentanzes in Italien zu. Diese Konstellation war die Kombination einer regional schwachen regulären Amtskirche und der Anwesenheit einer aktiven reformerischen Gruppierung mit ausreichenden politischen Verbindungen und finanziellen Mitteln, ein solches Projekt zu realisieren. In anderen Regionen der italienischen Halbinsel wusste die Amtskirche die Verbreitung des Totentanzes zu verhindern. Da kaum anzunehmen ist, dass Rom den Gebrauch des Bildmotivs auf Grund seiner erbaulich-spirituellen Botschaft missbilligte,

³³⁰ „Oti che serve adio del bon cor non havire apura aquesto ballo venire – Ma llegramente ven e non temir poij chi nase alli convene morire.“ Inschrift des horizontaler Textstreifens zwischen Triumph des Todes und Totentanz im Fresko von Clusone. Zitiert nach: G. Bonandrini, *Il Trionfo della morte e la Danza Macabra, Clusone 1485 – 1985/ Bergamo Italy* (Clusone 1985), o.S. [Übersetzung des Zitates durch den Verfasser].

bleibt der starke Verdacht, dass der Totentanz eher grundsätzlich unerwünscht war, weil er als „zu kritisch“ eingestuft wurde.

3.2.4 | Zentren des Schaffens graphischer Totentänze im Spätmittelalter

Die Anzahl der Produktionen graphischer Totentänze ist in der Zeit zwischen 1445 und 1525 gering. Südlich der Alpen und Pyrenäen wurde nur an vier Orten (Madrid³³¹, Barcelona³³², Florenz³³³ und Venedig³³⁴) je ein graphisches Totentanzwerk geschaffen. Nördlich der Alpen ist die absolute Zahl der Orte an denen graphische Totentänze entstanden ebenfalls sehr beschränkt und die Streuung präsentiert sich wenig regelmäßig oder gar flächendeckend. Das absolute Zentrum der Produktion graphischer Totentänze war Paris, dem hinsichtlich des Produktionsvolumens mit einigem Abstand Troyes und Lyon folgten, wo ebenfalls graphische Kopien der monumentalen *Danse Macabre* von Paris geschaffen wurden.³³⁵

Im Verhältnis zum französischen Sprachraum war die Produktion graphischer Totentänze im deutschen Raum in dieser Periode dezentraler und individueller; bei vielen „deutschen“ graphischen Totentänzen, die vor 1525 gefertigt wurden, handelte es sich um Handschriften und Blockbücher mit teilweise umstrittenen Produktionsorten, die meist einen Text wiedergaben, der eng mit dem, der die Bilder des Basler Totentanz begleitete, verwandt war.³³⁶ Außerdem wurden am Mittelrhein einige Werke³³⁷ herausgegeben, und ist im Raum Lübeck eine gewisse Häufung erkennbar.³³⁸

331 RN 82 [unbek. Autor, *Danca General de la Muerte*, ca. 1430].

332 RN 300 [Carbonell, *Danca de la Mort*, 1497] Eventuell ist in Barcelona, beim selben Drucker bereits kurz vor 1497 ein weiteres Totentanzwerk auf der Basis der Pariser Vorlage entstanden. Vgl. RN 539 [Carbonelli, unbek. Titel, ca. 1495].

333 RN 386 [unbekannter Autor, *Ballo della Morte*, ca. 1480].

334 RN 486 [unbekannter Autor und Titel, ca. 1500].

335 Zu den frühen Druckereien und Druckorten in Frankreich, vgl. F. Higman, *Piety and the people. Religious printing in France* (Aldershot 1996).

336 Für genauere literatur- und sprachwissenschaftliche Untersuchungen zu Verwandtschaft und Abhängigkeit aller „deutschen“ Textvorstufen, vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 149-251, speziell zu den „oberdeutschen“ und „mitteldeutschen“ Textzeugen, 157-162 und 173-180.

337 In Heidelberg erschien bei Heinrich Knoblochtzter „Der doten dantz mit figuren [...]“ (RN 17, vergleiche dazu die Quellenbeschreibung in diesem Kapitel). Einige Jahre später benutzen Maydenbacher in Mainz (RN 183 [Maydenbacher, *Der Doten dantz*, ca. 1490]) und Schobser in München (RN 464 [Schobser, *Der dodendantz*, ca. 1515]) dieselbe Druckvorlage für ihre Totentanzausgaben. Ebenfalls zur Gruppe der „Mittelrheinischen“ Totentänze gehört eine Handschrift, die in Kassel aufbewahrt wird. (RN 474 [unbekannter Autor und Titel, ca. 1470].

338 Es handelt sich hier um die so genannten „Mohnkopfdrucke“, RN 178 [Mohnkopf-Drucker, *des dodes dantz*, 1489] und RN 179 [Mohnkopf-Drucker, *Dodendantz*, 1496].

3.3 | Quellen

Die fünf für dieses Kapitel ausgewählten Vorbildtotentänze vermögen die inhaltlich-funktionale Entwicklung des vorreformatorischen Totentanzes (im deutschsprachigen Raum) hinlänglich zu erfassen. Sie wurden ausgewählt, weil sie innerhalb einer beschränkten Zahl neu entworfener Totentanztext- und Bildprogramme zu den einflussreichsten Totentanzentwürfe dieser Periode zählen und als Quelle gut zugänglich sind. Zudem entstammen sie geographischen Regionen, welche die Karte der Verbreitung des Totentanzes als Zentren erkennen lässt. Bis auf den monumentalen Totentanz in Lübeck haben alle Werke starke Beziehungen zum alemannisch-(ober-)rheinischen Raum, für den die Karte über die Produktion der Totentänze für den relevanten Zeitabschnitt ein gehäuftes Vorkommen ausweist.³³⁹ Diese Region bietet sich als geographischer Forschungsrahmen an. Nicht nur weil das bekanntermaßen für die Geschichte des Totentanzgenres wichtige Werk Holbeins in diesem räumlichen Kontext entstand, sondern weil insbesondere der oberrheinische Tiefebene schon häufiger als Kulturraum, aber auch als politischer, historischer oder wirtschaftlicher Raum erfasst wurde.³⁴⁰ Die zu beschreibende Entwicklung war aber keineswegs beschränkt auf die Totentanzzeugnisse der Alemannisch-(Ober-)rheinischen Region, doch manifestiert sich die Entwicklung in den Totentänzen dieser Region – gerade auch wegen der verhältnismäßig guten Quellenlage – deutlich und akzentuiert. Ergänzend wird der gut

³³⁹ Kurz charakterisiert handelt es sich um den Raum der im späten Mittelalter beherrscht wurde durch die zwei Reichstädte Basel und Straßburg, wobei Straßburg die grössere und wohl auch einflussreichere der beiden Städte war. Neben den grossen und kleinen Reichstädten waren als weitere Machtfaktoren der Erzbischof von Straßburg, der Bischof von Basel sowie die österreichische Verwaltung in Ensisheim anwesend. In der zu untersuchenden Periode waren ausserdem die Burgunder sowie die Schweizerische Eidgenossenschaft nicht zu vernachlässigende politische Kräfte in der Region. Vgl. dazu Rütger, *Bettelorden*, 48-52.

³⁴⁰ Franz Irsigler spricht von einem wirtschaftlichen Raum. Vgl. F. Irsigler, 'Jähmärkte und Messen im Oberrheinischen Raum vom 14. bis 16. Jahrhundert', in: K. Krimm und R. Brüning (Hrsg.), *Zwischen Habsburg und Burgund, der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert*, Oberrheinische Studien 21 (Stuttgart 2003), 229-254, spez. 229-243; Dietmar Lüdke umschreibt den Oberrhein als „deutsche Kunstlandschaft“, vgl. D. Lüdke, *Spätmittelalter am Oberrhein, Maler und Werkstätten 1450-1525*, Ausstellungskatalog (Karlsruhe 2001), 17; Bernhard Thum spricht im Titel eines seiner Werke vom Oberrhein als geschichtlichem Kulturraum, vgl. B. Thum, *Aufbruch und Verweigerung: Literatur und Geschichte am Oberrhein im Hohen Mittelalter, Aspekte eines geschichtlichen Kulturraums* (Karlsruhe 1980). Auch Mertens spricht vom Oberrhein als Kulturraum, vgl. D. Mertens, 'Landsbewusstsein am Oberrhein zur Zeit des Humanismus', in: F. Quarthal (Hrsg.), *Die Habsburger im deutschen Südwesten: Beiträge zur Geschichte Vorderösterreichs* (Stuttgart 2000), 199-216, speziell 215-216. In der vorliegenden Arbeit wird die alemannisch-oberrheinische Region als kultureller Raum angenommen, weil sie wirtschaftlich und politisch eng verflochten war, sowie auch sprachlich eine gewisse Einheit zeigt.

erforschte, und für das norddeutsche Totentanzcluster³⁴¹ grundlegende Quellentext des Lübecker Monumentaltotentanzes von 1463³⁴² herangezogen.

3.3.1 | Der Lübecker Totentanz (1463)

Im Jahre 1463 fertigte der aus Pommern stammende Künstler Bernt Notke (ca. 1440-1509)³⁴³ einen Totentanz für die Beichtkapelle der Marienkirche in der Lübecker Innenstadt.³⁴⁴ Wer den Auftrag dazu gab ist unbekannt.

Es handelte sich um einen großformatigen, gemalten Leinwandfries.³⁴⁵ Der Totentanz bestand ursprünglich aus 27 Szenen, von denen 24 zur Kernhandlung zählten. Die Abfolge der Ständevertreter in der Ständereihe des Totentanzgemäldes war im Beginn grundsätzlich hierarchisch und zwischen geistlichen und weltlichen Würdenträgern alternierend geordnet. Sie lautete wie folgt: Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal, König, Bischof, Herzog, Abt, Ritter, (Karthäuser-)Mönch, Bürgermeister, Domherr, Edelmann, Arzt, Wucherer, Kaplan, Kaufmann, Küster, Handwerker, Klausner, Bauer, Jüngling, Jungfrau, Kind. Unter jeder Szene stand der jeweilige achtzeilige Verstext von Ständevertretern und Tod in mittelniederdeutscher Sprache.³⁴⁶ Dieser Kernhandlung vorangestellt waren drei einleitende Szenen, die den Prediger, eine musizierende Todesfigur, sowie eine Todesfigur, die einen Sarg trägt, zeigten. Diesen drei Szenen war ein deutschsprachiger, inhaltlich

341 Diese Cluster besteht aus den bereits erwähnten monumentalen Totentänzen von Lübeck, Reval/Tallin, Berlin, Malmö, und Hamburg und Inkoo (vor allem zu den letzten zwei ist sehr wenig gesicherte Information erhalten geblieben), sowie den graphischen Totentänzen der Mohnkopfdruckerei (auch dem letzten bekannten aus dem Jahr 1520, RN 180 [Mohnkopf-Drucker, dodendanz, 1520]), der Weltchronik Herman Botes (RN 215 [Bote, Weltchronik, ca. 1510] und dem in Kopenhagen erschienen Totentanz von Hans Vingaard, RN 181 [Vingaard, dodendans, ca. 1535]). Vgl. dazu auch Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 191-245.

342 Vgl. dazu H. Freytag (Hrsg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallin)*, Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption, Niederdeutsche Studien, Band 39 (Köln 2003). Die Textreproduktion des Lübecker Totentanzes von 1463 in Freytags Buch dient der vorliegenden Arbeit als Referenzwerk für die inhaltliche Analyse. Vgl. H. Freytag, 'Der Lübeck-Revaler Totentanz, Text und Kommentar', in: Freytag, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck*, 127-484.

343 Zur Leben und Werk von Bernt Notke, vgl. K. Petermann, *Bernt Notke, Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter* (Berlin 2000); H. Vogeler, 'Zum Gemälde des Lübecker und Revaler Totentanzes', in: Freytag, *Totentanz der Marienkirche in Lübeck*, 73-108, hier 101-105.

344 Zur Marienkirche vgl. M. Hasse, *Die Marienkirche zu Lübeck* (München 1983); Bemerkenswert ist der Umstand, dass die Marienkirche durch den Rat der Stadt Lübeck gebaut wurde, und den Lübecker Dom in Grösse übertreffen sollte; dies gilt als Hinweis für den Konflikt zwischen dem Bischof und den Räten in Lübeck. Zur Datierung des Werkes, vgl. Freytag, *Totentanz der Marienkirche in Lübeck*, 16-17.

345 Schulte schätzt das Format des ursprünglichen Gemäldes auf ca. 1,75 Meter Höhe und eine Länge von rund 30 Metern. Vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 192.

346 Zum Gliederung der Verse, wobei der Tod in der letzten Zeile seiner Antwort an einen Ständevertreter den für die Einleitung des Aufrufs des nächstfolgenden Ständeververtreters verwendet, vgl. Freytag, *Totentanz der Marienkirche in Lübeck*, 23-24. Zur sprachlichen Gestaltung der Verse, vgl. auch Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 193. Diese spezifische Gliederung findet sich auch im Pariser Totentanz.

und stilistisch zweifellos direkt durch die Prologtexte der UrTOTENTÄNZE inspirierter Text zur Einleitung des Werkes beigefügt.³⁴⁷

Der Lübecker Totentanz ist nicht im Original erhalten geblieben. Nach zahlreichen Reparaturen und Restaurationen wurde das spätmittelalterliche Bild zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch eine Barockkopie ersetzt, welche wiederum während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurde.³⁴⁸ Erhalten ist jedoch ein Fragment des Totentanzes von Notke, welchen er wohl um 1500 für die Nikolaikirche des damaligen Reval (heute Tallin, Estland) schuf. Dabei handelte es sich um eine Replik, also eine praktisch identische Kopie des Lübecker Werks.³⁴⁹ Die Revaler Fragmente erlauben einen Eindruck, wie die Bilder von Lübeck ursprünglich ausgesehen haben mögen. Wichtig noch, die Revaler Fragmente überliefern die ersten 108 Verse³⁵⁰ des spätmittelalterlichen Totentanztextes aus Lübeck, die Jacob von Melle, der Hauptpastor und Senior der Marienkirche von Lübeck, nicht entziffern konnte, als er die in Lübeck noch lesbaren Fragmente des spätmittelalterlichen Textes im Jahre 1701 niederschrieb. Dadurch sind die meisten Verse des Lübecker Totentanzes von 1463 wortgetreu überliefert.³⁵¹

3.3.2 | Knoblochترز Totentanz

Zwischen 1486 und 1488 erschien die erste Auflage eines Drucks mit dem Titel „Der doten dantz mit figuren clage und antwort schon von allen staten der werlt“³⁵² (im Folgenden „Knoblochترز Totentanz“ genannt). Für das Werk zeichnete Heinrich Knoblochترز verantwortlich. Knoblochترز war sehr wahrscheinlich gebürtiger Straßburger, der ab 1477 dort auch als Drucker aktiv war. Nach 1485 zog er ins Mittelrheinische Heidelberg.³⁵³ Vor allem in seiner Zeit in Straßburg produzierte Knoblochترز viele deutschsprachige Werke.³⁵⁴

347 Vgl. Freytag, *Der Lübeck-Revaler Totentanz*, 132-142.

348 Zur Zerstörung des Werks und der Restaurationsgeschichte, vgl. Idem, speziell 73-87.

349 Zur Diskussion über das Verhältnis der monumentalen Werke von Lübeck (1463) und Reval (ca. 1500), vgl. Schulte, *Deutschsprachige Totentänze*, 194-196; Freytag, *Der Lübeck-Revaler Totentanz*, 86-105, speziell 87-90.

350 Vgl. Idem, 70-71.

351 Nicht überlieferte Textteile sind: Gesamttext der Szenen „Abt“, „Herzog“, „Bischof“ und „Richter, jeweils ein Dialogteil der Figuren („Karthäuser-) Mönch“, „Domherr“ und „Bürgermeister“ sowie die abschließenden zehn Zeilen des Werks. Vgl. dazu Freytag, *Der Lübeck-Revaler Totentanz*, 18-36, speziell Fußnote 51 (Seite 18); R. Damme, 'Zur Sprache des Lübeck-Revaler Totentanzes', in: Freytag, *Der Lübeck-Revaler Totentanz*, 59-71, speziell 60 und 62-63.

352 Aufbewahrt in der Heidelberger Universitätsbibliothek unter der Signatur C 7074 qt.Inc. Gegenwärtig abrufbar auf der permanenten URL: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488/>. Als Referenzwerk für die Analyse von Knoblochترز Totentanz wurde in der vorliegenden Arbeit die Reproduktion in Kaiser, *Der tanzende Tod*, Seiten 112-193 verwendet. Kaiser gebrauchte reproduziert das Exemplar, welches in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird (Signatur Imag. Mort. 1). Es ist mit dem Heidelberger Exemplar identisch.

353 Zur Biographie Knoblochترز, vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie* [ADB], Band 16 (Leipzig 1882), 313-314; R. Schmidt, 'Heinrich Knoblochترز', in: *Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker*, Nachdruck (Hildesheim 1979), 553-556.

354 Im Jahr 1483 druckte Knoblochترز beispielsweise „Das Schachzabelspiel“; ein thematisch-funktional mit der Ständerei eng verwandtes Motiv. Für eine Übersicht zu Knoblochترز Aktivitäten, vgl. K. Schorbach, M. Spigatis, *Heinrich*

Knoblochترز Totentanz umfasst einundvierzig Szenen. Der Totentanz besteht aus einer Kernhandlung von 37 Dialogszenen zwischen der Todesfigur und den einzelnen Ständevertretern. Dieser Kernhandlung sind als Rahmenhandlung zwei Szenen mit dem Thema Tanzhaus/Beinhaus vorangestellt, und ebenfalls zwei Szenen nachgestellt.³⁵⁵

In der Kernhandlung sind zuerst alle hohen geistlichen Stände porträtiert, danach folgen die höchsten und hohen weltlichen Vertreter bis einschließlich des Wappenträgers. Für die verbleibenden einundzwanzig Einzelfiguren der Kernhandlung folgt die Rangordnung der Ständevertreter keiner aus heutiger Sicht sofort erkennbaren Logik.³⁵⁶ Beispielsweise wurde der traditionell gottlose Wirt vor dem im Text gepriesenen Franziskaner, und das Kind, das in der Regel den Reigen abschließt, vor dem Ratsherren platziert. Auffällig ist zudem, dass die Figur des Bauern in der Ständereihe des Totentanzes von Knoblochترز fehlt. Die Dialogtexte zwischen Tod und den einzelnen Ständevertretern bestehen aus der jeweils achtzeiligen, in paarigen Reimen gehaltenen Anrede des Todes und der Antwort des Angesprochenen in rhein-fränkischem Dialekt.³⁵⁷

Unbekannt ist, wer den Text geschrieben, respektive bearbeitet hat. Genauso wenig ist dokumentiert, wer die Illustrationen geschaffen hat, oder ob diese Person identisch war mit dem Textschreiber.³⁵⁸ Es ist wahrscheinlich, dass nicht alle bildlichen Illustrationen von ein und derselben Hand stammen.³⁵⁹ Die zu den Texten gehörenden Abbildungen sind von einfacher, plakativer Ästhetik. Der Tod ist immer als halbverwestes Gerippe dargestellt, welches wild tanzend und nachdrücklich Musik spielend mit den menschlichen Vertretern kommuniziert.³⁶⁰ Letztere wiederum tragen alle die Kleidung und/oder Attribute ihres Standes. Es wurden keine Hintergrundverzierungen hinzugefügt.

Knoblochترز in Strassburg (1477-1484): bibliographische Untersuchung (Strassburg 1888).

355 Dabei handelt es sich um eine weitere Beinhaussequenz sowie eine Szene mit dem Titel „von allem staidt“ [Übersetzung, „zu allen Ständen“ vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 190].

356 Die Rangfolge lautet: Papst, Kardinal, Bischof, Offizial, Domherr, Pfarrer, Kaplan, Abt, Arzt, Kaiser, König, Herzog, Graf, Ritter, Junker, Wappenträger, Räuber, Wucherer, Bürger, Handwerksmann, Jüngling, Kind, Wirt, Spieler, Dieb, böser Mönch, guter Mönch, Bruder, Doktor, Bürgermeister, Ratsherr, Fürsprech, Schreiber, Nonne, Bürgerin, Jungfrau und Kaufmann. Eine schlüssige Erklärung für diese nicht völlig logisch wirkende hierarchische Ordnung gibt es nicht.

357 Vgl. dazu Kaiser, *Der tanzende Tod*, 108. Kaiser bestempelt Knoblochترز Totentanz mit dem Hinweis auf dessen Dialekt und die Figur des „Wirtes von Bingen“ (Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 160]) als mittelrheinisches Werk. Die herzoglich württembergische Flagge im Bild des Grafen (Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 140]), die ins Oberelsass gehört, sowie die Herkunft Knoblochترز sprechen hingegen mehr auf ein inhaltliche Verortung im oberrheinischen Raum. Vgl. dazu auch Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 206.

358 Durch die Darstellung des Franziskaners als „guten Mönch“ (vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 168]) ist zu vermuten, dass der Autor/die Autoren möglicherweise aus einem franziskanischen Umfeld kamen; belegt ist dies aber nicht.

359 Bossert sieht einen Stilbruch nach der sechsundzwanzigsten Figur. Vgl. H. Bossert, 'ein alteutscher Totentanz', in: *Wasmuths Kunsthfte* 2 (Berlin 1919), 2, zitiert in Kaiser, *Der tanzende Tod*, 111. Ich schließe mich der oben erwähnten Meinung an, dass es zwischen der Figur „Spieler“ und „Dieb“ eine urheberschaftliche Diskontinuität gibt. Einerseits erscheinen die Todesfiguren weniger ausgefeilt gezeichnet, während deutlich mehr Zeit investiert wurde, die Bewegung der Kleider der Menschen zu zeigen.

360 Zur Bedeutung der Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz ist durch Reinhold Hammerstein eine hervorragende Studie erschienen. Grundsätzlich stellt er fest, dass die abgebildeten Instrumente die Sündigkeit und Lebenslust der Menschen repräsentieren. Vgl. dazu Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, insbesondere 112-139.

3.3.3 | Der Totentanz von Kientzheim

Der Kientzheimer Totentanz war ein monumentales Werk, dass im Jahr 1517 an die Innenmauer des Friedhofs der Hauptkirche der Kleinstadt Kientzheim im Oberelsass gemalt wurde. Wer den Totentanz gemalt, wer ihn gedichtet, wer ihn in Auftrag geben, wer ihn bezahlt hat – all dies ist gänzlich unbekannt.

Der Ort Kientzheim, der von Reb- und Getreidebau lebte, war Landsitz der lokalen Habsburger Landvögte, der Grafen von Hohlandsburg, benannt nach der größten Festung der Habsburger in Vorderösterreich.³⁶¹ Kientzheim war ein politisches Sub-Zentrum. Es lag im Gebiet der sich überschneidenden Einflussphären der Städte Basel und Straßburg, den zwei dominierenden Mächten innerhalb eines komplexen Machtgefüges am Oberrhein.³⁶² Seit 1466 war Kientzheim zudem ein wichtiger, überregional bekannter Wallfahrtsort, der auch von höchsten Würdenträgern besucht wurde. Nicht weniger als 187 Wunder sollen laut dem *Liber miraculosorum* in der Kapelle der Heiligen Felix und Regula in Kientzheim bis ins Jahr 1507 geschehen sein.³⁶³ Trotz seines Status als Wallfahrtsort waren im Ort keine Klöster oder Konvente angesiedelt.³⁶⁴

Erwähnenswert ist schließlich die sehr auffällige Konzentration von monumentalen Totentanzwerken in der Region, die durch Sebastian Münster in seiner *Cosmographie* als „aller fruchtbarste“ des Elsass beschrieben wurde.³⁶⁵ Nicht nur in Kientzheim, sondern auch in Kaysersberg und in Ammerschwyr hatte es zeitgleich Totentänze gegeben.³⁶⁶ Dies drei Orte lagen so nahe

361 Vgl. dazu, 'Auf den Spuren der Habsburger, Die Geschichte der Hohlandsburg', publiziert auf <http://www.habsburg.net> (12. Juli 2008) Die Hohlandsburgs waren dafür verantwortlich, dass Kientzheim im Jahre 1460 das Stadtrecht erhielt, was den politischen Aufstieg ermöglichte. Vgl. auch 'Histoire de Kientzheim', vgl. <http://www.alsace-passion.com/kientzheim.html> (12. Juli 2008).

362 Zum Machtverhältnis am Oberrhein, vgl. T. Scott, *Town, Country and Regions in Reformation Germany* (Leiden 2005), speziell 78-80. Das Städtchen Kientzheim gehörte zum Straßburger Wirtschaftsraum, steuerpflichtig war es aber dem Fürstbischof von Basel. Vgl. dazu B. Stehle, *Der Totentanz von Kientzheim im Ober-Elsass* (Strassburg 1899), 21-22.

363 Vgl. dazu F. Rapp, 'Die Marienwallfahrten im Oberelsass', in: Rebetez, *Pro Deo*, 130-132; Levy zufolge war Kientzheim das „Lourdes oder Einsiedeln des 15. Jahrhunderts.“ Vgl. J. Levy, *Die Wallfahrten der Mutter Gottes im Elsass* (Colmar 1929), 169-180, hier 172. Ursache der Beliebtheit war nicht zuletzt die aussergewöhnliche Dauer des Ablasses, den man in Kientzheim erwerben konnte. Vgl. dazu, Rapp, *Marienwallfahrten*, 132, und Levy, *Wallfahrten*, 171. An gleicher Stelle erwähnt Levy, dass der Ursprung des Kults um die Maria von Kientzheim unmittelbar mit der Geschichte der örtlichen Grafen verbunden war. Das Bild der Maria begann nämlich genau einen Tag nachdem es aus der von gegnerischen Truppen als Vergeltung für die Expansionsgelüste der örtlichen Grafen niedergebrannten Dorfskirche in die höher gelegene Kapelle getragen worden war, zu weinen.

364 Für eine Charakterisierung der Religiosität am spätmittelalterlichen Oberrhein, vgl. F. Conrad, *Reformation in der Bäuerlichen Gesellschaft*, 22-29. Sie spricht davon, dass die gesamte Region zur Jahrhundertwende von einem religiösen Bedürfnis erfasst war, das sich vor allem in einer enormen quantitativen Ritualität ausdrückte. Ein Kult von Werkgläubigkeit also, in welcher Prozessionen, massenhafte Messelesungen, Wallfahrten und Ablässe sehr populär waren.

365 Vgl. S. Münster, *Cosmographie Oder Beschreibung aller Länder herrschaffien und fürnemesten Stetten des gantzen Erdbodens, getruckt zu Basel durch Sebastianum Henricpetri* (Basel 1588), zitiert und auszugsweise reproduziert in J. Lebau und J. Valentin, *L'Alsace au siècle de la Réforme, 1482-1621, Textes et Documents* (Nancy 1985), 302-303.

366 Über Gestalt und Inhalt der Totentänze von Ammerschwyr (RN 680 [Stätte unbekannt, ca. 1510]) und Kaysersberg (RN 675 [Eglise St. Marie, ca. 1500]) ist allerdings sehr wenig bekannt, sodass nicht auszuschließen ist, dass die Berichte von den Totentänzen in allen drei Städten zumindest teilweise auf Verwechslungen mit Nachbarstädten beruhen.

beieinander, dass – in den Worten Münsters – „man mit einer büchsen von einer zu der andern schießen mag.“³⁶⁷

Der Totentanz von Kientzheim blieb bis zur Französischen Revolution sichtbar. Danach wurde es unter einer Schicht Kalkfarbe verborgen, und schließlich im 19. Jahrhundert vollständig zerstört.³⁶⁸ Es handelte sich um eine Mauerzeichnung von ungefähr 2,5 Meter Höhe und geschätzten 35 Metern Länge.³⁶⁹ Der Kientzheimer Totentanz bestand aus einer 25 Szenen der Begegnung zwischen Tod und Ständevertretern umfassenden Kernhandlung, zwei einleitenden Szenen (die erste mit Tod und Priester auf der Kanzel, die zweite eine Beinhauszene sowie einer abschließenden Darstellung von drei Todesfiguren die wie in Knoblochzers Werk „allen Ständen“ zusprachen.³⁷⁰ Die hierarchische Ordnung der Stände in der Kernhandlung begann mit dem Papst, alternierte danach zwischen weltlichen und geistlichen Vertretern und endete mit den Figuren Jungfrau und Kind. Die Figurenfolge war damit dem Ständereigen des Lübecker Totentanzes von 1463 sehr ähnlich.³⁷¹ Den Bildern untergestellt waren achtzeilige Verse im paarigen Reim, verfasst im zeitgenössischen Oberelsässischen Dialekt.

3.3.4 | Berner Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch

Beim Berner Totentanz handelte es sich um ein monumentales Gemälde an der Innenseite der Friedhofsmauer des Stadtberner Dominikanerklosters. Es wurde durch Stiftungen vermögender Stadtberner Familien finanziert.³⁷² Das Gemälde wurde von Niklaus Manuel Deutsch zwischen 1516 und 1518 angebracht. 1660 fiel der Totentanz von Bern einer Straßenverbreiterung zum

367 Vgl. Münster, *Cosmographie*, in Lebeau, *L'Alsace*, 303.

368 Vgl. dazu Stehle, *Totentanz von Kientzheim*, 6 und 24. Die Information über das ursprüngliche Aussehen des Werkes verdanken wir dem seltsamen Glück einer anonymen zeitgenössischen Handschrift, welche die Texte akribisch kopierte, und auch die Bilder kurz beschrieb.

369 Die Schätzung beruht auf der Annahme, der Totentanz habe die ganze Länge der heute zerstörten Innenmauer bedeckt. Deren Länge wiederum habe ich aus der Länge der Kirchplatzes abgeleitet, welcher sich gegenwärtig an Stelle des Kirchhofes vor der Kirche in Kientzheim befindet.

370 die Reihenfolge der 25 Stände im Totentanz von Kientzheim lautet: Papst, Kaiser, Kardinal, Kaiserin, König, Bischof, Herzog, Graf, Abt, Ritter, Pfarrer, Arzt, Franziskaner Mönch, Schultheiss, Ratsherr, Stadtschreiber, Bürgerin, Waldbruder, Wucherer, Handwerksmann, Bauer, Landsknecht, Jüngling, Jungfrau, Kind. Die Figuren Maler, Narr und Weibel (die in der zeitgenössischen Beschreibung ebenfalls erscheinen) wurden sehr wahrscheinlich erst in einem zweiten Schritt, von einem andern Autoren eingefügt. Hinweis darauf sind die konzeptuellen Abweichungen in der Textgestaltung. Vgl. dazu Stehle, *Totentanz von Kientzheim*, 19. Für die Analyse des Totentanzes werden darum in der vorliegenden Arbeit nur Prolog und Epilog, sowie die 25 ältesten Figuren betrachtet.

371 Vgl. dazu Seite 92.

372 Zu den Stiftern und der Stiftspolitik, vgl. U. Zahnd, „aller Wällt Figur.“, Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz“, in: E. Beer (Hrsg. et al.), *Berns grosse Zeit, Das 15. Jahrhundert neu entdeckt* (Bern 1999), 119-139; U. Zahnd, „Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz“, in: von Hülsen-Esch, *Zum Sterben schön*, 144-155.

Opfer.³⁷³ Über das ursprüngliche Aussehen der Bilder liegen keine gesicherten Kenntnisse vor.³⁷⁴ Die begleitenden Verse wurden hingegen früh im 16. Jahrhundert abgeschrieben. Die moderne Forschung hat diese Abschrift untersucht, und kam zur Schluss, dass es sich bei der Kopie mit hoher Wahrscheinlichkeit über den von Manuel Deutschs selbst gedichteten Totentanztext im originalen Wortlaut handelt.³⁷⁵

Der Maler Manuel Deutsch war um 1484 in Bern als Sohn eines Apothekers geboren. Im Jahre 1509 heiratete Deutsch die Tochter eines Berner Ratsherren, was ihm einen enormen gesellschaftlichen Aufstieg in der städtischen Hierarchie der durch Patriziergeschlechter regierten, größten Territorialmacht der Eidgenossenschaft ermöglichte.³⁷⁶ Es war der Beginn einer politischen Karriere, in der er bis 1528 kontinuierlich bis zu den höchsten Ämtern der Stadt aufstieg. Niklaus Manuel Deutsch war dabei schon sehr früh ein ausgesprochener Anhänger der Reformation in Bern. Bis ins Jahr 1520 konzentrierte er sich vor allem auf seine Arbeit als Kunstmaler. Zwischen 1516 und 1518 entstand sein wohl meistbeachtetes Werk, der Totentanz von Bern, der mit einer geschätzten Abmessung von 2,3 Metern Höhe und 80 Metern Länge ein wahrlich kolossales Werk war.³⁷⁷

Der Totentanz von Bern umfasste 46 Szenen. Zur Kernhandlung gehörten 41 Szenen, in denen der Tod verschiedenen Ständevertretern, und im Falle der "Heiden" einer ganzen Gruppe, entgegentrat. Die hierarchische Ordnung der Stände im Berner Totentanz ist grob in vier Kategorien einzuteilen: Zuerst die Vertreter und Vertreterinnen der kirchlichen und klösterlichen Welt, danach die hohen weltlichen Stände. Diesen folgten die städtische Oberschicht, danach die sozial weniger hoch angesehenen Stände.³⁷⁸ Die Rahmenhandlung bestand aus zwei Genesissszenen,

373 Vgl. dazu J. Tripps, „Den Würmern wirst du Wildbret sein“, *der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw* (Bern 2005), 13 und 16-18. Tripps Buch, welches auch eine Reproduktion der Totentanzverse von Bern und kolorierter Kopien der Bilder durch Kauw enthält (Seiten 29-101), ist Referenzwerk für die Analyse des Berner Totentanzes im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

374 Dank einer kurz vor dem Abbruch der Friedhofsmauer gefertigten Kopie des Totentanzgemäldes durch den Straßburger Maler Albrecht Kauw gibt es Anhaltspunkte zum ursprünglichen Äussern. Allerdings ist bekannt, dass der Totentanz zumindest in den Jahren 1553 und 1584 renoviert wurde. Vgl. zur Renovationsgeschichte der Bilder P. Zinsli, *Manuels Totentanz*, 9, speziell Anmerkung 11 mit weiterführenden Literaturverweisen zur Frage wie stark das Bild verändert wurde. Durch die Unsicherheit werden die Bilder von Kauw nur in ihrer Konzeption, und nur in sehr beschränktem Umfang in meine Analyse des Berner Totentanzes einbezogen.

375 Vgl. dazu Tripps, *Berner Totentanz*, 18-22; Zahnd, *Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik*, 144-155. In beiden Werken wird der durch Zinsli und Hengartner im Jahre 1999 geführte Beweis herangezogen, dass die Texte im Originalwortlaut erhalten geblieben sind. Vgl. dazu P. Zinsli und T. Hengartner (Hrsg.), *Niklaus Manuel: Werke und Briefe* (Bern 1999).

376 Zum Status der Stadt Bern, vgl. R. Feller, *Geschichte der Stadt Bern*, 1. Band, Von den Anfängen bis 1516, 2. Auflage, (Bern und Frankfurt am Main 1974) 352-574; U. Zahnd, 'Zünfte im spätmittelalterlichen Bern', in: Beer, *Berns große Zeit*, 133.

377 Vgl. Tripps, *Berner Totentanz*, 9-10 und 16-18.

378 Die Reihenfolge der Ständereihe des Berner Totentanz lautete: Papst, Kardinal, Patriarch, Bischof, Abt, Priester, Theologe, Sterndeuter, Deutschordeusritter, Mönche, Äbtissin, Waldbruder, Begine, Kaiser, König, Kaiserin, Königin, Herzog, Graf, Ritter, Jurist, Fürsprecher, Arzt, Schultheiss, Jüngling, Ratsherr, Vogt, Bürger, Kaufmann, Witwe, Tochter, Handwerker, armer Mann, Kriegsmann, Dirne, Koch, Bauer, Narr, Mutter/Kind, Ungläubige, Maler.

der Darstellung der Kreuzigung Christi und einer Beinhauszene, welche der Kernhandlung vorgestellt war, sowie dem Bilde des Predigers, welches den Totentanz abschloss. Allerdings gibt es große Zweifel, ob das letzte Bild und die dazugehörigen Texte zur ursprünglichen Fassung des Berner Totentanzes gehörte, denn mit Ausnahme der letzte Szene waren allen Bildern vierzeilige, in paarigen Reimen formulierte, in alemannisch-berndeutschen Dialekt gefasste Kommentare nach dem Vorbild des Großbasler Totentanzes beigefügt.³⁷⁹

3.3.5 | Holbeins „Bilder des Todes“

Hans Holbein war als Sohn des gleichnamigen Malers ungefähr 1497/1498 in Augsburg geboren. Ab 1515 ist Holbein der Jüngere in Basel nachzuweisen, wo er 1520 heiratete und das Bürgerrecht erhielt. Hier schloss er sich der Malerzunft an, verkehrte in humanistischen Kreisen und traf Erasmus von Rotterdam. In den Jahren 1524-1526 schuf Hans Holbein der Jüngere als letztes Werk seiner Zeit in Basel eine zusammenhängende Serie von kleinformatigen (ca. 4,8x6,4 cm) Bildern; die „Bilder des Todes“. Danach begab er sich auf Vorsprache von Erasmus via Antwerpen nach London, wo er Hofmaler Heinrichs VIII. wurde, und im Jahre 1543 an der Pest starb.³⁸⁰

Unbekannt ist, wie viele Holzschnitte die Gesamtfolge der „Bilder des Todes“ ursprünglich umfassen sollte. Als Hans Lützelburger³⁸¹, ein talentierter Formschneider aus Augsburg, der wie Holbein nach Basel gezogen war, im Jahre 1526 starb, waren 41 der Vorlagen Holbeins auf Holzstöcke übertragen.³⁸²

Das Konzept von Holbeins „Bilder des Todes“ war jedoch umfangreicher. Holbein hatte bereits zwischen 1524 und 1526 mindestens 51 (wenn nicht sogar 58) Vorlagen gezeichnet.³⁸³

379 In den Texten zu den Prologbildern findet sich ebenfalls dieselbe vierzeilige Textstruktur, jedoch ohne die dialogische Komponenten von Anrede und Antwort. Bei der Beinhauszene bestand der gesamte Text aus nur vier Zeilen. Das abschliessende Predigerbild weicht als einziges grundsätzlich von der vierzeiligen Textstruktur ab; der „Beschluss“ besteht aus zwei Vierzeilern, das „Jüngste Gericht“ ist fünfzeilig. Vgl. dazu Tripps, *Berner Totentanz*, 101.

380 Zur Biografie Holbeins, vgl. *ABD*, Band 9, Hess-Hülls (Berlin 1972), 515-519. Permanente URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/0001/bsb00016326/images/index.html?id=00016326&fip=82.171.100.2&no=5&seite=531>

381 Zur Biographie Lützelburgers, vgl. *Neue Deutsche Biographie* [NDB], Band 15, Locherer-Maltza(h)n (Berlin 1987), 488-489.

382 C. Müller, *Die Druckgrafik im Kupferstichkabinett Basel* (Basel 1997), 9-13. Diese 41 Bilder erschienen zwölf Jahre später in der Erstausgabe von Holbeins Werk unter dem Titel „Les simulachres & historiees faces de mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginés“ (RN 36 [Trechsel, Simulachres, 1538]) in Lyon. Vgl. dazu *The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. A complete facsimile of the Original 1438 Edition of Les simulachres & historiees faces del mort* (New York 1971), vii – xiv. Die Reproduktion der „Bilder des Todes“ im gerade genannten Buch werden als Referenzquelle für die Analyse von Holbeins Totentanz herangezogen.

383 Diese Vorlagen wurden wohl erst nach 1540 in Holzstöcke geschnitten, und erschienen später gedruckt. Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen und Sozialkritik*, 96-105.

Der gesamte Zyklus kann in Kern- und Rahmenhandlung gegliedert werden: Die Bilder der Begegnung des Todes mit den Menschen formen die Kernhandlung; insgesamt zählen 44 Szenen dazu, wovon zwei, der Jüngling und die Jungfrau, wahrscheinlich erst in einer zweiten Phase entworfen wurden.³⁸⁴ Holbeins ursprüngliche Idee, wie die Bilder präzise an zu ordnen gewesen wären, ist unbekannt.³⁸⁵ Der zweite Teil des Totentanzes von Holbein besteht aus der die Kernhandlung einfassenden, heilsgeschichtlichen Rahmenhandlung, welche insgesamt sieben Darstellungen zählte. Die ersten vier Bilder sind Genesisdarstellungen, die den Eintritt des Todes ins Leben illustrieren („Schöpfung“, „Ursünde“, „Vertreibung aus dem Paradies“ und „Adam pflügt die Erde“). Die anderen drei Bilder der Rahmenhandlung zeigen eine Beinhauszene, das „Jüngste Gericht“ sowie das so genannte „Wappen des Todes“.³⁸⁶ Die verbleibenden sieben Bilder, die wahrscheinlich erst zu einem spätern Zeitpunkt entworfen wurden, sind eine Art Epilog des Totentanzwerks. Sie zeigen variierte Darstellungen von *Putti*³⁸⁷, welche das Thema Sieg repräsentieren.³⁸⁸

3.4 | Der vorreformatorische Totentanztypus: Konkretisierung und Profanierung der Botschaft

Was geschah mit der Totentanzidee nach 1450? Das folgende Unterkapitel befasst sich mit den inhaltlichen und stilistischen Entwicklungen des Totentanzes im vorreformatorischen Zeitraum. Es wird argumentiert, dass die Ideen der Urtotentänze in den neuen Werken aufgegriffen, inhaltlich erweitert und konkreter in Worte gefasst wurden. In den vorreformatorischen Totentänzen lassen sich zudem Werte und Ideale einer heterogenen, durch Observanz, *Devotio Moderna*³⁸⁹ und

384 Ebenda.

385 Vgl. idem, 119; Die in verschiedenen Europäischen Bibliotheken aufbewahrten Probedrucke sind entweder nicht gebunden, oder wie beispielsweise in Basel auf vier Papierbögen gedruckt, wodurch die Ordnung der Charkaktere ebenfalls nicht abschliessend möglich ist. Für die Anordnung der Ständevertreter in den jeweiligen Druckwerken des 16. Jahrhunderts, vgl. die Quellenbeschreibung im folgenden Kapitel.

386 Zur inhaltlichen Bedeutung dieser Bilder, vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 121-132.

387 Zum Begriff Putto, vgl. LCI (1990), 481-482; *The Dance of Death by Hans Holbein*, 95-102. Im letztgenannten Werk wird unterschieden zwischen Putti, die den Sieg, und Putti, die die Jagd und eine Fest repräsentieren. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass alle sieben Putti-Bilder (hier Pfeilputto, Lanzenputti, Rebenputti, Harnischputti, Flaggenputti, Helmputti und Trompetenputti genannt) „Sieg“ repräsentieren.

388 Außer für die generelle ikonographische Beschreibung des Werkes werden diese Bilder nicht in die inhaltliche Analyse des Totentanzes von Holbein einbezogen, da sie nur einer durch die Herausgeber gewünschten, geldbringenden Erweiterung vom Werke Holbeins dienen. Der unbekannte Autor von *The Dance of Death by Hans Holbein* (Glasgow 1947) schreibt zurecht, dass sie nicht wirklich zum Totentanz gehören, und nur eingefügt wurden „[...] to swell the total number of engravings.“ Vgl. *The Dance of Death of Hans Holbein*, 28.

389 Zu *Devotio Moderna*, vgl. Seite 39 in dieser Arbeit.

christlichen Humanismus³⁹⁰ geprägten Reformgemeinschaft erkennen, die dadurch als treibende Kraft hinter der Weiterentwicklung des Motivs erscheint.

3.4.1 | Konkrete Gleichheit

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wurde die Thematik der Gleichheit der Menschen im Diesseits in den Totentänzen deutlicher in den Vordergrund gerückt, nachdem die Urtoentänze die jenseitsorientierte Gleichheit aller Menschen im Tod stärker betont hatten.

In den vorreformatorischen Totentänzen wurde das Thema Gleichheit dadurch konkretisiert, dass die abstrakte Botschaft der dogmatisch-theologischen Gleichheit im Tod auf eine einfach begreifliche, plastische Vorbildebene gebracht wurde. Anspielungen auf die direkte und prinzipielle Verbindung von Gleichheit im Tod und im Leben fanden sich gehäuft in Prologen und Epilogen von Totentanzwerken. Nämlich da, wo auf den ersten Blick die religiös-theologische Botschaft des *Memento Mori* als Einleitung des eigentlichen Totentanzes verkündet wurde. Sprachliche und rhetorische Nuancen bewirkten in manchen Fällen, dass im Unterton der Einleitung die Thematik der weltlichen Gleichheit mitschwang. Mitten im Epilog des Totentanzes von Knoblochzer steht beispielsweise: „Derumb so nement alle eben ware | Wyr müssent allesamp in dye erde gar | Un uberhebe sich nyemant syns adels oder gewalt | synes rychtums oder syner schonen gestalt | [...]“. ³⁹¹

Für die Konkretisierung des Gleichheitsgedankens verantwortlich war die Aufforderung, dass niemand – damit scheinen die „Reichen“ und „Schönen“ gemeint zu sein – sich über seine Mitmenschen stellen sollte. Die dogmatisch-religiöse Botschaft von der Gleichheit Aller im Tode wurde hier zum Ausgangspunkt für ein konkretes diesseitiges Handlungsprinzip umfunktioniert. Ein weiteres Beispiel für die subtile Weise, mit der mit sprachlich-rhetorischen Mitteln die Verlagerung des abstrakten Gleichheitsgrundsatzes auf die Ebene eines fassbaren, diesseitigen

³⁹⁰ Unter Humanismus versteht die vorliegende Arbeit ein spätmittelalterlich/frühneuzeitliches Bildungsideal, demzufolge Kenntnis nicht ausschliesslich in der göttlichen Offenbarung zu suchen war, und welches die scholastische, aristotelische Wissenschaftskultur des Mittelalters ablehnte. Vgl. dazu MacCulloch, *Reformatio*, 93-104; A. Godin, 'Humanismus und Christentum', in: Mayeur, *Geschichte des Christentums*, Band 7, 612-674; Basse, *Reformkonzilien*, 156-158. Christliche Humanisten waren diejenigen, die sich (auch) mit christlichen Texten, nicht zuletzt der Bibel, quellenkritisch auseinandersetzten. Mertens, spricht in diesem Zusammenhang davon, dass zumindest der Deutsche Humanismus eine starke religiöse Prägung hatte, da „Anfänge und Entwicklung des deutschen Humanismus bis hin zur Hochzeit um 1500 auf einen intensiven religiösen Reformdiskurs [trafen].“ Vgl. Mertens, *Deutscher Renaissance Humanismus*, 206. Zwischen den verschiedenen, spätmittelalterlichen Reformströmungen gab es drei strukturelle Überschneidungen. Erstens, die (implizite) Infragestellung (kirchlicher) Autorität; zweitens, die Ablehnung der scholastischen Theologie und drittens, einen Reformdrang basiert auf der Forderung nach christlicher Frömmigkeit und Tugend, die in den zahlreichen Schriften von Erasmus exemplarisch formuliert wurde.

³⁹¹ Der Originaltext ist nicht in Kaiser, der tanzende Tod, aufgenommen. Im Mort. 1 ist jedoch digitalisiert auf der folgenden, permanenten URL zu finden: <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/bsb00001856/images/>. Übersetzung: „Deshalb begreift es alle, wir müssen alle in die Erde. Erheb' sich niemand wegen seines Adels oder seiner Macht, seines Reichtums oder seiner schönen Gestalt [wegen, über andere].“

Gleichheitsbegriff bewerkstelligt wurde, findet sich in der Einleitung des Totentanzes von Kientzheim. In dieser Einleitung wurde mit dem Komplementärpaar „Herr und Knecht“ gearbeitet, welches durch spätmittelalterlichen Autoren von Totentänzen häufiger verwendet wurde, so zum Beispiel auch im Totentanz von Bern.³⁹² Die relative Beliebtheit des Motivs „Herr und Knecht“ lag wohl darin begründet, dass Herr und Knecht im Alltag sehr lebensnahe, deutlich einer unterschiedlichen gesellschaftlichen Schicht zugeordnete Figuren waren. Zudem wurde der Ausdruck Herr nicht nur für weltliche Herren, sondern auch für Gott gebraucht. In der Einleitung des Totentanzes von Kientzheim (1517) wurde mit der Ambivalenz der verschiedenen Herr und Knecht-Beziehungen gespielt. Die Stelle lautet:

„O ihr Menschen Kint, kummet all erbey | Unnd lugkt, welchs der Herr und der knecht sey. | Denn got richt nach dem Recht, | Da liegt der Herr und auch der Knecht.“³⁹³

Der Text von Kientzheim war so formuliert, dass die Frage wer Herr und Knecht *sey* (nicht etwa *gewesen ist*), in dem Sinne beantwortet wurde, dass Gott der Herr war (oder allenfalls der Tod der das Urteil des rechtschaffenen Gottes überbringt), während dem weltlichen Herr eben nur die Rolle des Knechts zustand. Im zweiten Verspaar kam die Betonung einer Gleichheit von Herr und Knecht im weltlichen Sinn hinzu; Durch den Gebrauch des Ursächlichkeit signalisierenden Wortes „denn“ wurde die gleiche Behandlung von Herren und Knechten zur Essenz des göttlichen, gerechten Urteils stilisiert.

Ein zweite Methode zur Konkretisierung des Themas Gleichheit und Gerechtigkeit in Totentänzen war es, der prinzipiellen Gleichheit der Menschen vor den weltlichen Gerichten, beziehungsweise dem Umstand, dass diese in der Praxis häufig nicht garantiert war, einen prominenten Platz in den Totentänzen einzuräumen. Mit der Verweltlichung der Gerichtsthematik wurden Auffassungen über Gleichheit und Gericht im Jenseits mit konkreten Ideen von Gleichheit, Recht und Gerechtigkeit im Diesseits verbunden.³⁹⁴

Die Anzahl der Darstellungen irdischer Rechtsprechung in Totentänzen nahm zu, und diese Szenen dienten fast ausschließlich dazu, die Ungleichheit der Menschen vor den weltlichen Gerichten anzuklagen. Konkrete Erfahrung ungleicher Behandlung und Parteinahme der Richter wurde

³⁹² Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 101]: „Wann der Richter wirt sin gerecht | dem Herren lonen wie dem Knecht |“ (Übersetzung: „Wenn der Richter gerecht sein wird, den Herren gleich dem Knecht zu belohnen.“) Auch andere Komplementärpaare wurden eingesetzt. So geht im Kientzheimer Totentanz der Kaiser mit dem Bauern und der König wird dem Hirten gleich. Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 25].

³⁹³ Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 24], Übersetzung: „Oh ihr Menschen, kommt alle herbei, und seht, wer der Herr und wer der Knecht sei. Denn Gott richtet nach dem Recht, da liegt der Herr und auch der Knecht.“

³⁹⁴ Zur Positionierung des göttlichen Gerichtes zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, vgl. Ariès, *Geschichte des Todes*, 131.

thematisiert. Falschurteile, Bestechlichkeit und Urteilsfälschung wurden in Totentänzen konkret angesprochen. Im Lübecker Totentanz wurde dem König vorgeworfen er habe das „Wenden und Verkehren des Rechts unter sich zugelassen.“³⁹⁵



Abb. 6 | „Tod und Kaiser“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)

Dem Official im Knoblochtzer Totentanz wurde vorgeworfen, er habe viel falsche Urteile gesprochen. Ruhigen Herzens hätte er vor das Jüngste Gericht treten können, wenn er „[...]dem armen als dem richen gethan“ hätte.³⁹⁶

³⁹⁵ Vgl. Lübecker Totentanz [Freitag (2001), 196-197]: „Recht gewent unn vorkeren | Heftu under dy laten reigeren.“

³⁹⁶ Vgl. Knoblochtzers Totentanz [Kaiser (1983), 122]: „Irr habent | durch die gan | tzen wochen | Vill falsser | urteil gespro | chen | Hettent yr dem armen als dem | rychen gethan | frölich mocht yr tzü | dissem dantz gain.“ (Übersetzung: „Ihr habt durch die ganzen Wochen viele falsche Urteile ausgesprochen. Hättet ihr den Armen gleich wie den Reichen behandelt; fröhlich dürftet ihr euch bei diesem Tanz anschliessen.“)

In Holbeins Totentanz wurde die ungleiche Behandlung von Arm und Reich unmissverständlich im Bild gefasst. In der Szene von Tod und Kaiser erscheint der Kaiser als höchster Richter.³⁹⁷ Wie Petersmann bereits richtig erkannte, zeigt das Bild primär die Parteinahme des Kaisers für den Reichen, dem der Kopf und das Schwert des Richters zugewandt ist. Der Tod im Hintergrund ist im Begriff den Kopf des Kaisers mit Gewalt zu drehen, sodass auch der in demütiger Haltung im rechten Bildvordergrund dargestellte Arme Aufmerksamkeit erhalte.³⁹⁸ Petersmann interpretierte das abgebrochene Schwert des Kaisers als Symbol der Nicht-Erfüllung seiner höchstrichterlichen Pflichten.³⁹⁹ Allerdings wäre das abgebrochene Schwert – im Zusammenhang mit der umstrittenen Reichsreform⁴⁰⁰ – auch als Hinweis auf die politische Situation im Reich interpretierbar; das gebrochene und schief gehaltene Schwert würde in diesem Falle die durch die Macht der Stände buchstäblich bekürzte Macht des Kaisertums symbolisieren. Die Vermutung, dass Holbein in diesem Bild einen politischen, und profanen Kommentar zur zeitgenössischen Lage abgeben wollte, wird durch die Abbildung des Reichsapfels in Schiefelage (im Bildvordergrund) bestärkt. In der Darstellung des Richters klagte Holbein wiederum die Ungleichheit an, die vor den weltlichen Gerichten herrschte. Wie im Bild des Kaisers ist der Richter dem Reichen zugewandt, und will gerade Geld von diesem annehmen. Der Arme findet dagegen keine Beachtung. Der Tod steht hinter dem Richter und hat im Bild den Richterstab ergriffen, den der Richter fest in seiner rechten Hand hält.⁴⁰¹ Mit dieser Geste verbildlichte Holbein das Eingreifen des Todes um ein falsches, gekauftes Urteil zu verhindern auf plastische Weise. Die symbolische Dramatik des Bildes wurde zusätzlich erhöht, indem der Tod in der Form eines früheren Opfers der unehrlichen Rechtssprache auftrat, wie der Eisenring mit Ketten, den der Tod im Bild um seinen Hals trägt, suggeriert.

Der konkrete Ruf nach gleicher Behandlung trat im Kontext der Darstellung weltlicher Rechtssprache in den vorreformatorischen Totentänzen auch bei den Figuren des Rechtsbeistandes zum Ausdruck. Sie dienten in Totentänzen in noch größerem Maße als andere Exponenten des richterlichen Apparates als Symbol für die abnehmende Bedeutung der moralisch begründeten

397 Dass Holbein gerade die richterliche Tätigkeit des höchsten weltlichen Fürsten abbildete, illustriert, wie wichtig es Holbein war, die Thematik weltlicher Gerichtsbarkeit in seinen Bildern des Todes anzusprechen. Auch in Lübeck war der Kaiser nicht nur Verteidiger des Glaubens, sondern nachdrücklich mit dem Thema Recht und Gerechtigkeit verbunden. Das Verteidigen des Glaubens „myt deme swerde der rechticheit“ („mit dem Schwert der Gerechtigkeit“) war als zentrale Aufgabe des Kaisers porträtiert. Vgl. Lübecker Totentanz [Freitag (2001), 170-171].

398 Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 219.

399 Ebenda.

400 Zur Reichsreform, vgl. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 18 und 151-152.

401 Petersmann bemerkt, dass der Tod den Stab bricht. Vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 225-229. Dies ist aber im Bild Holbeins nicht ersichtlich!

Vorstellung von Gerechtigkeit im weltlichen Gerichtswesen.⁴⁰² Dem Juristen begegnete der Tod im Berner Totentanz mit den wenig schmeichelhaften Worten: „Die Gerechtigkheyt sucht ein Jurist | Das Recht verkeert dieser Lurist.“⁴⁰³ In Knoblochترز Totentanz bezichtigte sich der „Wortsprech“ (Fürsprecher/Advokat) selbst der ungerechten Biegung des Rechtsgangs. Die Stelle lautet: „Unrecht macht ich dick tzu recht. | Was krümpf was das macht ich schlecht |“⁴⁰⁴

Die lebensnahe Kritik am Justizapparat ist auch im Rahmen der Veränderungen der Rechtsprache seit dem 15. Jahrhundert zu verstehen. Die fortwährende Einführung neuer, geschriebener Gesetze und Ordnungen, welche die ungeschriebenen, traditionellen Gesetze ersetzten oder überdeckten, verfremdete das Rechtswesen vom „gemeinen Mann“, was zu großen gesellschaftlichen Spannungen führen konnte.⁴⁰⁵ Die zunehmende Bürokratisierung der Gerichtsordnung machte den Fürsprech, als bezahlten Rechtsbeistand notwendig.

Im Berner Totentanz wurde durch Manuel Deutsch das Positive Recht, also die von Menschenhand erstellten Gesetze und Ordnungen, indirekt als minderwertig verurteilt, denn er schrieb, dass „von Gott alle Rächt geflossen“⁴⁰⁶ seien.

3.4.2 | Die sichtbaren Fehler der Obrigkeit

In dreistem Ton gehaltene, konkrete Vorwürfe über die Lebensweise der Ständevertreter (wie in der Anrede des Todes an den Abt im Pariser Totentanz), waren in den ersten Totentänzen eine Ausnahmeerscheinung. Rund ein halbes Jahrhundert später waren damit vergleichbare Formulierungen nicht mehr außergewöhnlich in Totentanztexten. Statt sich auf generelle Laster wie Habgier, Wollust, Geiz und Ruhmsucht zu konzentrieren, erzählten die Totentänze der vor-reformatorischen Periode häufig Konkretes über die diesseitigen Verfehlungen der Menschen, und insbesondere über die Gebrechen der Mächtigen. Die Vorwürfe wurden fassbar, persönlich und anschaulich präsentiert, jedoch nicht in dem Maße porträtartig gezeigt, dass eine einzelne historische Figur persönlich als Adressat der Kritik erkannt werden konnte. In manchen Szenen

⁴⁰² Vgl. Idem, 223.

⁴⁰³ Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 63]. Das Wortspiel „Jurist-Lurist“ kann aus heutiger Warte nicht abschließend erklärt werden.

⁴⁰⁴ Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 178-179], Übersetzung: „Unrecht machte ich oft zu Recht; was krumm war, machte ich schlecht.“

⁴⁰⁵ Einer der Hauptklagepunkte der hauptsächlich bäuerischen Kläger im Zusammenhang mit den Bundschuhunruhen am Oberrhein war die Verfremdung von den Gerichten, sowie das geschickte Taktieren der Obrigkeit, wenn sie lokale Gerichtsfälle durch weit weg gelegene Obergerichte behandeln liess. Vgl. dazu T. Adam, *Joss Fritz – das verborgene Feuer der Revolution: Bundschuhbewegung und Bauernkrieg am Oberrhein im frühen 16. Jahrhundert* (Ubstadt-Weiher 2002).

⁴⁰⁶ Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 63]: „Von Gott sind alle Rächt geflossen | Jn minen Büchern sind sy bschlossen, | Dieselbenn soll der Mensch nit biegnen | Es sye jnn frydenn, oder in kriegem.“ (Übersetzung: „Von Gott sind alle Rechte gekommen. Sie sind in meinem Buch aufgezeichnet. Diese Gesetze soll der Mensch nicht biegnen; nicht im Frieden und nicht in Kriegen.“)

war den kritischen Beurteilung der menschlichen Ständevertreter eine Anweisung beigegeben, wie ein tugendhaftes Leben aussehen müsste. Der spirituelle, abstrakte Aspekt von Tod und Sterben trat im Verhältnis zu den Urtotentanzwerken inhaltlich-funktional stärker in den Hintergrund. In der Gesamtschau aller Texte und Bilder der Vorbildotentänze kann ein reformerisches Programm entschlüsselt werden, welches sowohl auf die Reform von Glauben und Kirchenorganisation gerichtet war, als auch gesellschaftspolitische Ideen beinhaltete. Der ideengeschichtliche Hintergrund der Kritik, die Observanz und das Frömmigkeitsstreben christlich-humanistischer Prägung, sind hier deutlich zu erkennen.⁴⁰⁷

Um zu zeigen wie konkret und lebensnah die Versäumnisse der Mächtigen in den vorreformatorischen Totentänzen dargestellt waren, und dass diese Darstellungen politisch kontrovers sein konnten, wird im Folgenden zwischen dem Umgang der Autoren der Totentänze mit den geistlichen und den weltlichen Würdenträgern unterschieden.

3.4.2.1 | Angriffe auf den Klerus

Die Vorwürfe mit denen sich die Geistlichen in den vorreformatorischen Totentänzen konfrontiert sahen, waren viel persönlicher formuliert, inhaltlich konkreter und deutlicher auf ihr gesellschaftliches und seelsorgerisches Nicht-Funktionieren bezogen.

Wie in den Urtotentänzen war der weltliche Lebenswandel die Basis der Kritik an den geistlichen Ständevertretern in den Totentänzen. Anstelle allgemein formulierter Hinweise auf die Lasterhaftigkeit der Kleriker, wurden dem Betrachter der vorreformatorischen Totentänze die Weltlichkeit des Klerus mit konkreten Anschuldigungen irdischen Fehlverhaltens vor Augen geführt. Leitmotiv der konkreten Kritik war der Reichtum und die Bereicherung der Kirchenmänner. Dem Domherr im Lübecker Totentanz von 1463 wurde vorgehalten, Gott vergessen zu haben, und der Domherr demonstriert seine Uneinsichtigkeit mit der Bemerkung, er hätte noch länger reichlich Nutzen ziehen wollen aus seinen Pfründen.⁴⁰⁸

Im Totentanz Knoblochترز aus dem Jahr 1485 erschien der Bischof als geldgieriger Kirchenmann, der „viell sübsidia“ angenommen habe. Zudem klagte der Bischof sich selbst konkret und faktisch an, dass er „[...] myt gewalt [den armen] under drücket“⁴⁰⁹ habe. Ebenso faktisch war die Feststellung in Knoblochترز Totentanz hinsichtlich der Figur des Domherren. Dieser sagte von sich selbst er sei der schlimmste aus dem Domkapitel gewesen, und: „Vijll | pfründen und

⁴⁰⁷ vgl. dazu Smolinsky, *Kirche am Oberrhein*, 25-34.

⁴⁰⁸ Vgl. Lübecker Totentanz [Freitag (2001), 216-217]: „[...] van minen Prunden hadde ik genoch | To bruken went her min Leven | [...] Late mi doch Gade denen bat | Den ik in miner Jöget vergat.“ (Übersetzung: „[...] aus meinen Pfründen konnte ich reichlich Nutzen ziehen bisher in meinem Leben. [...] Lass mich doch Gott besser dienen, den ich in meiner Jugend vergass.“)

⁴⁰⁹ Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 120]: „[...] das ich als viell süb | sidia hab genomen Und myt gewalt | under drücket den armen. |“ (Übersetzung: „dass ich viel Gelder (an)genommen habe und mit Gewalt die Armen unterdrückte.“)

| groß gut han | ich besessen.“⁴¹⁰ Holbein verewigte den Typus des reichen, weltorientierten Chorherren in seinen „Bildern des Todes“. Dieses zeigt den in teure Kleidung gehüllten Kanoniker in der Begleitung eines Falkners und eines Narren; beides Symbole für den typisch weltlichen Zeitvertreib eines begüterten Herren. Es ist anzunehmen, dass Holbein für die Konzeption der Szene mit dem Domherren aus zwei Inspirationsquellen schöpfte. Zum Einen aus Sebastian Brandts Narrenschiff, wo geklagt wurde, dass die allzu weltlich gesonnenen Chorherren ihre Jagdfalken in die Kirche mitnahmen⁴¹¹, und zum Anderen aus seiner eigenen Wahrnehmung der Mitglieder des Basler Domkapitels. Dieses war ein außergewöhnlich mächtiges, sehr stark verweltlichtes Gremium.⁴¹²



Abb. 7 | „Tod und Dombherr“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)



Abb. 8 | „Tod und Kardinal“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)

Im Kienzthemer Totentanz gab der Papst „Umb gelt [...] pfruond und abloss.“⁴¹³ Dem nicht genug, belastete der Kardinal im selben Werk seinen Vorgesetzten mit seinem Zeugnis, dass „er

410 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 124], Übersetzung: „Viel Pfründen und viel Gut habe ich besessen.“

411 Vgl. dazu Wunderlich, *Zwischen Kontinuität und Innovation*, 139.

412 Das Domkapitel hatte das Recht neue Mitglieder selbst zu ernennen, wodurch die ertragsreichen Posten des Kapitels in der Praxis innerhalb eines exklusiven Kreises lokaler Adelsfamilien vergeben wurden. Selbst der Bischof konnte nur sehr beschränkt Einsprache erheben. So konnte sich das Basler Domkapitel – nebst Bischof und vor allem der zünftig geprägten Stadtregierung – als entscheidender, eigenständiger Machtsfaktor in der Stadt Basel etablieren. Vgl. dazu J. Rebetez, 'Die Kirche von Basel: Fürstbistum und Diözese', in: Rebetez, *Pro Deo*, 21-22.

413 Vgl. Totentanz von Kienzthelm [Stehle (1899), 28], Übersetzung: „für Geld Pfründen und Ablässe“

und ich [...]vil groser schenk“ akzeptiert hätten.⁴¹⁴ Holbein bannte den geschäftigen Kardinal in einem seiner „Bilder des Todes“. In der Szene mit dem Kardinal ist zu sehen, wie der gut genährte Kirchenobmann eine gesiegeltes Papier, wahrscheinlich ein Pfründe, an einen wohl adligen, reich gekleideten Bittsteller verkauft. Der Tod greift aktiv in das Geschehen ein und ist gerade dabei den Kardinal vom Symbol seiner Macht – dem Hut – zu entledigen.⁴¹⁵

In einzelnen Fällen war die Kritik an der Geldgier des Klerus in deftiger Anschaulichkeit präsentiert. Ein Vorbild dafür ist der Text des Chorherren⁴¹⁶ im Berner Totentanz, indem der Chorherr sich selbst bezichtigte, „der Armen Witwwen Hus [gefressen]“⁴¹⁷ zu haben. Ein anderes Vorbild ist die Figur des Kardinals im Totentanz von Knoblochtzter, der „Begierde nach zeitlichem Gut“ mit den Machenschaften eines Straßenräubers verglich.⁴¹⁸

Auffallend ist, dass der Kritik an den Regulärklerikern keine expliziten Hinweise auf das richtige Verhalten beigegeben waren. Bei andern Figuren was dies sehr wohl der Fall. Die Kritik an den Vertretern der Klösterlichkeit wurde beispielsweise genutzt, um Ideale der Observanz, vor allem Armut und Demut, konkret zu propagieren.

3.4.2.2 | Observanz als Alternative

Die Weltorientierung der Botschaft der vorreformatorischen Totentänze zeigte sich zunehmend in der unversöhnlichen und politisierten zur Schau Stellung der Ideale der Observanz als einzigen richtigen Weg für alle klösterlichen Ständevertreter. Die ordenspolitische Rhetorik war auf drei teilweise miteinander kombinierten Topoi aufgebaut: dem armen Ordensmann, dem dickleibigen Ordensmann und dem die Regel (nicht) einhaltenden Ordensmann. Diese drei Typen strukturierten ein dialektisches Schema, welches es dem Betrachter der Totentanzwerke ermöglichte, Ordensleute in gut und schlecht einzuteilen.

414 Ebenda, 33: „Do was nun myn babst yppiglich | vil groser schenk nam er und ich |“ (Übersetzung: Darin war mein Papst eitel. Er und ich nahmen viele grosse Geschenke an.“) Das Wort „yppiglich“ hat die Bedeutung von besonders eitel, sine causa, überflüssig, unnütz. Vgl. dazu, J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bände, [in 32 Teilbänden] (Leipzig 1854-1960), Quellenverzeichnis 1971. Publiziert durch die Universität Trier: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher>

415 Zu beachten ist die Symbolik der Weinranken, zwischen denen sich die Szene abspielt. Petersmann erklärte, dass die Weinreben auf das Gleichnis des bösen Weingärtners aus dem Johannesevangelium verwiesen, der seiner gerechten Strafe nicht entgehen wird, wie alle diejenigen, die dem Weg Christi nicht gewissenhaft folgen. Vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 191-192.

416 Der Chorherr wird in Kauws Kopie des Berner Totentanzes „Priester“ genannt. Es ist aber in Bild und Text deutlich, dass es sich dabei um den Chorherren handelt. Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 39].

417 Ebenda. Übersetzung: „Ich fraß die Häuser armer Witwen.“

418 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 118]: „Ich han | mych so [fr] vyl | uberla | den Mit | gierheit | in tzyt | lichem gut, Glych als der strassenrai | ber dut.“ (Übersetzung: „Ich habe mich so überladen, mit Gier nach irdischen Gütern, wie es ein Strassenräuber tut.“

Exemplarisch ersichtlich war die Zweiteilung zwischen positiv bewertetem, observantem Ordensleben und negativ betrachteter, nicht-observanter Lebensweise im Knoblochترز Totentanz. Hier gab es einen „gude monich“ und einen „bose monich“, die einander in der Ständereihe folgten und inhaltlich eine Doppelszene formten. Dabei stand der etwas kryptisch formulierten Anklage des Todes an die Adresse des „bösen Mönchs“, dass er ihn kaum zu erkennen vermöge, weil seine Vorgänger „[...]anders gekleydt waren“⁴¹⁹, eine andere Gestalt gehabt hätten und anders geschoren gewesen wären,⁴²⁰ die Antworten des „guten“ und des „bösen“ Mönches gegenüber. Der „böse Mönch“ verkündigte einsichtig, dass der Reichtum des Ordens ein schlechtes Vorbild für die christliche Welt sei, und dass es „[...]besser were in armudt tzu leben Dan | in [dem] orden bose exempel tzu geben.“⁴²¹

Der „gute Mönch“ betonte in seiner Antwort, froh zu sein, zu den Ordensbrüdern zu gehören, „[...] dye da gehalten hant den orden [...]“.⁴²² Damit wurde der nicht-observante Lebensstil des bösen Mönches im Sinne der klösterlichen Reform als falsches Verhalten angeprangert. Interessantes Detail an der Doppelszene vom „guten“ und vom „bösen“ Mönchen in Knoblochترز Totentanz ist ihre bildliche Darstellung als Franziskaner, respektive als Dominikaner. Der Text enthielt eigentlich keine Hinweise auf eine (unterschiedliche) Ordenszugehörigkeit, geschweige denn, dass die antithetischen Vertreter von „gutem“ und „bösem“ Mönchtum beide Bettelordenbrüder sein sollten. Die Entscheidung der unbekanntenen Autorschaft die Szene in diesem Sinne zu illustrieren, muss als deutliche Einmischung in den profanen, ordenspolitischen Konkurrenzstreit der Bettelorden interpretiert werden.⁴²³

Äbte waren meist als schlechte Ordensväter porträtiert, was sehr plastisch mit der Betonung ihrer Fettleibigkeit symbolisiert wurde.⁴²⁴ Der zeitgenössische Kopist des Kientzheimer Totentanzes

419 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 166]: „Monch | ich en | weyss | dych nit | zu nennen | Ich | eynen | vor den | ander | nyt er | kennen, Uwer vetter anders gekleydt waren | Anders gestalt anders geschoren [...]“ (Übersetzung: Mönch, ich vermag dich nicht zu erkennen. Ich kann den einen nicht vom anderen unterscheiden. Eure Väter waren anders gekleidet, hatten eine andere Gestalt und eine andere Haartracht.“)

420 Die letzte Bemerkung bezieht sich auf die Tonsur, welche im Kontext des Mönchtums Demut, Bußfertigkeit und völlige Hinwendung zu Gott symbolisierte. Vgl. LThK (1965), Spalte 251.

421 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 166], Übersetzung: „[...] besser wäre es, in Armut zu leben, als im Orden das schlechte Vorbild ab zu geben.“

422 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 168], Übersetzung: „die die Ordenregel eingehalten haben.“

423 Zum ordeninternen Streit, vgl. MacCulloch, *Reformation*, 41 und 52; Rütters, *Bettelorden in Stadt und Land*, speziell 268-310. Die Konflikte zwischen Bettelorden und Regulärklerus als auch zwischen den einzelnen Orden und Ordensströmungen dauerten bis zur Reformation ständig fort. Am Oberrhein war der Dichte von Konventen hoch, und der Anhang für die Observanz groß. Damit war auch das Konfliktpotenzial sehr hoch. Nur einzelne der mehr als einhundert Konvente von Franziskanern und Dominikanern am Oberrhein waren nach 1475 noch nicht offiziell observant. Zu denen gehörten aber auch wichtige Abteilungen, wie beispielsweise die Dominikaner von Straßburg und Schlettstadt.

424 Zur besonders negativen Assoziation von Fettleibigkeit im mönchischen Kontext, vgl. C. Proksch, *Klosterreform und Geschichtsschreibung im späten Mittelalter* (Köln 1994), speziell 280.

beschrieb den Abt als „alter, starcker, langner, feysster, dycker, grouwer man“.⁴²⁵ Im Kientzheimer Totentanz wurde deutlich, dass der Abt seine Pflicht nicht erfüllte, seine Aufgaben nicht wahrnahm, weltlich lebte und „die Regel, als sie gebotten ist“⁴²⁶ nicht einhielt. Auch im Berner Totentanz sprach der Tod die Fettleibigkeit des Abtes, in diesem Falle im Benediktinerhabit dargestellt – explizit an.⁴²⁷ Die körperliche Verfassung der Äbte stand für die Dekadenz und Verweltlichung ganzer Orden oder der nicht-observanten Gruppen innerhalb eines Ordens, die eben „die Regel nicht einhielten“ und ihren Reichtum genossen. Dies war beispielsweise in der Anrede des Todes an die Adresse Abtes in Knoblochترز Totentanz deutlich. Die konkreten Vorwürfe an den Abt und die expliziten Hinweise auf die alternative, in den Augen des Autors richtige, observante Handlungs- und Lebensweise für Ordensbrüder waren darin deutlich erkennbar. Die Stelle lautet:

„[...] Uch | und uwern brudern Junck und alten | Wer gut hettent ir den orden gehalten |
Und des cloisters gut nit so viell ver | czeret Und arme lude da von erneret.“⁴²⁸

Keine Ausnahme in der negativen Darstellung der Äbte im vorreformatorischen Totentanz bildet die Szene des Abtes im Totentanz von Holbein. Der sich heftig gegen seine Abführung durch den Tod sträubende Abt ist sehr beleibt, das dickliche Gesicht und der kolossale Bauch deutlich im Bild hervorgehoben. Der Abt füllt beinahe den ganzen Bildraum, und steht im krassen Gegensatz zur Erscheinung des dünnen Todes, der sich bereits der Mitra und dem Hirtenstab des Abtes bemächtigt hat.

Bemerkenswert ist schließlich, dass in den Totentänzen Deutschs und Holbeins der Archetyp des guten, armen, die Regel strikt nachlebenden Ordensmannes aus dem Bildprogramm verschwand. Eine abschließende Erklärung gibt es dafür nicht. Bekannt ist, dass Holbein und Deutsch keine

425 Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 36], Übersetzung: „alter, starker, langer, dicker, feister, grauer Mann.“ Sehr wahrscheinlich zeigte das Bild einen Dominikaner, denn die Kleidung des Abtes wird als schwarze Kutte mit weißen Ärmeln beschrieben.

426 Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 37]: „Die regel, als sie gebotten ist, | Hielte ich nit, dz mir yetzund leid ist.“ (Übersetzung: „die Regel, wie sie mir vorgeschrieben war, hielt in nicht ein; das tut mir jetzt leid.“)

427 Berner Totentanz [Tripps (2003), 38-39]: „Herr Abt Jr sind gar grosz und feÿss.“ (Übersetzung: „Herr Abt, ihr seit sehr groß und feist.“)

428 Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 130], Übersetzung: „Ihr, und eure Brüder, jung und alt, es ware gut, hättet ihr die Ordensregel eingehalten. Und des Klosters Gut nicht verzehret, und arme Leute davon ernährt.“ In der Antwort des Abtes an den Tod gibt der Abt reumütig zu, dass er besser ein „[...] eyn armer monch gewesen“ wäre.

Der Wunsch ein armer Mönch gewesen zu sein, wurde in Knoblochترز Totentanz auch dem Bischof und der Nonne in den Mund gelegt. Vgl. dazu Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 120 und 182]. Beim Bischof lautet die entsprechende Stelle: „Ich wollt | das ich alle | myne Dagen. | Eyn armer | monich were | gewesen [...]“ (Übersetzung: „Ich wollte, dass ich mein ganzes Leben ein armer Mönch gewesen wäre.“) Bei der Nonne hieß es: „[...] Wer ich eyn klo | ster iunekfrawe worden Da man got | lych helt den orden [...]“ (Übersetzung: „Wäre ich doch eine Nonne geworden, wo man gütlich die Ordensregeln hält.“) Aber auch im Bild der Nonne im Holbeinischen Totentanz wurde die Nichteinhaltung des Gelübdes thematisiert. Im Bild ist ersichtlich, wie die Nonne einen Laute spielenden männlichen Gefährten in ihrer Zelle hat, dem sie mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem Gebet, mit dem sie eigentlich beschäftigt ist.

Mönche, und nicht klösterlich ausgebildet waren. Wahrscheinlich interessierte die Dimension des ordensinternen Streites diese zwei Autoren daher weniger. Hingegen ist es plausibel anzunehmen, dass beide vom geringen Einfluss der klösterlichen Observanzströmung auf Kirche und Glauben enttäuscht waren, weshalb sie im Sinne einer allgemeinen kirchenkritischen Reformagenda den spezifisch kloster- und ordensreformerischen Aspekten in der Botschaft ihrer Totentanzwerke weniger Aufmerksamkeit schenkten.

In Holbeins Bildern des Todes und Deutschs Totentanz waren nur noch der schlechte Mönch als Symbol einer fehlgeleiteten Kirche vergegenwärtigt. Im Berner Totentanz wurde heftige, konkrete und sozialporträtartige Kritik an der Heuchelei der städtischen Ordensleute geübt. Deutsch bezeichnete die Mönche als „sindenvolle, rýssend Wölff Jn eým Schaffskleýd“, die sich „wohl mästen“ und „uf Gaßen und uf Straßen, Der Wällt [...] ein überlast [waren].“⁴²⁹ Holbeins Bild des Mönchs ist ein wenig schmeichelhaftes Porträt eines Dominikaners⁴³⁰, welches inhaltlich gut zum bei Deutsch gezeichneten, kritischen Bild des Mönchs passt. In der Darstellung will der Mönch schreckerfüllt dem Tod entfliehen, womit er sich selbst als weltverliebten Sünder entlarvt. Sammelbüchse, ein (wahrscheinlich) durch Bettelei gut gefüllter Vorratsack und der, erst durch die heftige Bewegung der Bekleidung des Mönches sichtbar gewordene, Geldsack sind als vornehmste Attribute des Mönchs im Bild gezeigt. Diese Darstellung konnte durch die Betrachter der Bilder leicht als Kritik auf eine weltorientierte, materialistische Gesinnung der Bettelorden gelesen werden.⁴³¹

3.4.2.3 | Angriff auf die Institution Kirche?

Im Totentanz von Bern und in den Bildern des Todes von Holbein war auch ziemlich konkrete Kritik am Papst und an der Kirche selbst erkennbar. Die Infragestellung der Autorität der Kirche darf als eine in die Zeitgeschehnisse eingebettete, strukturelle Ausweitung der traditionellen Reformforderungen betrachtet werden. Sie war nicht typisch für den vorreformatorischen Totentanz an sich, sondern für dessen inhaltlich-funktionale Entwicklung hin zu einem weltorientierten Kommunikationsinstrument.

⁴²⁹ Berner Totentanz [Tripps (2003), 48-49]. Im dazugehörigen Bild waren sehr wahrscheinlich ein Dominikaner, ein Franziskaner, ein Benediktiner und ein Zisterzienser abgebildet. Die Textstellen lauten: „Jr München mestend üch gar wol | Jr steckend aller Sünden voll, Sind rýssend Wölff JN eým Schaffskleid | Ir muessend tanzen wär es üch leyd |“ (Übersetzung: „Ihr Mönche mäset euch ausgiebig. Ihr seit voller Sünde. Ihr seit reissende Wölfe im Schafspelz. Ihr müsst [gefälligst] tanzen.“) Antwort der Mönche: „Allso handt wir die Wällt verlassen | Das wir uff Gaßen und uf Straßen | der Wällt sind gsin ein überlast | O tod, wie ringsr mit uns so fast. |“ (Übersetzung: So haben wir die Welt verlassen, dass wir auf den, Gassen und den Strassen, der Welt ein Ungemach waren. O Tod, wie stark du mit uns ringst!“)

⁴³⁰ Vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 210-217.

⁴³¹ Über die Bedeutung des ruinenartigen Hintergrunds in Holbeins Bild des Mönchs kann nur spekuliert werden. Wollte Holbein andeuten, die Szenerie spiele sich vor einer zerfallenen Kloster- oder Kirchenmauer ab? Der Säuleneingang ist ein Hinweis darauf, dass es sich beim Gebäude im Hintergrund jedenfalls nicht um ein simples städtisches Wohnhaus handelt.

In den früheren Totentänzen – und beispielsweise in Lübeck, bei Knoblochtzter und auch noch in Kientzheim (1517) – wurde der Papst in den Totentänzen vergleichsweise zurückhaltend angegangen, selbst in einer Phase als über seine direkten Untergebenen meist bereits konkrete, zuweilen heftige Anschuldigungen in Totentänzen erhoben wurden.⁴³² Die Autorität des Papstes wurde in den früheren vorreformatorischen Totentänzen nicht (negativ) kommentiert, hinterfragt oder in Zweifel gezogen. Mit dieser Sonderbehandlung der Papstfigur wurde der speziellen, symbolhaften Stellung des Papstes als Haupt der Kirche Rechnung getragen und illustriert, dass die Autorschaft der meisten vorreformatorischen Totentänze nicht die Kirche als Institution, sondern vorrangig die menschlichen Vertreter des Glaubens im Visier hatte.

Im Totentanz von Bern war die Anfeindung des Papstes jedoch offensichtlich.⁴³³ Manuel Deutsch legte dem Kirchenhaupt die folgenden Worte in den Mund:

„Uff Erd scheÿn groß min Heÿligkeit | Die torrecht wällt sich vor mir neÿgt. | Alls ob ich uff schluß s Himmelrÿch.“⁴³⁴

Manuel Deutsch wollte die Heiligkeit des Papsttums im Text als Scheinheiligkeit demaskieren. Die Autorität des Papsttums griff er an, indem er die Schlüsselgewalt des Papstes in Frage stellte. Die Aussage des Patriarchen, dass er vom Papst „in tiefer, finsterner Nacht dieses heilige Amt erhalten“⁴³⁵ habe, illustriert, wie Deutsch den Totentanz rhetorisch geschickt zum Instrument seiner glaubenspolitischen Überzeugung machte, um das in seinen Augen korrupte, politische Papsttum zu entlarven.

Holbeins detailreiches Bild des Papstes konzentrierte sich ebenfalls auf den Aspekt der weltlichen Macht der Kirche. In seiner trefflichen Analyse dieser Szene erklärt Petersmann, dass der Tod in Holbeins Totentanz den Papst im ultimativen Moment der weltlichen Machtausübung unterbricht; Der Tod verhindert den Fußkuss des Kaisers, und damit des Kaisers symbolische Unterwerfung. Die teuflischen Gestalten, die den Papst umschwirren, sollten dessen Unmoral verdeutlichen.⁴³⁶ In Holbeins „Bildern des Todes“ war eine kritische Haltung gegenüber der Kirche auch an anderen Stellen – auf subtilere Weise – eingeflossen. Hinweise auf den schlechten

⁴³² Vgl. dazu beispielsweise die den Status des Papstes bestätigende Formulierung in Knoblochtzers Totentanz [Kaiser (1983), 116]: „Got was ich | of erden ge | nant Und | allen ment | schen der hogst | bekannt |“ (Übersetzung: „Gott wurde ich auf Erden genannt, und war allen Menschen als der Höchste bekannt.“)

⁴³³ Zahnd spricht davon, dass im Berner Totentanz „[...] erste Ansätze einer reformatorischen Kirchenkritik erkennbar [...]“ seien. Vgl. Zahnd, *Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik*, 152.

⁴³⁴ Berner Totentanz [Tripps (2003), 32-33], Übersetzung: „Auf Erden schien gross meine Heiligkeit. Die törichte Welt verneigte sich vor mir, als ob ich des Himmels Pforte aufschlösse.“

⁴³⁵ Berner Totentanz [Tripps (2003), 35]: „Der Babst in tieffer finstern nacht | Diß heÿlig Ampt hatt er mir gäbenn.“

⁴³⁶ Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 172-189.

Zustand der Kirche sind beispielsweise aus den Bildern des Bischofs und des Schiffers herauszulesen. Das Bild des Bischofs zeigt diesen vor dem Hintergrund orientierungsloser, verzweifelt wirkender Gläubiger und desinteressierter Mönche.⁴³⁷

Das Bild des Schiffers bei Holbein, dem bisher in der Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sollte ebenfalls als Kirchenkritik interpretiert werden. Bei genauerer Betrachtung des Bildes wird nämlich ersichtlich, dass der Tod den Mast nicht etwa knackt, sondern den bereits gebrochenen Masten mit aller Macht aufrecht zu halten versucht.⁴³⁸ Der Tod (als Herold Gottes) träte so gesehen als Retter der Gläubigen auf, und als Quelle der Panik an Bord könnte der Sturm ausgewiesen werden, indem das Schiff – bekanntes Symbol für die Kirche⁴³⁹ – verkehrt.



Abb. 9 | „Tod und Schiffmann“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca. 1525)



Abb. 10 | „Das sinkende Schiff der katholischen Kirche“, Hans Süss von Kulmbach. (Nürnberg 1508)

437 Idem, 199-204.

438 Für die neue Interpretation spricht auch, dass mit einer Ausnahme niemand der Anwesenden auf dem Schiff auf dem Tod schaut.

439 Zur Symbolik des Schiffes vgl. J. Knipping, *Iconography of the Counter Revolution in the Netherlands, Heaven on Earth*, Volume I (Leiden 1974), 355-356; H. Rahner, *Symbole der Kirche* (Salzburg 1964), 273. K. Vetter, 'Sankt Peters Schiffelein', in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Nummer 9 (1969), 7-34. Die Bedeutung dieser Handlung des Todes sollte im Zusammenhang mit der seit dem Ende des 15. Jahrhundert erweiterten Ikonographie des Schiffes als Kirche beurteilt werden. In einem Lombardischen Manuskript aus dem Jahre 1480 trat Christus als Mast des Schiffes auf. Vgl. Vetter, *Sankt Peters Schiffelein*, 7-34. Auf dem zum Vergleich neben das Holbeinische Bild des Schiffers gestellte Bild von Hans Süss von Kulmbach trägt das Segel des Schiffes das Abbild des gekreuzigten Christus.

3.4.2.4 | Versäumte Pflichten der weltlichen Obrigkeit

Die zunehmend profane Ausrichtung des vorreformatorischen Totentanzes, und die Konkretisierung der in den Totentänzen vermittelten Botschaften, lässt sich ebenfalls in der Art der Darstellung weltlicher Obrigkeiten erkennen. Waren im Bild, welches die Autoren der Totentänze von den geistlichen Ständevertretern gezeichnet hatten, vor allem profane kirchen- und ordenspolitische Ambitionen herauszulesen, so können bei der Darstellung der weltlichen Machthaber politische Aspekte der kirchlichen Reformagenda entdeckt werden.

In den Urtotentänzen hatten die fürstlichen Ständevertreter vor allem als abstrakte Illustration der allgemeingültigen Machtlosigkeit gegenüber dem Tod gedient. Entsprechend richteten sich die Urwerke inhaltlich auf die unzureichende Beachtung allgemeiner Tugenden, welche das Seelenheil der Angesprochenen in Gefahr brachten.

In den vorreformatorischen Werken sahen sich Fürsten, niedrige Adelige sowie städtische Autoritäten nun mit teilweise schweren und konkreten Vorwürfen hinsichtlich ihres Lebenswandels konfrontiert. Die Beurteilung des Lebenswandels war zudem aus dem eher innerlich-privaten Bezugsrahmen gelöst. In den Werken des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts wurde das praktische, alltägliche Funktionieren weltlicher Regenten und Amtsinhaber in den Vordergrund gestellt. Entscheidend war, wie die weltlichen Obrigkeiten ihre Untertanen behandelten. Was die Totentanzautoren als Pflichtverletzung und Versäumnis gegenüber den Regierten werteten, wurde ohne Umschweife in Worte gefasst. Den Themen Gemeinnutz und gesellschaftliche Gerechtigkeit kam dabei in der Beurteilung der moralischen Integrität der Persönlichkeit der weltlichen Machthaber eine entscheidende Rolle zu.

In den vorreformatorischen Totentanzwerken war der Einfluss humanistischer Moral- und idealer Regentschaftsvorstellungen bei der kritischen Beurteilung weltlicher Amtsträger stark bemerkbar. Der Amtsträger hatte seine moralische Superiorität, und damit sein Legitimität als Regent unter Beweis zu stellen, indem er bei seinem Handeln vor allem an den gemeinen Nutzen dachte.⁴⁴⁰

In der häufig porträtartigen, sehr konkreten und lebensnahen Schilderung dessen, was die weltlichen Regenten verkehrt getan hatten, war der fassbare Gegenentwurf für eine „gerechte“ Herrschaft enthalten. In den Vorbildern aus den Totentänzen von Lübeck, von Knoblochzer

⁴⁴⁰ Parallelen zur Tugendlehre Erasmus', die sich als Leitfaden zu einem christlichen Leben beispielsweise im "Lob der Torheit" findet, aber auch stilistische und inhaltliche Übereinkünfte mit Sebastian Brandts gesellschaftssatirisches Werk "das Narrenschiff" sind offenkundig. Vgl. dazu M. Lemmer (Hrsg.), *Sebastian Brant: Das Narrenschiff*. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, 4., erweiterte Auflage (Tübingen 2004); MacCulloch, *Reformatio*, 120. A. Homolka, *Die Tischzuchten von Sebastian Brant, Thomas Murner und Hans Sachs und ihr realer Hintergrund in Basel, Strassburg und Nürnberg* (München 1987), speziell zu den Idealen von Erasmus, 97; G. Schweppenhäuser, 'Narrenschele und Pathos der Vernunft', in: idem, *Die Fluchtbahn des Subjekts, Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie* (Münster 2001), 122-141.

und dem monumentalen Werk von Kienztheim spricht das Ideal eines auf gemeinen Nutzen gerichteten (christlichen) Regierungsideals. In Lübeck wurde der Kaiser konkret an seine Pflicht erinnert, die heilige Kirche der Christenheit „[...] to beschermen unde to behoden.“⁴⁴¹

In Knoblochters Totentanz ist in der Anrede des Todes an den Kaiser ein inhaltlich kongruentes, weiter ausgeführtes Konzept für „gute Herrschaft“ zu identifizieren. Die Vorwürfe dass der Kaiser seine Pflicht als weltlicher Verteidiger des christlichen Glaubens verletzt habe, unfriedfertig und ungerecht gewesen sei, waren grundsätzlicher und konkreter Art. Der Tod rügte den Kaiser:

„Hette uwer keyserlychs swerd | Dye heyden betzwungen und bekert | Frieden gemacht
und nach recht gestanden, | in steten in allen landen [...]“⁴⁴²

Es ist anzunehmen, dass der Hinweis auf das kaiserliche Schwert, wodurch das fehlerhaft handelnde Subjekt rhetorisch abstrahiert wurde, nötig war, um die plastischen, realitätsnahen Vorwürfe nicht zu persönlich erscheinen zu lassen.

In Kienztheim prangerte sich der König mit den folgenden Worten an:

„Witwen, weisen und land und och lyt | Hab ich in frid gehalten nyt. | Schatzung gelegt,
vil krieg gemacht, | Gemyennen nutz selten betracht |“⁴⁴³

Uneigennützigkeit, Gerechtigkeit, sowie Schutz und Sorge für die gesellschaftlich Schwächeren wurden in den vorreformatorischen Totentänzen nicht nur für Kaiser und Könige eingefordert; auch niedrige Adlige und städtische Machthaber wurden an diesen Tugenden gemessen. Meist erfüllten auch sie die moralischen Anforderungen der Totentanzautoren nicht. Dem Bürgermeister im Lübecker Totentanz wurde beispielsweise „betrügerisches Tun“⁴⁴⁴ vorgeworfen, und den

441 Lübecker Totentanz [Freitag (2001), 170-171]: „[...] to beschermen unde to behoden | de hilgen kerken de kerstenheit | myt deme swerde der rechticheit |“ (Übersetzung: „Zu beschirmen und zu behüten, die heilige Kirche der Christenheit, mit dem Schwert der Gerechtigkeit.“)

442 Knoblochters Totentanz [Kaiser (1983), 136], Übersetzung: „[...] Hätte Euer kaiserliches Schwert, die Heiden bezwungen und bekehrt, Frieden gebracht und für Gerechtigkeit gestanden in Städten und Ländern [...]“. In der Antwort betrauert der König: „Hette ich myn landt woill regeret. | Und myt dogenden | mych getzieret.“ (Übersetzung: „Hätte ich mein Land gut regiert, und mit Tugenden mich geschmückt.“)

443 Totentanz von Kienztheim [Stehle (1899), 28-29], Übersetzung: „[...] Witwen, Weisen, Land und Leute, hab ich nicht in Frieden gehalten. Belagerungen gehalten, viel Krieg geführt, Gemeinen Nutzen selten in Betracht gezogen. [...]“

444 Lübecker Totentanz [Freitag (2001), 222]: „Mer dine Bedrechlicheit [...]“ (Übersetzung: „Aber dein betrügerisches Tun.“)

eigenen Worten des Edelmannes im selben Totentanz zu Folge hatten seine Untertanen unter dessen „bösen“ Regiment gelitten.⁴⁴⁵

Wie sich ein Edelmann vorbildlich verhalten sollte, erklärte der Tod im Lübecker Totentanz, wobei einige gesellschaftlichen Ideale der apostolischen Reformidee deutlich in Worte gefasst wurden:

„Haddestu gedelt von dinem Gode | Den Armen, so were di wol to Mode | De klegeliken
klegen er Gebreken | Nuwerle mochtestu se horen spreken“⁴⁴⁶

Dem Bürgermeister in Knoblochترز Totentanz wurde ein konkreter Katalog von Vergehen in den Mund gelegt, aus dem indirekt das Ideal des pflichtgetreuen Idealbürgermeisters abzulesen war:

„Der eygen nutz so lieb mir was, | des gemeynnen nutz ich vergass, | den burgern was ich
nit gemein | in rahtz wyss gross oder klein; | Us nyd, hass, gunst, früntschafft schlecht | hab
ich geroten wider recht.“⁴⁴⁷

Im Berner Totentanz wurde im beschränkten Raum, der das vierzeilige Versformat bot, ein Ideal von Ritterlichkeit entworfen, welches selbstlose Pflichttreue und Gerechtigkeit im sichtbaren Alltag in den Vordergrund stellte. Bezeichnend für die allgemein im vorreformatorischen Totentanz stark verminderte Wichtigkeit der spirituellen Botschaft ist die zurückgestellte, wie ein Zusatz zur Hauptsache formulierte Forderung an den Ritter, seiner Sterblichkeit zu gedenken:

„Du Strenger türer Ritter gutt, | du solltest han Jn thrüwer hutt, | die Wittwen, Weyßlinen,
unnd Gerechtigheyt, | unnd allzýt sin zum tod bereýt.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 206-207]: „Ik hebbe ovel overbracht.“ und „Minen Undersaten was ik swar.“ (Übersetzungen: „Ich habe Böses getan“ und „meine Untertanen hatten unter mir zu leiden.“)

⁴⁴⁶ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 212-213], Übersetzung: „Hättest du deinen Besitz geteilt mit den Armen, so wäre dir wohl zumute. Denen, die kläglich ihre Not vorbringen wolltest du niemals Gehör schenken.“

⁴⁴⁷ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 43-44], Übersetzung: „Der Eigennutz war mir so lieb, dass den Gemeinnutzen ich darob vergass, den Bürgern war ich nicht gleich, als Mitglied des grossen oder kleinen Rates. Aus Neid, Hass, Abgunst und schlechter Freundschaft, hab ich ungerecht geurteilt.“

⁴⁴⁸ Berner Totentanz [Tripps (2003), 63], Übersetzung: „Du gestrenger, teuerster Ritter, du solltest in treurer Obhut haben, die Wittwen, Weisen und Gerechtigkeit, und immer bereit sein für den Tod.“

In Holbeins Bildern wurden die Klagen gegen die ungerecht handelnde Obrigkeit in einigen Fällen durch die aktive Parteinahme für die minder Mächtigen gesellschaftspolitisch akzentuiert.⁴⁴⁹ Die Bildkonzeption der Szene der Begegnung von Tod und Herzog⁴⁵⁰ weckt den Anschein, dass Tod, Mutter und Kind als eine Art geschlossene Reihe, als gemeinschaftliche Front dem weltlichen Herrn entgegentreten. Der Herzog wendet sich dabei symbolträchtig von „seinem“ Volk ab.⁴⁵¹ Eine vergleichbare Bildsprache findet sich in Holbeins Bild des Ratsherrn, dem der Kontakt mit dem „gmain Mann“ ebenfalls ungenehm erscheint. In Seitenansicht ist ein reich gekleideter Ratsherr in städtischer Umgebung zu sehen. Hinter dem Rücken des Ratsherrn versucht ein ärmlich gekleideter Mann die Aufmerksamkeit des Ratsherrn zu erlangen. In Laufrichtung des Ratsherrn rechts vor ihm steht ein reicher Mann. Der Dämon, der dem Ratsherrn im Nacken sitzend einen Blasebalg hält, verstärkt und expliziert die Bildaussage, dass sich der Ratsherr gegenüber den Wünschen und Bedürfnissen der Armen taub stelle, während er für das Anliegen des reichen Mannes offen sei.⁴⁵² Durch seine ungleiche Behandlung der Bittsteller wurde der Ratsherr bei Holbein als schlechter Amtsinhaber bewertet. Im Bild ergreift der Tod die Initiative für den Armen, und will das ungerechte Tun des Ratsherrn verhindern, indem er sich als physische Barriere zwischen den Ratsherrn und den reichen Gesprächspartner gelegt hat. Die politische Ladung des Bildes dürfte jedem Betrachter deutlich gewesen sein.

3.4.3 | Wehrhafte Bauern

In den Ur- und Totentänzen hatte die Figur des Bauern das abstrakte Ideal biblischen Arbeitseifers und demütiger Weltentsagung in Armut repräsentiert. Die Totentänze der vorreformatorischen Periode zeichneten hingegen kein abstraktes Bild eines etwas einfältigen Bauern mehr, sondern porträtierten den Bauern als wehrhafte, selbstsichere, konkrete Identifikationsfigur mitten in

⁴⁴⁹ Dies geschah beispielsweise in den Bildern der bereits angesprochenen Vertreter des gerichtlichen Apparates (Richter, Fürsprech).

⁴⁵⁰ Auch in Knoblochترز Totentanz war der Herzog ein Vorbild für einen schlechten Regenten. Ihm wurde nur spottende Verachtung für das totale Versäumnis seiner Pflichten zu Teil. Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 134]: „Nit lang gereyert mit dem schwert; | Durnieren, stechen, beissen, jagen, | Was kurzweil hiess, wolt ich haben; | da mit min zyt ver tryb ich hie, [...]“ (Übersetzung: „Nicht lange regierte ich mit dem Schwert: Turniere, stechen, beissen, jagen; was Kurzweil hieß, das wollte ich haben. Damit vertrieb ich mir die Zeit [...]“). Durch die Bemerkung, dass der Herzog nicht lange regiert habe, lässt sich vermuten, dass der Verfasser des Totentanzes einen realen Zeitgenossen porträtartig ins Visier genommen hatte.

⁴⁵¹ Die Eichenlaubkrone die der Tod in dieser Szene als Kopfschmuck trägt, war ein Symbol seiner Solidarität mit der armen Mutter im Bild. Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen- und Sozialpolitik*, 235-246, speziell 244.

⁴⁵² Eine ähnliche Szene findet sich in Knoblochترز Totentanz. Dort wird der Ratsherrn geheißt, er habe Geldgeschenke angenommen und er habe dafür die Frommen/Tüchtigen unterdrückt. Vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 176]: „Gelt hastu | geschencket | genommen | Und haist | underdrückt den frommen Klim in | dyn grap nu ich lassen Goit wilt dyn | botßheyd straffen [...]“ (Übersetzung: „Geldgeschenke hast du angenommen, und unterdrückt hast du die Frommen. Steig in dein Grab, das ich bereit gemacht habe; Gott will deine Boshaftigkeit strafen.“) Ebenfalls vergleichbar die im Haupttext zitierte Stelle zum Edelmann im Lübecker Totentanz.

der Gesellschaft. Sehr wahrscheinlich wollten die Autoren der Totentänze damit die Erkennbarkeit der Handlung für das breitere Publikum steigern, und damit den Zuschauer stärker ins Geschehen einbeziehen, wodurch die zunehmend weltorientierte, auch gesellschaftspolitische Reformbotschaft des vorreformatorischen Totentanzes eine breitere Wirkung erzielen konnte. Für diese Theorie spricht das charakterliche Bild, welches die Autoren für die erneuerte, konkrete Bauernfigur entwarfen. Noch immer moralisches Vorbild, waren die Bauern in den Totentänzen des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts häufig starke, selbstbewusste und wehrhafte Personen.⁴⁵³ Ein solches Bauernbild – gerade in den Totentanzwerken aus dem alemannisch-oberrheinischen Gebiet – besaß vor dem Hintergrund des zeitgenössischen politischen Mikroklimas, welches durch wiederholte bäuerlichen Erhebungen des so genannten Bundschuhs (und später durch den Bauernkrieg) entscheidend bestimmt wurde, ganz deutlich eine profane, politische Tragweite.⁴⁵⁴ Vielleicht liegt in diesem politischen Konfliktpotenzial der Figur auch der Grund für die außergewöhnliche Entscheidung der Autorschaft von Knoblochترز Totentanz, ihrem Werk überhaupt keine Bauernfigur bei zu geben.⁴⁵⁵

Vorbild für die Konkretisierung der Bauernfigur in einem auch lokalen Kontext ist die Darstellung des Bauern im monumentalen Totentanzwerk von Kientzheim, einem Städtchen mitten in der Elsässer Weinbauregion, wo der Bauer als „starcken rebburen“⁴⁵⁶ abgebildet war. Präsentiert wurde dieser starke Rebbauer als gutes Vorbild für das pflichterfüllte, gemeinschaftliche Leben. Aus den Worten, welche der Bauer im Kientzheimer Totentanz zum Tod sprach, entsprang das Bild eines nüchternen, weisen und moralisch integren Mannes. Die Stelle lautet:

453 In der Darstellung des Bauern unterschied sich das Totentanzgenre sehr stark vom Grossteil anderer Darstellungen des Bauernstandes in der gleichen Periode, in denen die Bauern als dumme, protzige Verschwender präsentiert wurden. Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 272-273. Hier zieht Petersmann zur Darstellung dieses Umstandes Brants Narrenschiff und andere Ständespiegel zum Vergleich heran.

454 Zum Bundschuh und bäuerlichen Erhebungen im oberrheinischen Raum, vgl. P. Blickle und T. Adam (Hrsg.), *Bundschuh: Untergrombach 1502, das unruhige Reich und die Revolutionierbarkeit Europas* (Stuttgart 2004); T. Scott, *Town, country and regions in Reformation Germany* (Leiden 2005), 77-190. W. Andreas, *Der Bundschuh, die Bauernverschwörungen am Oberrhein* (Karlsruhe 1953), 8-69; H. Buszello, P. Blickle und R. Endres (Hrsg.), *Der deutsche Bauernkrieg* (Paderborn 1984); H. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 131-135.

455 In anderen Werken finden sich Text- oder Bildstellen die sich als Ausdruck eines gewissen Wohlwollens für die bäuerlichen Anliegen lesen lassen. Im Kientzheimer Totentanz wurde beispielsweise die Bauernfigur im Epilog damit getröstet, dass die Herren nun mit den Bauer vereint würden, und ihr Gut (in diesem Zusammenhang wahrscheinlich als Landgut zu lesen) verlören. Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 56]: „[...] Der her muoss mit dem buren gon, | das guot muoss er faren lon, [...]”

456 Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 50-51].

„Grosse Arbeit, hacken rytten | hab ich gethon zu allen zyten | Damit ich wyb und kind
ernert | Kein un nütz geld ich nye vezert. | Min zehenden bezalt ich schon | Got zuo dienen
und zuo kyrchen gon | Das liess ich durch kein nott, | Dester lychter ist mir der todtt.“⁴⁵⁷

Gehorsam und pflichtgetreu – wie auch im Lübecker Totentanz, wo der Bauer hart arbeitet, „to betalen mine Pacht“⁴⁵⁸ – zahlte der Bauer im Kientzheimer Totentanz „seinen“ Zehnten, und war darin seinen Standesgenossen ein gutes Vorbild. Die Stelle lautet: „min zehenden bezalt ich schon.“⁴⁵⁹ Die Rhetorik der Zeile, vor allem der Gebrauch des Wortes „schon“ zum Schluss, kann im alemannischen Dialekt – jedenfalls im heutigen Gebrauch – als klaren Ausdruck des Widerwillens gewertet werden, womit die Zahlung geschah.

Die religiös-moralische Vorbildfunktion des Bauern war im Kientzheimer Totentanz ebenfalls konkretisiert und explizit gemacht. Der religiöse Eifer des Bauern, der es sich selbst durch größte Unannehmlichkeiten nicht nehmen lässt, seinen kirchlichen Verpflichtungen nachzukommen, war ein deutlicher Seitenhieb an die Adresse gesellschaftlich höher gestellter Personen, für die es angesichts dessen, dass sie nicht mit den Widrigkeiten des Lebens zu kämpfen hatten, überhaupt keinen Grund geben konnte, ihre Pflicht gegenüber dem Glauben zu vernachlässigen.

Im Berner Totentanz wurde die gesellschaftlich-wirtschaftliche Wichtigkeit des Bauern(standes) betont. Der Bauer erhielt konkret die Rolle des Ernährers der Welt, dem es Respekt zu zollen galt. Statt eines dümmlichen Bauern wie wir ihn in der Pariser *Danse Macabre* vorfanden, war der Bauer des Berner Totentanz außerdem ein von der wichtigen Aufgabe seines Standes bewusster Jemand, wie sich in seiner Frage an den Tod zeigte:

„Willt du den Buren nemmen das läbenn | Wär will denn der wältt meer Korn gäben.“⁴⁶⁰

Holbeins „Bilder des Todes“ beinhalten zwei sehr unterschiedliche Bauernbilder, welche beide ein großes konkretes Identifikationspotential besaßen. Beide Typen gemein ist die scheinbare Nähe zwischen Tod und Bauer, welche sich möglicherweise dadurch erklären lässt, dass Holbein reformerischen-humanistischen Ideen von gesellschaftlicher Gerechtigkeit und eines harmonischen, christlichen Lebens auf das zweigestaltige Bauernbild in seinem Totentanz projizierte.

⁴⁵⁷ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 51], Übersetzung: „Grosse Arbeit, hacken, roden, hab ich getan zu allen Zeiten, damit habe ich Frau und Kind ernährt, hab niemals Geld unnütz verbraucht, den Zehnten habe ich schon bezahlt, Gott zu dienen und zur Kirche zu gehen, das unterließ ich durch keine Not, deswegen ist mir leicht der Tod.“

⁴⁵⁸ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 308-309], Übersetzung: „zu bezahlen meine Pacht.“

⁴⁵⁹ Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 51].

⁴⁶⁰ Berner Totentanz [Tripps (2003), 91], Übersetzung: „Wenn du den Bauern das Leben nehmen willst, wer soll denn dann die Welt mit Getreide versorgen?“

Einerseits zeichnet Holbein das Porträt eines gelassenen, friedfertigen Bauern. Die dem Bauern gewidmeten Szene zeichnet sich durch eine im Verhältnis zur Dramatik der übrigen Bilder außergewöhnliche Ruhe aus. Statt drohender Wolken verheißen beispielsweise die Strahlen einer auf- oder untergehenden Sonne eine gute Ernte und persönliche Zuversicht.⁴⁶¹ Wichtiges inhaltliches, aber nicht auf den ersten Blick erkennbares Detail ist, dass der Tod im Bild Holbeins als Helfer des Bauern auftritt. Ein Vierspänner konnte nämlich durch eine einzelne Person nicht geführt werden.⁴⁶² Weiterführend ist zu folgern, dass Holbein auf diese Weise eine Verbindung zwischen dieser Bauernszene und der einleitenden Genesis Szene „Maledictio“⁴⁶³ schuf, in welcher der Tod zusammen mit Adam die Erde bestellt.



Abb. 11 | „Tod und Bauer“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)



Abb. 12 | „Tod und Graf“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)

Der zweite Bauerntyp in Holbeins Totentanz war der streitbare Bauer. In Holbeins „Bildern des Todes“ tritt der Tod – in der Szene des Grafen – auch selbst als Bauer auf, der dabei ist, den entsetzt zurückblickenden, fliehenden Grafen von Hinten mit dessen eigene Schild zu erschlagen.

⁴⁶¹ Das auf den ersten Blick ruhige Bild enthält viele interessante ikonographische Details und Ungereimtheiten, die detailliert zu interpretieren den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würden. Sicherlich erwähnenswert ist der Umstand, dass der Acker bereits gepflügt ist, sowie die schiere Größe des Ackers, die nicht recht mit dem ärmlichen Äußeren des abgebildeten Bauern übereinstimmen will. Auffällig ist auch, dass eines der Pferde gerade am Koten ist, was für ein religiös-moralischen Bild sicherlich ungebräuchlich war. Vgl. zum Bauernbild in Holbeins Bildern des Todes auch die Beobachtungen Petersmanns in Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 263-274.

⁴⁶² Vgl. Petersmann, *Kirche- und Sozialkritik*, 264-269. Dort auch die These Petersmanns, dass Holbein deutlich mache, dass der Tod wohl kein den Bauern „überraschenden“ Fremder, sondern eine Art Freund war.

⁴⁶³ Das vierte der Genesisbilder des Totentanzes von Holbein, vgl. *The Dance of Death* (1971), 19.

Zwischen den Beinen des Grafen liegt ein Dreschflegel – Symbol des bäuerlichen Aufstandes – auf dem Boden.⁴⁶⁴ Die politische Symbolik des Bildes war weit reichend.⁴⁶⁵ Im Kontext des Bauernkrieges, der 1524 begonnen war, scheint der Tod konkret Partei zu ergreifen für die revoltierenden Bauern. Von besonderer Bedeutung war, dass dieser „Tod-Bauer“ als Verteidiger des „rechten Christentums“ auftrat, wie die Weinranke im Rücken des „Tod-Bauern“ illustriert. Im Bild des Grafen war eine signifikante sozialrevolutionäre Ladung enthalten, wie sie bis dahin im Totentanzgenre nicht vorgekommen war, und danach bis weit ins 19. Jahrhundert nicht wieder geschaffen werden sollte.

3.4.4 | Weltorientiertes Sozialporträt

Eine deutlich erkennbare inhaltlich-funktionale Entwicklung in den vorreformatorischen Totentänzen war die Konkretisierung der dargestellten Handlung durch den Einbau von lokaltypischen und (fiktiven) privaten Gegebenheiten in die Darstellung der Ständereihe. Im Gegensatz zu den durch Symbolhaftigkeit geprägten, stark typologisierten Darstellungen der Urtotentänze kreierten die Autoren der vorreformatorischen Werte ein lebensnahes Gesellschaftspanorama mit sozialporträtartigen Zügen.

Im Lübecker Totentanz beispielsweise wurde der Arzt unmissverständlich davon beschuldigt, mit seinem Handeln Manchen ins Unglück gestürzt, und konkret die Armen finanziell schwer belastet zu haben.⁴⁶⁶ Der Handwerker sah sich mit dem Vorwurf konfrontiert, häufig andere zu betrügen und zu lügen.⁴⁶⁷

In Knoblochters Totentanz fand sich ein anderes Beispiel: In der Szene des Wirtes skizzierte der unbekannte Autor, was sich in den Wirtstuben an Unmoralischem abspielte. Dem Wirt wurde vorgeworfen mit seiner Weinanscherei und mit „falsche Spysse“⁴⁶⁸ böseartig schlecht gewesen zu

⁴⁶⁴ Für die hervorragende ikonographische Analyse des Bildes vgl. Petersmann, *Kirchen und Sozialkritik*, 253- 262. Speziell zur revolutionären Symbolik des Dreschflegels, 261.

⁴⁶⁵ Eine ähnlich subversive Bildsprache fand sich in Holbeins Bild des Ritters, welches in der Bildkomposition dem Bild des Grafen eng verwandt war. Im Bild des Ritters durchbohrt der Tod in der Gestalt eines Landsknechtes den Ritter von Hinten mit einer Lanze. Wie Werner zurecht bemerkte, war es kaum Zufall, dass der Ritter durch seinen Nabel – symbolhaft für den Hauptgrund seiner privilegierten gesellschaftlichen Stellung – gestochen wurde. Vgl. dazu J. Werner, *Passion des armen Mannes, soziale Motive in der spätmittelalterlichen Kunst am Oberrhein* (Freiburg im Breisgau 1980), 64.

⁴⁶⁶ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 234-235]: „Mengen in grot Eventur gheset | Den armen swarlik beschat | des he vaken bilik hadde to bat. |“ (Übersetzung: „Manchen in grosses Unglück gestürzt, den Armen schwer für Sachen belastet, die ihm oft zu Recht zustanden.“)

⁴⁶⁷ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 286-287]: „[...] anderen bedreghen | Unn vaken darinnen leghen |“ (Übersetzung: „andere betrügen, und darüber häufig lügen.“)

⁴⁶⁸ Knoblochters Totentanz [Kaiser (1983), 160]: „Vil | boßheit hast | du begangen | Myt falsch | spysse und | myt wyn langen Du hast gehalten | lüde allerley Dye myt fluchen und | schweren hatten eyn groß geschrey. | Des bist dü eyn Ursach gewesen Bit | goit das dyn sele moge genesen. |“ (Übersetzung: „Viel Böses hast du getan, mit schlechter [verdorbener] Speise und mit Weinanschen. Du hast allerlei Leute unterhalten, die mit fluchen und [fluchen] ein grosses Geschrei veranstalteten. Dessen bist du eine Ursache gewesen. Bete zu Gott, dass deine Seele gesund werden moge!“)

sein. Dabei ist interessant, dass der Wirt auch die Schuld für das Verhalten anderer erhielt; er war die „Ursach gwesen“⁴⁶⁹ für die fluchenden, spielenden⁴⁷⁰ und herumschreienden Gäste, die er bewirtete. Holbein brachte in seinen Entwürfen für die Szenen von Tod und Säufer, sowie Tod und Spieler die bereits beschriebenen Zustände ins Bild. Er ließ den Betrachter seines Werkes in einer gesellschaftlichen Milieustudie regelrecht in die lokale Wirtsstube schauen. Diese Szenerien waren sehr plastisch und profan, wie beispielsweise die Darstellung des sich kräftig übergebenden Trunkenboldes im Vordergrund des Bildes „Säufer“ eindeutig illustriert.



Abb. 13 | „Tod und Säufer“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)



Abb. 14 | „Tod und Spieler“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)

Im Kientzheimer Totentanz war zu sehen, dass einige Vorwürfe des Todes an die Adresse der menschlichen Ständevertreter, direkt der alltäglichen Erfahrungen aus dem kleinstädtischen Ort am Oberrhein entstammen mussten. Beispielhaft ist die Szene des Wucherers. Wie in den Urtoentänzen wurde in Kientzheim die Wucherei allgemeingültig und dogmatisch als sündenvolle Tätigkeit präsentiert, doch konkreter als in den Urtoentänzen wurde die Verwerflichkeit der Wucherei mit einem auf den lokalen Kontext bezogenen, wohl unmittelbar erkennbaren, praktischen Vorbild verdeutlicht. Betont wurde der Effekt des moralisch fehlbaren Handelns des Wucherers auf die lokale Gemeinschaft. In diesem Falle wurde dem Wucherer vorgeworfen, er

469 Ebenda.

470 Die Information, dass die Leute in seiner Wirtschaft spielten, gab der Wirt in seiner Antwort: „Ich hain off vyll | folcks gewartet | das ein duppelt | das ander kartet.“ (Übersetzung: „Ich habe viel Volk bewirtet; die einen würfelten, die anderen spielten Karten.“)

ergötze sich an schlechten Ernten und der Not des armen Mannes, da er in schlechten Zeit Korn und Getreide für überhöhte Preise verkaufen könne. Die Stelle lautet: „Win und korn das koufft ich inn, | ich freüdt mich, wan es thür wolt synn [...].“⁴⁷¹

Ein Querverweis auf eine zeitgenössische soziale Frage bereicherte das Charakterbild des Kaufmannes im Berner Totentanz. Nebst der Habgier des Kaufmannes wurde dort nämlich vor allem der Wunsch porträtiert, dass die Söhne des Kaufmanns eine bessere Stellung in der städtischen Hierarchie erlangen mögen. Der Kaufmann sprach:

„All Nacht und tag muß ich wachen, | wöllt Jch mine khinder zu Herren machen. | Das gut hatt bsässenn gantz min Hertz | mus Jch darvon, bringt mir groß schmerz.“⁴⁷²

Mit diesem Bestreben konnten sich viele Betrachter des Werkes sicherlich identifizieren, denn die Stadt Bern bot im Spätmittelalter dank Kriegsdiensten und einer weniger strikt feudalen, stadtbürgerlichen Herrschaftsordnung ganz hervorragende Möglichkeiten zum sozialen Aufstieg.⁴⁷³ Sollte die Erwähnung des Hintergrundes das Verhalten des Kaufmanns im konkretisierten, realistischen Kontext der Handlung des Totentanzes entschuldigen? Dies lässt sich heute nicht mehr schlüssig feststellen.

In einigen Fällen fanden selbst Hinweise auf gesellschaftliche Missstände, die sich kommunikativ-räumlich betrachtet nicht im sichtbaren, sondern im verborgenen, privaten, familiären Umfeld abspielten, Eingang in die vorreformatorischen Totentänze. Bekannte Beispiele für den Einblick in die private Sphäre sind die Szenen des Arztes und der Edelfrau in Holbeins Totentanz, welche beide einen Einblick in die binnenhäusliche Lebensumgebung der Dargestellten offerierten.

Der tiefste Blick in die Privatsphäre gewährte der Kientzheimer Totentanz. Die Szene von Tod und Bürgerin öffnete einen Einblick in eine familiäre Situation.⁴⁷⁴ Es ist kaum zufällig, dass dies in einer Szene passierte, deren eigentliche Hauptperson eine Frau ist, denn die wenigen Frauen die in Totentänzen kolportiert waren, befanden sich häufig „drinnen“.⁴⁷⁵ Bezeichnenderweise

471 Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 48], Übersetzung: „Wein und Getreide kaufte ich auf, freute mich, wenn es teuer sein wollte.“

472 Berner Totentanz [Tripps (2003), 75], Übersetzung: „Tag und Nacht musste ich arbeiten, wenn ich meine Söhne zu Herren machen wollte. Mein Herz war besessen durch das irdische Gut. Muss ich davon, wird mich das schmerzen.“

473 Vgl. dazu A. Esch, 'Wahrnehmung sozialen und politischen Wandels in Bern an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit', in: J. Miethke und K. Schreiner (Hrsg.), *Sozialer Wandel im Mittelalter: Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen* (Siegmaringen, 1994), 177- 193, speziell 178. Dort auch Hinweis auf weitere Literatur zum Thema der Berner Sozialgeschichte und Demographie.

474 Vergleiche dazu auch wie viele Frauenfiguren beispielsweise im Totentanz von Holbein sich „drinnen“ und „draußen“ befinden. In einem Raum befinden sich in Holbeins Bilderzyklus die Nonne, die Herzogin, die Bürgerin und die Gräfin. Sehr wahrscheinlich im Hof sind die Kaiserin und die Königin. Die Äbtissin wird im Bild gerade durch den Tod nach draußen geschleift. Vgl. *The Dance of Death*, 25, 26, 30, 39, 49, 51.

475 In der Gesamtschau blieben die Frauen in den ausgewählten Quellen in viel stärkerem Umfang als die Männer blasse Karikaturen, die sich nicht als Stand sondern als Geschlecht der naiven Eitelkeit, Hoffart und Wollust sündig machten.

bestand die Aufgabe der Frau laut Knoblochترز „Clage und Antwort“ darin, dass sie „ihren Mann lieb hatte.“⁴⁷⁶ Das „lauffen und [...] gan“⁴⁷⁷ hatte sie dagegen zu unterlassen.

Die Bürgerin des Kientzheimer Totentanzes trug mit viel Tapferkeit – so der zeitgenössische Kopist über den selbstbewussten Gestalt der Bürgerin im Bild⁴⁷⁸ – eine Klage über ihren Mann vor. Ganz konkret und direkt sprach sie darüber, wie sie von ihrem erbosten und gestressten Mann misshandelt⁴⁷⁹ wurde. Die Stelle lautet:

„[...] | Min hoffart vnd schönen gestalt, | Myn man gar oft im huss entgalt, | sin ybel zyt
un hört arbeit, | Hat er al an mich geleyt.“⁴⁸⁰

Eine solch persönliches, fast intim scheinendes und konkretes Bild des menschlichen Lebens ist nicht zu vergleichen mit den abstrakten, unnahbaren Charakterbildern wie sie noch in den Urtoentänzen die Ausstrahlung des Genres bestimmt hatten. Der Kontrast mit den Urtoentänzen, in denen das Kollektiv, aber auch die Anonymität und die abstrakte Sterblichkeit des Menschengeschlechts betont waren, ist groß.⁴⁸¹

3.4.5 | Das Ende der steifen Bußpredigtform

Parallel zur beschriebenen inhaltlichen und funktionalen Entwicklung des Totentanzgenres in der vorreformatorischen Periode, die sich durch zunehmende Konkretisierung der Kritik und Darstellungen, sowie durch eine vermehrte Weltorientierung der Botschaft kennzeichnete, wurde die strenge, bußpredigtartige Morphologie der Totentänze aufgelockert. Im Folgenden wird gezeigt, welche Faktoren zu dieser Lockerung beitrugen, aber auch, dass traditionelle Struktur- und

⁴⁷⁶ Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 184]: „[...]juweren man lyep han [...]“

⁴⁷⁷ Ebenda, Übersetzung: „Herumlaufen und herumziehen.“

⁴⁷⁸ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 44-45]

⁴⁷⁹ Aus heutiger Sicht ist es schwierig zu werten, inwiefern diese Motive durch den Autoren des Kientzheimer Totentanzes als (i)legitim für das Verhalten des Mannes betrachtet wurde. Trotzdem illustriert die Darstellung, wie konkret und sozialporträtartig die Darstellung sein konnte.

⁴⁸⁰ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 44-45], Übersetzung: „Meine Hoffart und mein schönes Äußeres, musste ich zu Hause gar oft entgelten. Sein Unmut und seine harte Arbeit [“Stress”] hat er an mir ausgelebt.“

⁴⁸¹ Trotz der Konkretisierung der Handlung im vorreformatorischen Totentanz ging die konkrete Verbildlichung der Ständevertreter nur in sehr seltenen Ausnahmefällen so weit, dass von einem Porträt gesprochen werden konnte. Eine solche Ausnahme bildet die Figur des Malers im Berner Totentanz. Interessant ist dass Deutsch für sein Porträt die Verletzung eines wichtigen Prinzips des Totentanzgenres in Kauf nahm, nämlich dass die angesprochenen Ständevertreter in unmittelbarer Folge der Begegnung mit dem Tod sterben müssen. Tatsächlich verkündete der Tod, dass er [Manuel] „[...] nun must stärbenn [...]“; dies passierte jedoch offensichtlich nicht, denn Manuel lebte bis 1530 für alle Betrachter des Berner Totentanzes sichtbar. Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 99]. Schließlich gilt es zu erwähnen, dass auch andere Stifter wie etwa Ritter Jakob von Rovereda, sich porträtieren ließen. Diese Porträts zeigten sie nicht in ihrer täglichen Funktion, sondern als Gesicht des Ständevertreters den sie stifteten, wobei karnevaleske soziale auf- und Abstiege wie Roveredas Promotion zum Grafen vorkommen konnten. Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 59].

Inhaltselemente weiterhin eine gewichtige Rolle in der Erscheinung der Totentänze spielten. Es soll schließlich die These aufgestellt werden, dass die unbekanntenen Urheber der vorreformatorischen Totentänze die äußerliche Erscheinung der Werke durch die offensichtliche Beibehaltung bewährter Formen bewusst traditionell erhielten. Möglicherweise nicht nur zwecks Erkennbarkeit des Motivs, sondern auch um die konkreten, weltgerichteten Kritikpunkte relativ geschützt vorzutragen zu können.

3.4.5.1 | Volksnahe und volkstümliche Rhetorik

In vorreformatorischen Totentanztexten wurde Gebrauch gemacht von einem zuweilen deftigen, teilweise vulgären Wortschatz und volkstümlichen, bildhaften Redewendungen, die wohl einem breiten Publikum die Erkennbarkeit von Handlung und Personen in den Totentänzen erleichtern sollten. Auf volksnahe Art und Weise wurden beispielsweise die Reden des Kaplans (der übrigens in der bildlichen Illustration als Chorherr zu erkennen war) in Knoblochترز Totentanz als „[...] klipp klapp und doricht sagen [...]“⁴⁸² abgekanzelt, also als Geplapper und törichtes Geschwätz. Der gleichen Figur war im Lübecker Totentanz von 1463 in höhnisch-satirischer Art vorgeworfen, „slaplik *gequiten*“, also die Absolution nachlässig, auch „schlapp“ oder „schläfrig“ erteilt zu haben.⁴⁸³ Im gleichen Werk verglich sich der Kardinal in buchstäblicher rüdem Ton mit einem „unreine, stinckende hunt.“⁴⁸⁴

Im Berner Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch finden sich zahlreiche Illustrationen für profanen, derben Sprachgebrauch, der sich auch durch eine explizite Körperlichkeit auszeichnete. Dafür exemplarisch ist die Anrede des Todes an die Adresse des Abtes. Angst und körperliche Spannung des Abtes (die indirekt auf seine Sündhaftigkeit im Leben hinweisen) wurden im Berner Totentanz durch Manuel Deutsch sehr plastisch und drastisch in Worte gefasst; der im Angstschweiß gebadete Abt konnte – durch den Tod getadelt wie ein Kind – sein körperliches Unbehagen nur mit einer äusserst peinlichen und ungehörigen Aktion erleichtern. Die Stelle lautet:

„Herr Abt Jr sind gar grosz und feÿß | Springend mit mir an diesen kreÿß | Wie schwÿtzend
Jr so kalten schweÿß | Pfuch, pfuch , Jr lond ein grossen scheyß.“⁴⁸⁵

⁴⁸² Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 128], Übersetzung: „Geplapper und törichtes Geschwätz.“

⁴⁸³ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 248-249, sowie zur sprachlichen Interpretatio auch Seiten 250-252].

⁴⁸⁴ Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 184-185], Übersetzung: „[...]ein unreiner, stinkender Hund.“

⁴⁸⁵ Berner Totentanz [Tripps (2003), 39], Übersetzung: „Herr Abt ihr seit so gross und feist, springet mit mir, heran an diesen Reigen. Wie seit ihr doch in kaltem Schweiss gebadet. Pfui, Pfui, ihr lasst einen grossen Furz.“ Das „Lassen“ eines großen Furzes könnte dabei im Sinne von „einen grossen Scheiss von sich geben“ – also im Sinne von „Unsinn erzählen“ – interpretiert werden. Damit wäre wohl auf die nicht reformgesinnte Einstellung des Abtes angespielt, der mit seinem schwarzen Gewand als Benediktiner erkennbar war.

Zur stilistischen Auflockerung der Texte trug auch bei, dass die Autoren der vorreformatorischen Totentänze es häufig unterließen, die einzelnen Szenen oder Dialogteile (Anrede und Antwort) wie in den Urtoentänzen gebräuchlich, durch dogmatisch-abstrakte Lehrsätze, welche vornämlich die Unumgänglichkeit des Sterbens betonten, abzuschließen. An die Stelle der schwerfälligen, generellen Lehrsätze traten persönliche, individualisierte Ausrufe. Häufig wurde Gott um Vergebung gebeten.⁴⁸⁶ Im Kientzheimer Totentanz beispielsweise wandte sich der Schultheiß mit seiner Bitte um Gnade an Maria; ein deutliches Indiz auch dafür, dass der im Jahre 1517 entstandene Totentanz von Kientzheim kein Werk der lutherischen Reformation war.⁴⁸⁷

3.4.5.2 | Lebendige, handlungsfähige Personen

Die Urheber vorreformatorischer Totentänze waren auch bestrebt, durch Sprachgebrauch und Rhetorik ein lebensechtes (Klischee-)Bild handlungsfähiger, menschliche Figuren zu kreieren, wodurch sich der Betrachter des Totentanzes einfacher mit der Handlung und Botschaft des Totentanzes, sowie den typologischen Figuren der Ständereihe identifizieren konnte.

Der Landsknecht im Kientzheimer Totentanz wurde beispielsweise als draufgängerischer, wehrhafter Mann porträtiert. Sein respektloses und drohendes Auftreten gegenüber dem allmächtigen Tod warf gleichzeitig ein Licht auf die Naivität des Landsknechts und mit ihm aller Menschen. Der Landsknecht warnte dramatisch:

„Wich us, es ist noch nit daran! | Du muost arbeyt mit mir han. | Ich loss mirs nicht
abtrogwen, | Ich wolt dich ehr in stucken houwen.“⁴⁸⁸

Ähnlich greifbar und lebensnah war die Antwort des Spielers in Knoblochترز Totentanz. Auf eine sehr menschlich nachvollziehbare Weise versuchte der Spieler die Vorwürfe des Todes zu parieren, und sein sündhaftes Tun abzuwiegeln. Der Spieler verwies darauf, dass er doch weder jemanden bestohlen noch betrogen habe, dass das Spielen ganz normal sei, und dass er sich nicht bewusst war, dass es eine Sünde sein könnte. Die Stelle lautet:

⁴⁸⁶ Häufig wurde Gott um Vergebung angerufen. So sagte der Bischof in Knoblochترز Totentanz: „[...] ach wolle sich got über myn sele erbarmen.“ (Übersetzung: „Ach, möge sich Gott meiner Seele erbarmen.“) vgl. Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 120]. Im Kientzheimer Totentanz ruft der König: „Barmherziger, ewiger Gott, hilf mir uss dieser grossen Not.“ (Übersetzung: „Barmherziger, ewiger Gott, hilf mir in der grossen Not.“) Vgl. Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 32].

⁴⁸⁷ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 42]: „O maria, hilf MIR [sic] gnad erwerben | Umb myne sind, so ich thuen sterben.“ (Übersetzung: „Oh Maria, hilf mir Gnade zu erwerben, um meiner Sünden wegen, jetzt wo ich sterbe.“)

⁴⁸⁸ Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 52], Übersetzung: „Weich mir aus, es ist noch nicht an der Zeit. Mit mir wird's nicht so leicht gehen. Ich lasse es [das Leben] mir nicht klauen, ich möchte dich eher in Stücke hauen.“

„Ach got ich han nyemant[rs] gestolen syn guit. | Noch hynder classt als mancher düt. |
 Spyelen ist doch gantz gemeyn | Den pafen und uns nyt alleyn. | Ist ys sunde das ich nyt
 en wist |“⁴⁸⁹

Der Spieler erschien durch den raffinierten Gebrauch einer bildhaften, umgangssprachlichen Rhetorik als bodenständige und handlungsfähige Figur. Im Unterschied zu den Urtotentänzen besaßen die menschlichen Ständevertreter in den vorreformatorischen Totentänzen auch in viel geringerem Maße die abstrakte didaktische Funktion des Empfängers und „Bestätigers“ der Botschaft des Todes. Die Szenen der Begegnung von Tod und menschlichen Adressaten waren stattdessen mehr echte Dialoge, in denen Tod und Mensch als beinahe gleichberechtigte Gesprächspartner erschienen. Die menschlichen Figuren in den Totentänzen erhielten dadurch mehr Handlungsfähigkeit; die Ständevertreter sprachen häufiger den Tod oder implizit den Betrachter des Werkes an. Der Koch im Berner Totentanz wandte sich beispielsweise ganz offensichtlich an den Tod und kommentiert dessen Vorwürfe, indem er unter anderem erklärte, die „Hertte red“⁴⁹⁰ erschrecke ihn. Bemerkenswert ist dabei auch, dass es nicht der Tod selbst war, der den Koch erschreckte, sondern die Härte der Worte des Todes. Damit ist dieses Vorbild aus dem Berner Totentanz zugleich eine hervorragende Illustration der scheinbar bewussten Entscheidung vieler vorreformatorischer Totentanzautoren, die Todesfigur an sich nicht als schrecklich oder abscheulich zu zeichnen. Die Darstellung der panischen Angst vor einem schrecklichen, plötzlichen Tod erscheint als Botschaft und Funktion des vorreformatorischen Totentanztypus deutlich weniger wichtig als in den Urtotentänzen. Stattdessen begannen die menschlichen Figuren im Totentanz bewusst, und relativ ruhig über die Situation in der sie sich befanden zu reflektieren. In einzelnen Fällen ging die menschliche Reflexion so weit, dass ein Charakter wie der Bürgermeister in Knoblochترز Totentanz dem Urteil des Todes auf überlegte Weise vorgreifen wollte. Er tat dies, indem er einerseits Bescheidenheit an den Tag legte, erklärend, er wolle sich nicht selber loben, und sich andererseits standhaft weigerte, sich selbst zu verdammen.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 162], Übersetzung: „Ach Gott, ich hab niemanden sein Gut gestohlen, auch nicht die Leute hintergangen wie mancher tut. Spielen tut doch jeder; nicht nur die Pfaffen und wir. Wenn es Sünde ist, so wusste ich es nicht.“

⁴⁹⁰ Berner Totentanz [Tripps (2003), 91]: „Mich will die Hertte red erschrecken“ (Übersetzung: „Die strenge Rede erschreckt mich.“)

⁴⁹¹ Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 174]: „Kont | ich nyt | yederman tzü willen gesyn, So was | ich guot dye meynung myn, Ich wil mych selbst nyt rümen, Ich will mich | auch nyt selbst verdümen. |“ (Übersetzung: „Konnte ich auch nicht jedermanns Wunsch erfüllen, so war ich gut nach meiner Meinung. Ich will mich nicht selber rühmen, aber auch nicht selber verdammen.“)

3.4.5.3 | Zwischen Allmacht und Alltäglichkeit – der zugängliche Tod

Wie bereits angesprochen, war die Figur des Todes in der Darstellung der Totentänze des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts zugänglicher, da sie weniger dogmatisch-abstrakt, und weltentrückt erschien als in den Urtotentänzen. Das veränderte Auftreten des Todes war nebst der einfachen Rhetorik und den greifbaren Figuren der dritte gewichtige Faktor für die Abnahme der bußpredigtartigen Starrheit und unnahbaren morphologischen Erscheinung der vorreformatorischen Totentänze.

In der Darstellung des Todes gab es nun Raum für so etwas wie persönliche Gefühle des Todes; beispielsweise Erbostheit über weltliches Unrecht oder Sympathie mit einzelnen (wenig angesehenen) Ständevertretern, wie dies häufiger in Holbeins Bildern zu sehen ist.⁴⁹²

Sinnbildlich für die neuartige, fast menschliche Nähe der Todesfigur im vorreformatorischen Totentanz ist auch die involvierte, offene Weise, mit welcher der Tod seinem menschlichen Gegenüber in einigen Fällen begegnete. Beispielsweise illustriert durch die deutlichen Worte des Trostes und der Aufmunterung an die Adresse des Bauern in Lübeck, zu dem der Tod sagte: „Vruchte [sic] nicht ein Twink | tret her lungelink |.“⁴⁹³ Oder auch erkennbar bei der Figur des Abtes im Kienzthemer Totentanz, der gefragt wurde: „Hend ir ein geistlich leben gfiert“⁴⁹⁴ oder beim Bauern im Berner Totentanz, wo der Tod sich unrespektvoll mit „Ae Tod [...]“⁴⁹⁵ anreden ließ.

3.4.6 | Erhaltung traditioneller Elemente

Bisher wurden in diesem Kapitel die inhaltlich-funktionalen und morphologischen Veränderungen des Totentanzgenres in der vorreformatorischen Periode betont. Deutlich muss sein, dass das Totentanzgenre immer dem *Memento Mori* Motiv verpflichtet blieb, weil das *Memento Mori* das Grundthema des Totentanzes war, von dem die Kritik am Lebenswandel der Menschen ausging. Traditionelle, aus den Urtotentänzen bekannte Elemente blieben darum in der Struktur, der Form und als inhaltlicher Hintergrund in den Totentanzwerken des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts erhalten.

3.4.6.1 | Erhaltung der Autorität des Todes

Ein Vorbild für die Erhaltung eines traditionellen Elements ist die Autorität des Todes. Eigenschaften wie schier göttliche Einsicht über Moral und Unmoral der Welt, sowie die unermessliche

492 Beispielsweise in der Szene Tod und Graf in Holbeins Bildern des Todes. Vgl. *The Dance of Death*, 47.

493 Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 308-309], Übersetzung: „Gott wird dich belohnen, in den höchsten Gemächern des Himmels. Fürchte dich keinen Augenblick, tritt heran, Jüngling.“

494 Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 36], Übersetzung: „Habt ihr ein geistliches Leben geführt?“

495 Vgl. Berner Totentanz [Tripps (2003), 91].

irdische Macht über das Leben der Menschen, büsste der Tod in der Darstellung der Totentänze nie ein, auch dann nicht, als er in zunehmenden Maße als konkrete und zugänglichere Figur auftrat. Der Erhalt der Autorität des Todes war für die Totentanzautoren essentiell, sodass der Tod die Gültigkeit der präsentierten Botschaft und Inhalte – sowohl der spirituellen als der profanen – legitimierte. Ohne die Autorität des Todes hätten sie den Tod nicht mehr als Sprachrohr für ihre reformerischen Anliegen instrumentalisieren können. In einer Art Symbiose profitieren die Autoren des Totentanzes von der durch sie selbst mitkreatierten Autorität des Todes. Am deutlichsten tritt dieses synergetische Zusammenspiel im Kientzheimer Totentanz zu Tage, wo der Tod dem den Totentanz einleitenden Prediger ausdrücklich befahl, des Todes Ankunft zu verkünden, und für ihn zu sprechen. Die Stelle lautet:

„O Her, schrygend mit lutter stim | Der tod kumpt vnd ist grim, | Ein yeder mensch weyst wol | das er sterben muoss vnd sol. | Ich verkünd uch zuo disser frist | Dz yetz und die stundt bald uss ist.“⁴⁹⁶

Eindeutigkeit über den Willen und die Macht des Todes wurde beispielsweise auch demonstriert im Kientzheimer Totentanz, wo der Tod dem die Regel einhaltenden Franziskaner – als einzigem unmissverständlich das Paradies versprach⁴⁹⁷, oder in Knoblochترز Totentanz, wo der Tod zum Schluss „allen Ständen“ ganz deutlich mit dem Gang in die Hölle drohte: „Zynt yr gottes frunde, das ist euch gut, | Ist des ny so, fart yr in der hellen gluit.“⁴⁹⁸

Ein Überbleibsel aus der predigtartigen Didaktik der Urtotentänze waren auch einige abstrakte Figuren in den Totentänzen, wie beispielsweise die Vertreter der verschiedenen Lebensalter – von alter Frau bis zu Mutter und Kind⁴⁹⁹ – die als Repräsentanten der dogmatischen Wahrheit der allumfassenden Sterblichkeit des Menschengeschlechts dienten. Die meisten weiblichen Stände-

496 Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 25], Übersetzung: „O Herr, schreit mit lauter Stimme, dass der Tod kommt und grimmig ist. Ein jeder Mensch weiss sehr wohl, dass er sterben muss und soll. Ich verkünde dies euch jetzt, da jetzt die Stunde gekommen ist.“

497 Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 41]: „Verdient handt ir das ewig reych.“ (Übersetzung: „Verdient habt ihr das ewige Reich.“)

498 Knoblochترز Totentanz [Kaiser (1983), 190], Übersetzung: „Seit ihr Gottes Freunde, dann ist das gut für euch, ist dem nicht so, fahrt ihr in die Höllenglut.“

499 Besonders eindrücklich wird der bleibende Einfluss dogmatischen Denkens in den Szenen von Tod und Kind. Die Verkündung des spirituellen Ideales von Sündenfreiheit, übersetzte sich dort wie in den Urtotentänzen als symbolhaftes, aus heutiger Sicht sehr unmenschlich scheinendes Plädoyer gegen das Leben. Die Kinder traten als eloquente, aber nicht des Laufens mächtige Opponenten des Todes auf. Vgl. dazu beispielsweise im Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 55]: „Ich gang dester gwylliger dara | So ich noch kein sind gethon han.“ (Übersetzung: „Ich füge mich umso williger, weil ich noch keine Sünde begangen habe.“) In Holbeins Totentanz wurde die Dramatik des Geschehens vom Tod der ein Kind zu sich nimmt, erstmals ins Bild gebracht. Dort traten das Entsetzen von Mutter über das unzeitige Herausreißen ihres Kindes aus dem Leben und der Wille des Kindes, bei der Mutter zu bleiben darstellerisch in den Vordergrund. Vgl. *The Dance of Death*, 54.

vertreter blieben im Verhältnis zu den männlichen Figuren relativ abstrakt; sie dienten vor allem als Symbole für die Vergänglichkeit irdische Schönheit.⁵⁰⁰

3.4.6.2 | Erkennbares Bildkonzept

Wenngleich keine detaillierten und gesicherten Informationen über die ursprüngliche bildliche Darstellung der Totentänze vorliegen, fällt auf, dass das generelle Bildkonzept vorreformatorischer Totentänze im Verhältnis zur Grundidee der UrTOTENTÄNZE lange Zeit (bis zu Holbeins „Bildern des Todes“) praktisch unverändert blieb. Die inhaltlich-funktionalen Veränderungen manifestierten sich zunächst kaum in der visuellen Präsentation der vorreformatorischen Totentanzwerke. Die Bilder zeigten die Ständereihe, den wild bewegenden Tod, und typische Pro- und Epilogthemen wie beispielsweise „Prediger“ und „Beinhaus“. Sie illustrierten jedoch nicht die teilweise konkreten Vorwürfe, oder die lebendigeren Dialoge, welche die dazugehörigen Texte auszeichneten. Es ist davon auszugehen, dass die Konstanz der visuellen Erscheinung des Totentanzes dazu diente, den Totentanz als Solchen für den potentiellen Betrachter erkennbar zu erhalten, und inhaltlich-funktional einzuordnen. Denkbar wäre aber auch, dass die Erhaltung eines traditionellen Erscheinungsbildes durch die Urheber von Totentänzen bewusst erhalten wurde, um die inhaltlichen Neuerungen im Genre, das heißt die Weltbezogenheit der Botschaft, sowie die konkrete, teilweise potenziell aufrührerische Kritik zu kaschieren und dadurch die Urheber der Werke vor externer Kritik zu schützen. Seit jeher scheinen die Autoren von Totentänzen in einer ausgeklügelten Weise das Maß der Welt- und Gesellschaftsorientiertheit der Erscheinung der Totentänze kontrollieren und dosieren zu wollen. Für diese These spricht, dass in allen Werken erkennbare, traditionell erbauliche Text- und Strukturelemente strategisch in die verschiedenen Texte der Begegnungen zwischen Tod und menschlichem Adressaten eingestreut waren.⁵⁰¹

Bildhaft gesprochen streifte Holbein mit seinen Bildern des Todes die schützende Hülle der traditionellen Erscheinung des Genres ab. Er setzte die inhaltlichen Entwicklungen des Genres bis 1525 in den Bildern um, und er akzentuierte sie. Das darstellerische Element des gemeinschaftlichen Tanzes, welches wie im vorigen Kapitel erläutert, deutlich zum inhaltlichen Verständnis des Motivs beitrug, verschwand in Holbeins Bildfolge. Das Wegfallen des Bildes vom gemeinschaftlichen Tanz war wohl primär durch die Charakteristik des Buchmediums bedingt, für welche die Bilder Holbeins bestimmt waren. Es ist zugleich anzunehmen, dass Holbein und die

⁵⁰⁰ Vgl. beispielsweise die Kaiserin im Lübecker Totentanz (Lübecker Totentanz [Freytag (2001), 180-181]) oder die Tochter im Berner Totentanz (Berner Totentanz [Tripps (2003), 79]).

⁵⁰¹ Von einem sehr vergleichbaren Mechanismus spricht Anita Homolka. Sie schreibt, dass Brant in seinen Tischzuchten inhaltlich wie sprachlich auffällige Verspassagen aus bekannten Texten in seine eigenen Texte einwob, um den vordergründig erbaulichen, moraldidaktischen Charakter des Genres nicht zu beeinträchtigen. Vgl. dazu Homolka, *Die Tischzuchten von Sebastian Brant*, 74.

Betrachter seines Bildzyklus die einzelnen Bilder als Gesamtwerk betrachteten und begriffen. Der Umstand, dass ein Element wie der gemeinschaftliche Tanz dem Betrachter nicht mehr explizit vor Augen geführt werden musste, um den Hintergrund und die Vielschichtigkeit der Botschaft zu begreifen, ist als Zeichen dafür zu werten, dass der Totentanz zum Beginn des 16. Jahrhunderts ein etabliertes Kunstmotiv war; Thematik und Image⁵⁰² des Totentanzes waren soweit gefestigt, dass Totentanzautoren davon ausgehen konnten, dass der Betrachter das Totentanzmotiv auch ohne explizite bildliche Hinweise auf die Gleichheits- und Gerechtigkeitsthematik als Instrument weltorientierter Moralkritik einzuordnen wusste.

3.5 | Fazit

Im Zeitraum zwischen ca. 1450 und 1525 wurden vor allem im deutschsprachigen Raum⁵⁰³ die Möglichkeiten des Totentanzmotivs, als Projektionsfläche auch für profane, gesellschaftliche Themen zu dienen, vermehrt aufgegriffen. In französisch-angelsächsischen Raum fand eine vergleichbare Entwicklung nicht statt. Während das Schaffen von Totentänzen in dieser Region dominiert wurde durch Reproduktionen der Pariser *Danse Macabre*, wurden in deutschsprachigen Totentanzwerken die vielseitigen und vielschichtigen Anliegen und Ideale der spätmittelalterlichen Reformbewegung häufiger und ausdrücklicher in Totentänzen umgesetzt. Entsprechend wurde die Botschaft der vorreformatorischen Totentänze konkreter, alltagsbezogener und auch politischer. Das Bild der Ständevertreter war weit von der Symbolhaftigkeit entfernt, die noch für die UrTOTENTÄNZEN von Paris und Basel charakteristisch gewesen war. Die Ständevertreter wurden zunehmend menschlicher dargestellt, ihre Funktion und ihr Funktionieren auch konkreter umschrieben.

Kirchliche Würdenträger sahen sich häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, sie hätten sich primär an ihrem Amt bereichert. Selbst Ansätze von institutioneller Kirchenkritik sind vor allem in den Werken Deutschs und Holbeins zu erkennen. Insbesondere im Zusammenhang mit der Darstellung klösterlicher Stände war auch das reformerische Ideal vom disziplinierten, demütigen und armen Kirchenmann expliziter in den vorreformatorischen Totentänzen anwesend als in den UrTOTENTÄNZEN.

Besonderes Gewicht bei der kritischen Beurteilung des Funktionierens weltlicher Stände, vor allem Vertreter der adeligen und städtischen Führungsschichten, lag auf der Frage, ob der Regent

502 „Image“, nach eigener Definition verstanden als „gemeinschaftliche Idee vom Wesen und der inhaltlichen Tradition.“

503 Sehr wahrscheinlich auch im italienischsprachigen Raum, doch für die dortigen Totentänze ist durch den schlechten Erhaltungsgrad und die fragmentarische Überlieferung keine inhaltliche Analyse möglich. Vgl. dazu den Exkurs zu Beginn dieses Kapitels, 85-90.

gemeinnützig handelte, und ob er die „Gerechtigkeit“ verteidigte; Ideale, die stark mit dem Christlichen Humanismus verbunden scheinen. Die Forderung nach Gerechtigkeit im Sinne der Gleichbehandlung aller Menschen war ganz allgemein ein Leitthema vorreformatorischer Totentänze.

Inhaltliche Merkmale des vorreformatorischen Totentanztypus waren schließlich die Darstellung des Bauern als wehrhafte, starke Figur und die teilweise bis ins Private reichende, sozialporträtartige Skizzierung lokaler Gegebenheiten.

Die stilistische Gestaltung des vorreformatorischen Totentanzes unterstützte das leichtere Verständnis der Botschaft. Die Zugänglichkeit der Werke wurde erhöht, indem sich die Totentänze von der formal starren Bußpredigtform lösten, und die Ständevertreter stärker in einen gleichberechtigten Dialog mit einer erfassbaren Todesfigur einbezogen wurden.

Es ist deutlich, dass der Totentanz zum Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts in zunehmenden Maße als Ausdruck und Instrument eines weltorientierten, politischen Bestrebens gebraucht wurde. Die signifikante Veränderung in der Profanierung und kritischen Akzentuierung der Botschaft im vorreformatorischen Totentanztyp ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer grundsätzlichen Abkehr von der erbaulichen Grundstruktur des Totentanzmotivs. Das *Memento Mori* war wie in den Urtotentänzen weiterhin Hintergrund der dargestellten Handlung und essenzielle Basis für die moralische Autorität des predigenden, kritischen Todes und des Totentanzes an sich.

4 | Neubeurteilung des Totentanzes durch die Reformation

4.1 | Einleitung

„O fromer christ huete dich vor der lutherischen thrug und lyst.“⁵⁰⁴ Diese Bemerkung wurde dem Totentanzgemälde in der Krypta der Stefanskirche im schweizerischen Kleinstädtchen Leuk beigegeben, als es zwischen 1523 und 1526 gemalt wurde. Damit war das Leuker Exemplar der erste monumentale Totentanz, der sich explizit – wenn auch beiläufig – auf Luther oder die Reformation bezog.⁵⁰⁵ Dieser Zeitpunkt markiert den Beginn der Geschichte des Totentanzes im Zeitalter der Glaubensspaltung, ein Thema, welches in der bestehenden Literatur über Totentänze nur marginal bearbeitet ist.⁵⁰⁶

Vor dem Hintergrund kirchlichen Reformstrebens war das Genre im späten Mittelalter zu einer charakteristischen Kunstform gewachsen, die konkrete Kirchen- und Gesellschaftskritik mit dem spirituellen Aufruf, sich des Todes zu erinnern, vereinte. Die Reformation stellte eine Zäsur in der Entwicklung und der Verbreitung des Totentanzgenres dar. Auch Luther hatte zunächst die

⁵⁰⁴ Leuker Totentanz, RN 700 [Crypta der Pfarrkirche St. Stephan, ca. 1525]. Quellentext zitiert nach J. Sarbach, *Leuker Totentanz* (Visp 1994) als Leuker Totentanz [Sarbach (1994), 18], Übersetzung: „Oh frommer Christ, hüte dich vor lutherischem Betrug und lutherischer List.“

⁵⁰⁵ Der Totentanz von Leuk ist einer von lediglich sieben monumentalen Totentänzen, die insgesamt im deutschsprachigen Raum im der Zeit zwischen 1520 und 1600 neu angefertigt wurden. Neben dem Totentanz von Leuk sind die folgenden sechs monumentalen Totentänze im deutschsprachigen Raum zwischen 1520 und 1600 entstanden: Wil bei St. Gallen, RN 697 [Marienkapelle St. Peter, Beinhaus, ca. 1528], Dresden, RN 702 [Herzogliches Schloss, ca. 1535], St. Georgen an der Bruck, RN 703 [Pfarrkirche, ca. 1535], Chur, RN 707 [Bischofspalast, 1543], Konstanz, RN 713 [Dominikanerkloster, 1558], sowie Freiburg im Breisgau, RN 714 [Altes Rathaus, 1559]. Für die vierzig Jahre zwischen 1560 und 1600 ist kein einziger neu geschaffener Totentanz im deutschsprachigen Raum belegt. Möglicherweise gehören aber auch die monumentalen Werke von Braunschweig, RN 701 [St. Andreaskirche, zerstört 1542] und Gandersheim, RN 669 [Barfüsserkloster, Datierung unsicher, wahrscheinlich aber vor 1525) zu den deutschsprachigen monumentalen Totentänzen des 16. Jahrhunderts. Wegen der ungesicherten Datierung, ist aber undeutlich, ob die beiden völlig zerstörten Werke tatsächlich zu dieser Gruppe gezählt werden müssen.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu die Einleitung zur vorliegenden Arbeit. Das Forschungsinteresse an Totentänzen, welche zwischen der Reformation und dem Ende des 18. Jahrhunderts entstanden, war bisher sehr bescheiden. Wunderlich gibt aus vor allem kunsthistorischer Perspektive eine Übersicht und eine grobe historische Gliederung von Werken, die nach 1530 gefertigt wurden, kommt jedoch kaum dazu, die inhaltliche Entwicklung des Genres zu erfassen. Vgl. dazu Wunderlich, *Der Tanz in den Tod*, 64-97; Wunderlich, *Zwischen Kontinuität und Innovation*, 137-202. Im Zusammenhang mit den druckgraphischen Werken des 16. Jahrhunderts bemerkt Wunderlich zurecht, dass „[...] detaillierte wissenschaftliche Untersuchungen [bedauerlicherweise fehlen], so dass kaum jemand weiss, in wiefern sie sich die zahlreichen Drucke unterscheiden.“ Vgl. Ebenda, 144. Koller beschäftigt sich aus der sprachwissenschaftlicher Sicht auch mit Totentanztexten die nach 1530 geschaffen wurden. Er verpasst es aber, in seiner vor allem auf Form gerichteten Arbeit zusammenfassende Schlüsse zu ziehen. Seine Arbeit führt darum hinsichtlich der inhaltlichen Entwicklung des Genres kaum zu nennenswerten Resultaten. Vgl. Koller, *Totentanz*, speziell 67-92 und 493-555.

Reform der bestehenden, einheitlichen Kirche zum Ziel, doch führten die Reformbestrebungen Luthers bekanntermaßen zur Spaltung der Kirche. Zentrale reformatorische Diskurse über die Eschatologie, über den Wert des Bildes, über die kirchliche Hierarchie und Autorität und über die gesellschaftliche Stellung des Gläubigen betrafen das Wesen des Totentanzes unmittelbar.⁵⁰⁷ Der Sinn des Totentanzes bedurfte im Kontext der sich religiös polarisierenden Umgebung einer Neuermäßigung.⁵⁰⁸ Die didaktische und künstlerische Ausrichtung des Motivs musste neu umschrieben werden, und dies in einer Phase, in der sich die traditionelle Urheberschaft der spätmittelalterlichen Totentänze – namentlich die Anhänger reformgesinnter Bettelorden – mit existentiellen Fragen und Bedrohungen konfrontiert sah. Die Neuorientierung des Totentanzes hinsichtlich seiner Funktion und Inhalte vollzog sich in einem längerfristigen Prozess.

Dieses Kapitel behandelt den ersten Teil der Geschichte des Totentanzes im Zeitalter der Glaubensspaltung.⁵⁰⁹ Es skizziert den Prozess, wie das Totentanzgenre zum Vehikel eines protestantischen Konfessionalismus⁵¹⁰, das heißt der bewussten und konfliktreichen Abgrenzung protestantischer Werte gegenüber der römischen Glaubensdoktrin zum Zwecke der Stiftung und Verstärkung der eigenen kirchlichen Identität wurde.⁵¹¹ Nach einem chronologischen Überblick über die Quellen wird beschrieben, wie die veränderte Wahrnehmung des Totentanzes dazu führen konnte, dass das Genre, obwohl es die reformerische (nicht reformatorische!) Ausrichtung behielt, relativ schnell und eindeutig der „protestantischen“ Seite im Glaubensstreit zugerechnet wurde. Anschließend wird illustriert, wie in einem zweiten Schritt die „konfessionalisierte“ Wahrnehmung des Genres zu einer offenkundigen, konfessionellen Rhetorik in Wort und Bild der Totentänze beitrug.

507 Zur ursprünglichen Ausgangslage der Bewegung Luthers und der Frage nach der Stellung des Gläubigen, vgl. Burke und Briggs, *A Social History of the Media*, 62. Für eine Übersicht zu den wichtigsten theologischen und dogmatischen Diskursen in der Reformationsbewegung, vgl. McCulloch, *Reformatie*, 122-171; H. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 23-29.

508 Schmitt sprach in diesem Zusammenhang von einem Schock der protestantischen Bilderkritik. Vgl. Schmitt, *Normenbildung*, 7-10. Von einem Schock spricht auch Scribner, *For the sake of simple folk*, 229.

509 Unter „Zeitalter der Glaubensspaltung“ wird in der vorliegenden Arbeit die Zeit zwischen 1530 und 1648 verstanden. Für eine Übersicht zur Literatur über die Periodisierung der Frühen Neuzeit, vgl. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 208-208.

510 Zur Begriffs Konfessionalismus, vgl. *Theologische Real Enzyklopädie* [TRE], Band 19 (Berlin und New York 1989), 426-431; HDG (2001), 3-203; E. Zeeden, 'Grundlagen und Wege der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe', in: *Historische Zeitschrift* 185 (1958), 249-299.

511 In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Konfessionalismus dem Begriff der Konfessionalisierung vorgezogen, da letzterem ein etatisches Element anhängt. Zum Begriff Konfessionalisierung, sowie zu dessen historiographischer Diskussion, vgl. LdK, Band 2, Kl-Z, Spalte 870-872; H. Schmidt, *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert* (München 1992); T. Kaufmann, A. Schubert, K. von Greyerz (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Konfessionskulturen*, 1. Nachwuchstagung des VRG Wittenberg, 30.09.-01.10.2004, Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 207 (Heidelberg 2008); C. Scott Dixon, 'Die religiöse Transformation der Pfarreien im Fürstentum Brandenburg-Ansbach-Kulmbach, Die Reformation aus anthropologischer Sicht', in: N. Haag, S. Holtz und W. Zimmermann (Hrsg.), *Ländliche Frömmigkeit, Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500-1800* (Stuttgart 2002), 27-42, speziell 27-28. Dort auch ausgiebige Hinweise auf Sekundärliteratur zur Konfessionalisierungsdebatte.

4.2 | Die Verbreitung des Totentanzgenres (1535-1600)



Abb. 15 | Karte der Verbreitung der Totentänze, 1535-1600.

4.2.1 | Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster

Vergleicht man die Karte der Produktionsorte von Totentänzen der Periode vor der Reformation mit der des Zeitraums 1535-1600 (oben) sind bestimmte Entwicklungen augenfällig: Erstens, das enorme Übergewicht des Schaffens druckgraphischer Totentänze gegenüber der Herstellung monumentaler Werke, symbolhaft illustriert durch die beiden die Karte dominierenden Markierungspunkte, die zu den Städten Lyon und Köln gehören. Neukreationen monumentaler Totentänze waren hingegen äußerst selten; die Periode 1535-1600 darf als das Zeitalter des gedruckten Totentanzes betrachtet werden. Zweitens fällt das Schwinden des Totentanzschaffens an

den „Rändern“ des vormaligen Gesamtverbreitungsgebiets auf. Die Abwesenheit des Totentanzes in Südeuropa akzentuierte sich mit nur noch einem neu geschaffenen Totentanz im hispanischen Segovia.⁵¹² Selbst für die südwestliche Hälfte Frankreichs unterhalb einer imaginären Linie von der Bretagne nach Lyon lässt sich kein einziger neu geschaffener Totentanz nachweisen. Für England ist eine Zentralisation des Schaffens auf den Londoner Raum fest zu stellen und auch aus Dänemark/Skandinavien zog sich die Produktion der makaberen Werke größtenteils zurück. Im Rahmen dieser Schrumpfung des Verbreitungsgebiets fällt zum Dritten die scharfe Trennlinie zu Osteuropa auf, da östlich einer Grenze von Istrien nach Südschweden kein einziger neuer Totentanz bezeugt ist. Ausgehend von der Tatsache, dass diese Grenze auch in der ersten Karte – wenn auch weniger ausgeprägt – vorhanden war, muss konstatiert werden, dass der Totentanz ein ausdrücklich mit der lateinisch-römischen Kirche verbundenes Motiv war. Dazu kommt viertens, dass die Diversität der Schaffensorte neuer Totentänze im Zeitabschnitt 1535-1600 stark abnahm. Lediglich der Alemannische Raum (Elsass, Nordschweiz, westliches Süddeutschland) erscheint neben den eher isoliert stehenden Zentren des Buchdrucks als größeres, zusammenhängendes Gebiet mit gehäufte Fertigung von Totentanzwerken. Schließlich muss festgehalten werden, dass trotz der geographischen Schrumpfung des Verbreitungsgebietes und der abgenommenen Diversität der Produktionsorte im Zeitabschnitt 1526-1600 in bislang ungekannten Tempo neue Totentänze entstanden. Der entscheidende Faktor dafür war die Etablierung des Buchdrucks, der es erlaubte, schnell, unkompliziert und kostengünstig bestehende Bild- oder Textprogramme zu reproduzieren und zu verbreiten.

4.2.2 | Das Zeitalter des druckgraphischen Totentanzes

Nach 1538 erschienen in Lyon und Köln jeweils über zehn gedruckte Totentanzwerke. In den Lyoner Ausgaben wurden die originalen „Bilder des Todes“ von Hans Holbein dem Jüngeren benutzt. Die Totentanzillustrationen in den Buchwerken aus Köln wie auch in denen aus Basel, Augsburg, Venedig⁵¹³ und Zürich waren dagegen Kopien der Vorlagen Holbeins.⁵¹⁴ Die Bedeutung von Paris und Troyes als Druckorte graphischer Totentänze nahm zu Beginn der Dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts rasant ab, weil die graphische Reproduktion der Pariser *Danse Macabre* praktisch zum Erliegen gekommen war. Auch monumentale Totentänze wurden im französischen

512 RN 384 [de la Pedrazza, *Farsa llamada*, 1551].

513 Der in Venedig ansässige Drucker und Verleger Vincenzo Valgrisi gab Mitte des 16. Jahrhunderts drei Totentanzwerke mit den Texten *Corrozets* und Kopien von Holbeins Bildern des Todes heraus: RN 104 [Valgrisi, *Simolachri*, 1551], RN 234 [Valgrisi, *Simolachri*, 1555] und RN 235 [Valgrisi, *Imagines Mortis*, 1546].

514 Für mehr Informationen zu Werken, die in Lyon, Basel, Köln, Zürich und Augsburg entstanden, verweise ich auf die Quellenbeschreibungen in diesem Kapitel.

Sprachraum kaum noch hergestellt. Dies entsprach einer allgemeinen Entwicklung, die sich als gewissermaßen verzögerte Reaktion auf die Reformation – vor allem in Frankreich⁵¹⁵ – erklären lässt, und die sich für die Zeit nach 1550 noch markanter präsentierte als die Karte oben illustriert. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sind für ganz Europa nur vier monumentale Totentänze bezeugt; in Cherbourg⁵¹⁶, Konstanz⁵¹⁷, Freiburg im Breisgau⁵¹⁸ und Mons⁵¹⁹, wobei es sich beim letztgenannten um eine Stickerei auf einem Messegewand handelt.

4.3 | Quellen

Die äußerliche Erscheinung des Genres wurde im Zeitraum zwischen 1535 und 1600 fast ausschließlich durch graphische Werke bestimmt, welche auf das Bildprogramm Holbeins (im Original oder in verschiedenen nachempfundenen Versionen) aufbauten. Die Anzahl sich inhaltlich-gestalterischer signifikant unterscheidender Totentanzkonzepte war relativ gering. Mit der Analyse von zwei Bildprogrammen (Holbeins „Bilder des Todes“ von ca. 1525 sowie Arnold Nikolais Holbeinkopien von 1555) und fünf Textmodulen⁵²⁰ kann die Entwicklung des Totentanzgenres zwischen 1538 und dem Ende des 16. Jahrhunderts hinlänglich erfasst werden.

4.3.1 | Totentanzwerke aus Lyon: Der „Original-Holbeintypus“

Die Kombination von Holbeins Bildvorlagen mit französischsprachigen Bilderunterschriften Gilles Corrozets⁵²¹ oder deren praktisch wortgetreuer, lateinischer Übersetzung durch Aemylio⁵²² (in der Folge „Original-Holbeintypus“ genannt) war das inhaltlich und formal einflussreichste Totentanzprogramm des 16. Jahrhunderts. Dieses Programm ist in seiner Gesamtheit aber nicht

515 Die grafische Reproduktion der französischen *Danse Macabre* verlor gegenüber den Produkten aus den deutschsprachigen Gebieten schnell und nachhaltig an Gewicht. Paris und Troyes erscheinen auf der Karte oben, weil Nachdrucke bis 1555 in kleinem Umfang aber regelmäßig, und im Jahre 1589, RN 356 [Vérard, *les soixante huit huitaines*, 1589], noch ein weiteres, abschließendes Mal im 16. Jahrhundert produziert wurden. Viele, durch ihre fragmentarische Überlieferung kaum mehr inhaltlich zu beurteilenden monumentale Werke im französischsprachigen Raum, wie diejenigen von Rouen, RN 698 [Âître de St. Maclou, 1530], und Montivilliers, RN 708 [Cimitière de la Brigaret, ca. 1545], waren dabei – wenn sie denn tatsächliche unter die Definition eines Totentanzes fallen – als Verzerrungen konzipiert; ähnlich den Randverzerrungen bei Stundenbüchern diente die dem Totentanz nachempfundene Ikonographie vor allem der Ästhetik.

516 RN 710 [Basilique de la Trinité, ca. 1550].

517 RN 713 [Dominikanerkloster, 1558].

518 RN 714 [Altes Rathaus, 1559].

519 RN 715 [1567].

520 Bei den fünf Textmodulen handelt es sich um Corrozet-Aemylio (1538/1542/1547), Denecker (1544), Gyslinger (1546), Scheit (1557/1558) und Kluber (1568). Vgl. dazu die Quellenbeschreibung in diesem Kapitel.

521 Vgl. Seite 139, Fußnote 530.

522 Vgl. Seite 140, Fußnote 540.

in einer einzigen Quelle fassbar, weil der Kern- und Rahmenhandlung des eigentlichen Totentanzes im Laufe der Zeit stufenweise Szenen zugefügt wurden.⁵²³ Auch die bibliographischen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werken, in deren Kern der Original-Holbeintypus stand, präsentieren sich sehr unübersichtlich, weil Totentanzwerke des Original-Holbeintypus immer in der Form eines Werks herausgebracht wurden, in denen dem eigentlichen Totentanz verschiedene Beischriften (aus einem beschränkten Fundus) zugestellt waren. Kurz: Es gab es eine große Anzahl Totentanzwerke des Original-Holbeintypus, die sehr ähnlich zusammengestellt und konzipiert, aber nicht identisch waren.⁵²⁴

Im Jahr 1538 – zwölf Jahre nachdem Holbein der Jüngere sie entworfen hatte – erschienen 41 „Bilder des Todes“ zum ersten Mal in einem Buch mit dem Titel „*les simulachres & historiees faces de la mort [...]*“.⁵²⁵ Die Drucker des Buchs waren die Gebrüder Melchior und Kaspar Trechsel, Söhne eines Druckers aus Mainz, der 1487 nach Lyon ausgewandert war.⁵²⁶ Wohl seit dem Jahr 1526 hatten sie die Druckstöcke von Holbeins „Bildern des Todes“ in ihrem Besitz gehabt.⁵²⁷ Die *Simulachres* waren eine Kompilation von Werken, die von unterschiedlichen Autoren herrührten. Wie der Buchtitel deutlich machte, waren die „Bilder des Todes“ von Holbein der hauptsächliche Bestandteil des Werks. Dieser Hauptteil beinhaltete 41 „Bilder des Todes“, die im Stil eines Emblembuches arrangiert waren.⁵²⁸ Das heißt, dass jedem Bild Holbeins eine Seite gewidmet war, und dass jedes Bild (*Pictura*) eine knappe Überschrift (*Inscriptio*) und eine

523 Im Jahre 1542 wurde der Totentanz um eine Szene erweitert. Vgl. RN 219 [Frellon, *Les simulachres*, 1542]. Im 1545 wurden zwölf Szenen hinzugefügt. Vgl. RN 221 [Frellon, *Imagines Mortis*, 1545 (zweite Auflage dieses Jahrgangs)]. Schließlich kamen im Jahre 1562 noch fünf weitere Holschnitte hinzu. Vgl. RN 109 [Frellon, *Les images de la mort*, 1562].

524 Gesamthaft sind 16 so genannte Holbeinausgaben mit den originalen Bildvorlagen und 15 Ausgaben mit Raubkopien von Holbeins Bildern des Todes bekannt. Die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den einzelnen Ausgaben sind unübersichtlich. Bilder, Texte und zugestellten Schriften wurden in verschiedenen Versionen in verschiedener Zusammensetzung übersetzt, kopiert und imitiert. In einem Falle wurde beispielsweise die ins Italienisch übersetzten Texte für eine in Venedig durch Fabio Glisenti herausgebrachte Raubkopie durch die Frellonbrüder ihrerseits als Vorlage für ihre eigene italienischsprachige Ausgabe der Originalbilder benutzt. Für eine Übersicht, vgl. die Liste der Totentänze im Anhang dieser Monographie, sowie Wunderlich, *Zwischen Kontinuität und Wandel*, 143. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnten nicht alle Unterschiede zwischen allen Werken akribisch nachgezeichnet werden.

525 RN 36 [Trechsel, *Simulachres*, 1538] : *Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVTANT ELE*^{gammè} *pourtraictes, que artifi-|ciellement imagines.|| A LYON,| Soubz l'escu de COLOIGNE. | M. D. XXXVIII.* Bei Quellenverweisen in der Folge zitiert als *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971)].

526 Seit 1529 waren die Gebrüder Trechsel verantwortlich für die Familiendruckerei, welche bekannt war für Qualitätsdrucke alter Klassiker. Vgl. N. Davis, 'Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons', in: *Studies in the Renaissance*, Vol. 3 (1956), 97-130, hier 107; G. Franz, *Huberinus-Rhegius-Holbein, Bibliographische und druckgeschichtliche Untersuchung der verbreitetsten Trost- und Erbauungsschriften des 16. Jahrhunderts*, Bibliotheca Humanistica & Reformatorica, Volume VII, Nieuwkoop (1973), 39.

527 Davis, *Holbein's pictures*, 104.

528 Der Ausdruck Emblembuch rührt von Andreae Alciato im Jahre 1531 in Augsburg erschienen *Emblematum liber* her, von dem eine vollständige, digitale Reproduktion auf <http://www.mun.ca/alcियो/text.htm> zu finden ist. Vgl. außerdem, W. Heckser, K. Wirth, 'Emblem, Emblembuch', in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* [RDK], Band 5, Stuttgart (1967), 99-103. Online-Ausgabe auf <http://rdk.zigk.net> (1. Oktober 2008); U. Wunderlich, *Kontinuität und Innovation*, 138.

epigrammatische Unterschrift (*Subscriptio*) erhielt.⁵²⁹ Die vierzeiligen französischsprachigen Kreuzreime der *Subscriptios* wurden durch Gilles Corrozet verfasst, einem in Paris geborenen Drucker und Buchhändler (ca. 1510-1568), der zeitgenössisch als Spezialist der emblematischen Dichtung galt.⁵³⁰ Corrozets Verse bezogen sich thematisch-metaphorisch auf Bibelzitate, die im Druck von 1538 als Überschriften für die jeweiligen Bilder fungierten. Die Frage wann, wie, und durch wen die Bibelzitate ausgewählt wurden, ist eine bisher ungeklärte Frage.⁵³¹

Von den 41 Bildern gehören per Definition 34 zur Kernhandlung des Totentanzes und zeigen die Begegnung des Todes mit einem menschlichen Ständevertreter. Die abgebildete Reihe der Begegnungen wird durch die Szene von Tod und Papst eröffnet und schließt mit der Darstellung der Begegnung von Tod und Kind. Eine strikte Hierarchie oder eine auf Alternierung zwischen geistlichen und weltlichen Ständen gerichtete Ordnung ist nicht zu erkennen.⁵³² Die anderen sieben Bilder Holbeins gehören zur Rahmenhandlung des Totentanzes. Der Kernhandlung vorgestellt sind vier Illustrationen biblischer Szenen (Schöpfung, Sündenfall, Vertreibung und Verfluchung des Menschen) sowie eine Beinhauszene, welche eine große Schar musizierender Skelette oder Toter zeigt. Der Kernhandlung folgen zwei Illustration: Das „Jüngste Gericht“ sowie das „Wappen des Todes“, welche die eschatologische Einbettung der Kernhandlung und

529 Vgl. dazu RDL, Band 1, dritte, neu bearbeitete Auflage (Berlin und New York 1997), 435-438.

530 Vgl. P. Lacroix, *Recherches bibliographiques sur des livres rares et curieux* (Paris 1860), 60-62.

531 In den Probedrucken von Holbeins „Bildern des Todes“ (RN 414 [Holbein, *Der todendantz*, ca. 1530]), gegenwärtig aufbewahrt in der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Regalstandort 3A. 9740. angebl.1-) gibt es keine Hinweise auf Bibelzitate. Fest steht, dass Holbeins „Bildern des Todes“ keine Illustrationen der 1538 als *Inscriptions* gebrauchten Bibelzitate sind.

Gleichzeitig ist unbestritten, dass sechzehn Bibelstellen, die in der ersten Ausgabe der *Simulachres* von 1538 als Überschrift bei ebenso vielen Szenen von Holbeins Totentanz figurieren, bereits früher, im Zusammenhang mit Holbein und der Totentanzthematik auftauchen. Um das Jahr 1524 erschien ein Flugblatt, welches jedem Buchstaben aus Holbeins kurz zuvor gefertigten Totentanzalphabet (kunstfertige Initialen mit Totentanzmotiv, bei dem jeder Buchstabe mit einer Begegnung von Tod und Ständertreter verbildlicht wurde) jeweils eine Bibelstelle zugeordnet war. Vgl. dazu A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, Zweiter Band, Excuse, Beilagen, Verzeichnisse der Werk von Hans Holbein d. Ä. Ambrosius Holbein, Hans Holbein d.J., zweite Auflage (Leipzig 1876), 198-205. Hoffmann, *Holbeins Todesbilder*, 267-269; Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 133-149; A. de Montaignon, *L'alphabet de la mort de Hans Holbein* (Paris 1861).

Ein Vergleich zwischen dem Totentanzalphabet-Flugblatt und den *Simulachres* von 1538 ergibt den folgenden Befund: In Zehn Fällen (Beinhaus, Kaiser, König, Kardinal, Königin, Wucherer, Nonne, Ritter, Kind, Jüngstes Gericht) ist die Koppelung von Bibelzitat und Ständevertreter im Totentanzalphabet und in der Erstausgabe von Trechsels *Simulachres* identisch. Für sechs weitere Figuren wurde die Zuteilung von Bibelzitat und Ständevertreter verändert. So wurde das Bibelzitat, welches auf dem Totentanzalphabet-Flugblatt dem Herzog zugeordnet war, zur Überschrift der Herzogin in Trechsels Totentanzausgabe von 1538. Eher unauffällige Verschiebungen gab es auch bei Edelmann zu Graf, von Kriegsmann zu Edelmann und von Eremit zu „alter Mann“. Auffällig ist, dass das Bibelzitat, welches beim Totentanzalphabet dem Narren zugeteilt wurde, in den *Simulachres* als Überschrift zur Szene der Begegnung von Tod und Abt gebraucht wurde. Ähnlich auffällig auch die Verschiebung des Bibelzitates der Figur „Säufer“ (Initiale T im Totentanz-Alphabet) zum Prediger. Ob oder inwiefern Holbein die Inspiration zur Gestaltung seiner Bilder des Todes (bestimmten) Bibelstellen entnahm, ist unklar. Anzunehmen ist jedoch, dass die Gebrüder Trechsel und/oder Corrozet zumindest das Flugblatt mit den Totentanzinitialen und den Bibelzitate kannten.

532 Die Reihenfolge der Stände lautet wie folgt: Papst, Kaiser, König, Kardinal, Kaiserin, Königin, Bischof, Herzog, Abt, Äbtissin, Edelmann, Domherr, Richter, Fürsprech, Ratsherr, Prediger, Pfarrer, Mönch, Nonne, alte Frau, Arzt, Astrologe, Wucherer, Kaufmann, Schiffer, Ritter, Graf, alter Mann, Gräfin, Eheleute, Herzogin, Krämer, Ackermann, Kind. Vgl. *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971), 21-54].

die Macht des Todes verdeutlichten.⁵³³ Die anderen Teile des Buchs von 1538 waren durch den Geistlichen Jean de Vauzelles (1495-1559) verfasst, dem Sohn einer angesehenen Bürgerfamilie aus Lyon, der um 1530 zu den führenden literarischen Kräften der Stadt gehörte.⁵³⁴ Vauzelles schrieb sowohl die Widmung der *Simulachres* an Johanna de Touszele⁵³⁵, als auch die weiteren, den Totentanzbildern nachgestellten kurzen Aufsätze über den Tod und das Sterben.⁵³⁶

Nachdem die Gebrüder Trechsel ihr Druckerei- und Verlagsgeschäft aufgegeben hatten, übernahm ein anderes Brüderpaar die Druckstöcke. Es handelte sich um Jean und François Frelon, Söhne eines Pariser Buchhändlers, die sich von 1536 bis 1542 als Drucker und anschließend als Herausgeber von Büchern und Schriften in Lyon betätigten.⁵³⁷ Dort waren sie ab den 1540er Jahren als prominente Mitglieder der protestantischen Gemeinde bekannt. Nachdem François 1546 verstorben war, widmete sich Jean bis zu seinem Tod im Jahre 1568 weiterhin der Verlagsarbeit.⁵³⁸ Die Frelonbrüder ergänzten in ihren ab dem Jahre 1542 erschienen Holbein-Totentanzwerken den Original-Holbeintypus mit einigen Neuerungen.⁵³⁹ Beibehalten wurde die emblembuchartige Präsentation von Holbeins „Bildern des Todes“ mit den bekannten 41 Holbeinbilder mit denselben Bibelzitat und den Versen Corrozets. Allerdings waren die Epigramme Corrozets durch Aemylio ins Lateinische umgedichtet.⁵⁴⁰ Nur in zwei Fällen, bei den Figuren Mönch und Nonne, wich die lateinische Bearbeitung Aemylios inhaltlich signifikant von der Vorlage Corrozets ab.⁵⁴¹ Der Hauptteil der Totentanz-Werke der Brüder Frelon war aber inhaltlich praktisch identisch mit dem der Trechsels aus dem Jahre 1538.

533 Petersmann bespricht Thesen zur Symbolik des „Wappen des Todes“ genauer. Er sieht im Stein ein Symbol für die Stärke des Todes, die Vergänglichkeit allen Seins, weil selbst der mitten im Bild stehende Stein schließlich zerfallen müsse. Zu diesen und anderen Theorien, vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 125-131.

534 L. de Vauzelles, 'Notice sur Jean de Vauzelles, prieur de Montrottier, littérateur et poète lyonnais de XVIe siècle', in: *Revue du Lyonnais*, troisième série, no. 13 (1873), 52-73; Davis, *Holbein's Pictures*, 107-114

535 Sie war die Äbtissin des Klosters St. Pierre in Lyon. Vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 116.

536 Für eine zusammenfassende Übersicht der Aufsätze, vgl. Franz, *Huberius-Rhegius-Holbein*, 39-40, sowie Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 108-110.

537 Melchior Trechsel baute in Spanien eine neue Existenz auf, wohin sein Bruder Kaspar ihm knapp ein Jahrzehnt später folgte. Vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 104-106.

538 Jean absolvierte seine Ausbildung bei Conrad Rösch in Basel, einem Buchhändler und Drucker der wegen religiöser Verfolgung aus Frankreich geflüchtet war. Zu dieser Zeit erhielt Jean Frelon auch das Bürgerrecht der Stadt Basel. Vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 108 und 119-120.

539 Als Referenzwerk für die Bemerkungen zu den Totentanzwerken, welche die Frelons herausgaben dient der vorliegenden Arbeit das Exemplar der Bibliothèque Nationale de France (Cote NUMM 79149): *ICONES] MORTIS,] DVODECIM Imaginibus praetor priores,] totidemque inscriptionibus, praetor epi-]grammata è Gallicus a Georgio Aemy-]lyo in Latinum versa, cumulatae. || QUAE his addita sunt, sequens pagina | commonstrabit || LVGDVNI,] Sub Scuto Coloniaensi] 1547*. Vgl. auch RN 224 [Frelon, *Icones Mortis*, 1547].

540 Der Übersetzer Aemylio war im Jahre 1517 als Sohn eines Köhlermeisters in Mansfeld als Georg Öhmler geboren. Er studierte Theologie in Wittenberg und promovierte nach langer Zeit im Schuldienst im Jahre 1553 zum Doktor in der Theologie. Ausser dass er ein persönlicher Freund Luthers gewesen sein soll, ist wenig über ihn bekannt. Er starb 1569. Vgl. dazu N. Holzer, 'Ein vergessener Schüler Philipp Melancthon: Georg Aemilius (1517-1569)', in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, No. 73 (Gütersloh 1982), 94-122, speziell 94-101.

541 Vgl. dazu Davis, *Holbein's Pictures*, 127; Franz, *Huberius-Rhegius-Holbein*, 40. Für eine kurze inhaltliche Betrachtung der neuen Texte zu den Szenen „Nonne“ und „Mönch“, vgl. 155-156.

Ab 1545 wurde der Holbein-Originaltypus um zwölf Szenen erweitert, da die Frellons scheinbar jemanden gefunden hatten, der die noch nicht in Druckstöcke geschnittenen Bildvorlagen Holbeins für die graphische Vervielfältigung bereit gemacht hatte. Davis zufolge war für die Auswahl der Bibelzitate und der Entwurf der Bildunterschriften für die zwölf neuen Bilder ebenfalls Corrozet verantwortlich.⁵⁴² Acht der zwölf Bilder müssen der Kernhandlung des Holbeinischen Totentanzes zugerechnet werden. Dabei handelt es sich um die Darstellung der Begegnungen des Todes mit den folgenden Ständevertretern, die in dieser Reihenfolge zwischen die Szene „Tod und Kind“ und „Jüngstes Gericht“ (in der Trechselausgabe 1538) eingeschoben waren: Kriegsmann, Spieler, Säufer, Narr, Räuber, Blinder, Fuhrmann und Bettler. Die anderen vier Bilder waren sogenannte *Putti*: Allegorien auf die Vergänglichkeit, die zur Rahmenhandlung des Totentanzes gezählt werden müssen. Die vier *Putti* folgten der Szene „Wappen des Todes“. Die andere auffällige Neuerung im Unterschied zu den *Simulachres* der Gebrüder Trechsel war die Zusammenstellung des Buchs. Anstatt der französischsprachigen Einleitung und Kommentare Vauzelles enthielt das Buch einige lateinischen Schriften; dem emblematischen Bilderzyklus Holbeins vorangestellt war ein einleitender Aufsatz eines anonymen Autors, wahrscheinlich Jean Frelon. Den Bildern nachgestellt waren eine Bearbeitung von Freders lateinischer Übersetzung der „Seelenartzney“ von Urbanus Rhegius, die „Ratio consolandi ob morbi gravitatem periculose decumbentes“ von Huberinus, das „Sermo de mortalitate“ von Cyprianus, das Gebet „de Patientia“ von Chrysostomus sowie zwei Gebete nicht bekannter Verfasser mit den Titeln „ad Deum“ und „ad Christum“.⁵⁴³

4.3.2 | Jobst Deneckers *Todtentantz*

Im Jahr 1544 gab Jobst Denecker, ein in Augsburg ansässiger aber ursprünglich aus Antwerpen stammender Formschneider und Verleger, ein Totentanzwerk heraus.⁵⁴⁴ Es war Jobst Deneckers

⁵⁴² Zum Umstand, dass die Verse bereits 1538 bei den Trechsels bekannt gewesen sein musste, vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 97-98.

⁵⁴³ Urban Rhegius (1489-1541) war ein am Bodensee geborener humanistischer Geistlicher, der sich dem Luthertum zukehrte und viele Schriften, darunter die „Seelenartzney für gesund und kranken“, welche 1529 zum ersten Mal erschien, verfasste. Huberinus (1500-1553) kam aus der Nähe von Augsburg. Ab 1522 war er als Theologiestudent in Wittenberg eingeschrieben. Er bekleidete danach einige wichtige Posten in der Stadt Augsburg (wo er auch Rhegius traf) und in der Lutherischen Bewegung. Die „Weise und Tröstung der Kranken“, die in der Lyoner Holbeinausgabe von 1547 zu finden ist, entstand kurz vor 1530. Beide Schriften gehören zu den meist verbreiteten Schriften des 16. Jahrhunderts, denn sie wurden nicht nur vielen Totentanzdrucken beigegeben. Vgl. zur weiteren Beschreibung dieser Schriften, sowie Kurzbeschreibungen der Gebete, Franz, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 3-44 sowie Davis, *Holbein's Pictures*, 125.

⁵⁴⁴ Bei der Schreibweise des Namens Denecker folge ich der Schreibweise, welche der gemäss dem Titelblatt der Referenzquelle, RN 228 [Denecker, *Todtentantz*, 1544], (Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 11.7 Theol. (1)) selbst gewählt hatte. Sein jüngerer Bruder David zog es hingegen vor, sich „de Necker“ zu schreiben. Die für die vorliegende Arbeit benutzte Referenzquelle umfasst den erste Teil eines Buches, in dem zwei unterschiedliche (unabhängige) Werke zusammengebunden waren. In diesem Falle handelt es sich beim anderen Werk um das dreizehn Jahre nach dem Toten-

letzte datierte Arbeit, denn kurz darauf starb er im Alter von ungefähr 60 Jahren.⁵⁴⁵ Die im „Todtentanz.|| Das menschlichs leben anders nicht | Dann nur ain lauff zum Tod | Und Got ain nach seim glauben richt | Dess findstu klaren beschaid [...]“⁵⁴⁶ verwendeten Illustrationen hatte Heinrich Vogtherr der Ältere entworfen.⁵⁴⁷ Bei Vogtherrs Entwürfen handelte sich um insgesamt 42 Bilder, von denen 40 detailgetreue, im Vergleich zum Vorbild seitenverkehrte, großformatigere⁵⁴⁸ Kopien der „Bilder des Todes“ von Holbein waren, die bis zu diesem Zeitpunkt publiziert worden waren. Neuschöpfungen Vogtherrs waren die Bilder „Ehebrecher“ und „Cruzifix“, für die es bei Holbein keine Vorlage gab; hingegen fehlte die Figur des Astrologen im Bildprogramm in Vogtherrs Werk.⁵⁴⁹ Die Konzeption der kopierten Bilder ist denen der Vorlage akribisch nachempfunden. Ikonographische Abweichungen von Holbeins „Bildern des Todes“ sind kaum feststellbar. Wie in den Totentanzwerken der Trechsels und Frellons entschied sich Jobst Denecker für eine emblembuchartige Gestaltung des Totentanzes. Jedem Bild wurde entsprechend eine Überschrift (aus Bibelstellen zusammengestellt, allerdings keine nummerierten Zitate und nicht identisch mit denen, welche in den Lyoner Totentanzwerken gebraucht wurden) sowie eine deutschsprachige Unterschrift beigefügt. Abweichend von der Vorgabe der Lyoner Drucke war die Reihenfolge der Figuren im 1544 bei Jobst Denecker erschienenen Werk. Der Herausgeber hatte die Reihenfolge der Begegnungen zwischen Tod und menschlichen Ständevertretern in spätmittelalterlicher Weise relativ strikt in geistliche und nicht-geistliche Stände, sowie in männliche und weibliche Figuren unterteilt, wobei die geistlichen Männer den Reigen eröffneten. Ihnen folgten die verbliebenen männlichen Figuren, die weltlichen Frauen, die Äbtissin, die Nonne. Das „allt weib“ und das „jung kind“ schlossen die Reihe der Szenen der Kernhandlung ab.⁵⁵⁰ Zu den Szenen der Kernhandlung gehören eine jeweils achtzeilige Anrede des Todes und eine Antwort des angesprochenen Menschen. Meist sind diese Texte in Paarreim gehalten. Es gibt aber einige

tanz erschienene „Passional des gantzen bitteren Leiden und Sterben unsers Herren unnd Säligmachers Jhesu Christi [...]“ von David de Necker (Augsburg 1557).

545 Vgl. U. Tiethe (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, [ALBK], 25. Band (Leipzig 1925), 377.

546 Vgl. Todtentanz [Denecker (1544), ohne Seitenangaben].

547 Heinrich Vogtherr der Ältere wurde 1490 in Dillingen an der Donau als Sohn eines Augenarztes geboren. Er wurde selbst auch Augenarzt, doch war ihm sein Künstlertum zeit seines Lebens wichtiger. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in der Stadt Augsburg. Vogtherr der Ältere lebte und wirkte aber für fast zwanzig Jahre in Straßburg. Ab 1542 führten ihn zahlreiche Reisen durch große Teile Deutscher Lande, bis er im Jahre 1556 in Wien starb. Vgl. *ADB*, Band 40, 192-194.

548 Die Bilder messen 195x145 mm. Das Format von Holbeins Bilder war hingegen ungefähr 65x60 mm.

549 Der Ehebrecher ist nicht in allen Druckexemplaren zu finden. Im Wolfenbütteler Referenzexemplar ist das Bild enthalten, wenngleich es beschädigt ist, während die Szene beispielsweise im Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Signatur Im. Mort 4, fehlt.

550 Die Rangfolge der Figuren in der Kernhandlung lautet: Papst, Kardinal, Bischof, Domherr, Abt, Pfarrer, Prediger, Mönch, Arzt, Kaiser, König, Herzog, Graf, Ritter, Edelmann, Ratsherr, Fürsprech, Richter, Reicher Mann, Kaufmann, Krämer, Schiffer, Ehebrecher, Ackermann, Alter Mann, Kaiserin, Königin, Herzogin, Gräfin, Edelfrau, Äbtissin, Nonne, Altes Weib, Junges Kind. Vgl. Todtentanz [Denecker (1544)].

Variationen. So wurden die Anreden des Todes an den Papst, den Kaiser, den Herzog, den Grafen, den Edelmann die Königin und das Kind, sowie die Antwort des Todes in der Szene „Äptissin“ im Kreuzreimschema formuliert. Außerdem haben die Anrede des Todes an den Abt, die Anrede des Richters an den Tod sowie die Antwort des Predigers ein auffallend kurzes Metrum.⁵⁵¹ Der Kernhandlung sind vier Darstellungen von Bibelszenen nach dem Vorbild von Holbeins „Bildern des Todes“ vorangestellt. Nachgestellte Teile der Rahmenhandlung sind eine Beinhauszene, die bereits erwähnte Kreuzigungsszene, das „Jüngste Gericht“ sowie das „Wappen des Todes“. Kern- und Rahmenhandlung sind wiederum eingefasst durch Pro- und Epilog, die ebenfalls in deutscher Sprache verfasst waren, und Sinn und Bedeutung des Werkes verdeutlichen sollten.

4.3.3 | Der *Totentanz* von Hans Gysslinger

Der Totentanz von Hans Gysslinger findet sich auf einem sogenannten Leporello, das erst Ende des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt worden ist.⁵⁵² Das Werk erschien im Jahr 1546 in Zürich bei Augustin Frieß, einem Friesischen Drucker und Verleger, der über Straßburg und Basel nach Zürich gekommen war, sich dort selbstständig machte, aber schon bald darauf in finanzielle Probleme geriet, woraufhin sich seine Spur verliert.⁵⁵³ Das Werk besteht aus 24 inhaltlich akkuraten, maßstabgetreuen und seitenrichtigen Kopien von Holbeins „Bildern des Todes“; die Holzschnitte sind aber nicht filigran gefertigt, und im Verhältnis zum Original detailarm und bedeutend weniger ausdrucksstark gefertigt.⁵⁵⁴ Vielleicht schien es Frieß deswegen nötig, die Bilder zu kolorieren. Wer für die Bilder verantwortlich zeichnete, ist nicht bekannt.⁵⁵⁵ Der Bilderbogen der Illustrationen wird durch die Beinhauszene/Spielleuteszene eröffnet. Dann folgt die aus 22 Szenen bestehende Kernhandlung, und das Werk wird mit einer Darstellung des Jüngsten

551 Die Beischriften der Illustrationen, welche nicht zur Kernhandlung gehören, waren in deutschsprachigen Paarreimen gehalten. Die Länge der Texte variierte. Wer die Texte verfasst hat, und wer die Bibelzitate für das Werk Jobst Deneckers ausgewählt hat, ist nicht bekannt.

552 Vgl. RN 346 [Gysslinger, *Der Totentanz*, 1546]. Die Referenzquelle für die vorliegende Untersuchung wird in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel unter der Signatur Li 4' 254:3 (4) aufbewahrt. Wunderlich hat den Bilderbogen als Faksimile mit einer kurzen erläuternden Schrift herausgebracht. Vgl. U. Wunderlich, *Der Totentanz, Getruckt zu Zürich by Augustin Frieß, Jahresgabe für 2001 der Gesellschaft der Freunde der Herzog August Bibliothek e.V.*, (ohne Ort, ohne Datum) ohne Seitenangabe. Als Quellentext wird Gysslingers Totentanz wie folgt zitiert: *Totentanz* [Gysslinger (1546), ohne Seitenangabe].

553 Wunderlich, *Totentanz getruckt zu Zürich*. o.S.

554 Die auffallendste Veränderung in der Kopie gegenüber der berühmten Vorlage Holbeins findet sich in der Darstellung des Narren, der eigentlich nichts anderes ist als der Holbeinische Bettelmönch mit einer Narrenkappe, dessen Geldsammelutensilien zudem durch eine Narrenkeule ersetzt wurden.

555 Gegenüber Wunderlichs Annahme, dass die Vorlagen von Heinrich Vogtherr dem Älteren stammten, ist trotz dessen damals wiederholten Aufenthalte in Zürich einiges einzuwenden. (vgl. dazu Wunderlich, *Totentanz getruckt zu Zürich*) Gegen die Urheberschaft Vogtherr des Älteren sprechen der Umstand, dass die Bilder, die in Gysslingers Totentanz verwendet wurden, im Gegensatz zu denen im Totentanz von Jobst Denecker nicht seitenverkehrt sind, und ein viel kleineres Format aufweisen.

Gerichts abgeschlossen.⁵⁵⁶ Unter jeder Szene der Begegnung von Tod und Mensch steht ein vierzeiliger Dialog in alemannischem Dialekt. Die Verse sind im Paarreim gehalten. Ungleich ist die Gewichtung von Anrede des Todes und Antwort des Menschen gewählt; die Anrede des Todes umfasst jeweils zwei Reimpaare, die Antwort der Menschen besteht jeweils aus fünf Reimpaaren.⁵⁵⁷ Der Theologiestudent Hans Gysslinger verfasste die Texte. Zum ersten mal aktenkundig erwähnt wird Gysslinger als Stipendiat der Lateinschule in Kappel (Schweiz), wo er 1538 ein sehr schlechtes Abschlusszeugnis erhielt. Zum Studium begab er sich an die Universität der reformierten Stadt Basel, wo er aber wegen sexueller Verfehlungen exmatrikuliert wurde. Danach begab er sich ins romtreue Freiburg im Breisgau. Ein Jahr nach dem Erscheinen des Totentanzes wurde Gysslinger als Prediger nach Rickenbach im schweizerischen Kanton Thurgau berufen. Dort fiel er durch seine nur schwerlich mit dem Predigeramt zu vereinenden Aktivitäten als Spielmann und Dichter auf. Der *Todtentantz* ist als einziges Werk Gysslingers erhalten geblieben.⁵⁵⁸

4.3.4 | Arnold Nikolais Kopien von Holbeins „Bilder des Todes“

Arnold Nikolai war Holschneider, Kartenstecher- und verleger in Antwerpen. Er wurde 1550 Freimeister und arbeitete für den Drucker Christoffel Plantin.⁵⁵⁹ Noch vor 1555 erhielt Arnold Nikolai den Auftrag von der Kölner Drucker- und Verlegerfamilie Birckmann, Kopien von Holbeins „Bilder des Todes“ anzufertigen.⁵⁶⁰ Arnold Nikolais Totentanzbilder von ca. 1555 sind seitenverkehrte, aber maßstabgetreue Kopien der 53 zum damaligen Zeitpunkt bekannten „Bilder des Todes“ von Holbein. Wenngleich Nikolais Kopien hinsichtlich des kompositorischen Konzepts grösstenteils mit der Vorlage übereinstimmen, gab es bei einigen Details wichtige inhaltliche Unterschiede, die im Analyseteil dieses Kapitels thematisiert werden.⁵⁶¹ Die Holbeinkopien

556 Die Abfolge der Illustrationen in Gysslingers Totentanz lautet: Spielleute, Papst, Kaiser, König, Herzog, Kardinal, Bischof, Abt, Domherr, Kaiserin (Bild der Herzogin in der Holbeinvorlage), Königin (Bild der Kaiserin in der Holbeinvorlage), Herzogin (Bild der Eheleute in der Holbeinvorlage), Gräfin, Äbtissin, Ritter, Edelman, Wucherer, Richter, Alter Mann, Krämer, Bauer, Narr, Mutter/Kind, Jüngstes Gericht.

557 Auch die einleitende Beinhauszene zählt 14 Zeilen, verteilt auf einen achtzeiligen allgemeinen *Memento Mori*-Aufruf der Spielleute, und einen sechszeiligen *Memento Mori*-Aufruf des Todes. Die abschließende Szene des jüngsten Gerichtes umfasst hingegen 16 Zeilen, ebenfalls mit einer *Memento Mori*-Thematik. Außergewöhnlich ist die Bekanntmachung Gysslingers, dass er der Schreiber des Totentanztextes sei: „Sölchs radt ouch ein student mit nammen, Hanß Gyßlinger üch allen sammen.“ Vgl. *Todtentantz* [Gysslinger (1546)].

558 Vgl. Wunderlich, *Todtentantz getruckt zu Zürich*.

559 Vgl. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 446; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un group d'écrivains spécialistes français et étrangers*, neue Ausgabe, siebter Band, Paris (1976), 711. Generell gesprochen ist wenig bekannt über das Leben und Wirken Arnold Nikolais.

560 Über die Niederlassung ihres Unternehmens in Antwerpen war es für die Birckmanns – 1553 hatten die Söhne des Firmengründers die Verantwortung für den Betrieb aus den Händen ihrer verwitweten Mutter übernommen – damals leicht möglich, Kontakt mit Nikolai herzustellen. Vgl. dazu Franz, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 46.

561 Referenzquelle für die Bilder Nikolais ist das im Jahre 1555 im Verlag Arnold Birckmann herausgegebene Werk mit dem Titel „Imagines Mortis [...]“, RN 106 [Birckmann, *Imagines Mortis*, 1555]. Das konsultierte Exemplar dieses Drucks befindet sich in der Universitätsbibliothek von Tours (Frankreich), Signatur A-M8 N4. Es ist in digitalisierter Form publiziert auf: <http://>

Nikolais dienten als Illustrationen bei allen in Köln bei Birckmanns Erben zwischen 1555 und 1573 erschienen Totentanzwerken, und zwar sowohl für die mit den lateinischen Texten des Original-Holbeintypus veröffentlichten als auch für die mit deutschen Texten Kaspar Scheits versehenen Ausgaben, welche ab 1557 erschienen.⁵⁶²

4.3.5 | Scheits Totentanzverse in hoch- und niederdeutscher Fassung

Kurz vor 1557 erhielt Kaspar Scheit, ein in Worms wirkender protestantischer Schulmeister und Schriftsteller, vom Verlag Birckmanns Erben in Köln den Auftrag, deutschsprachige Epigramme zu Nikolais Holbeinkopien zu verfassen.⁵⁶³ Scheit akzeptierte und dichtete zu jeder der 53 Totentanzszenen von Nikolai eine sechszeilige *Subscriptio* im Paarreim.⁵⁶⁴ Im Jahre 1557 brachten Birckmanns Erben einen Totentanz mit dem Titel „Der Todtentantz, durch alle Stende unnd Geschlecht der Menschen [...]“⁵⁶⁵ ohne Angabe von Herausgeber und Druckort heraus. Die Anzahl und Reihenfolge der Bilder sowie die Bibelzitate über den Bildern waren identisch mit denen in den Lyoner Drucken der Frellons, mit der Ausnahme, dass die Reihenfolge der Bilder die Kombination „Tod und Edelleute“/„Tod und Gräfin“ – wie in allen Totentanzausgaben von Birckmanns Erben – umgedreht und um zehn Positionen nach hinten verschoben war.⁵⁶⁶ Dem eigentlichen Totentanz war im „Todtentantz“ von 1557 eine ebenfalls von Scheit verfasste, kurze „Vorred“ vorangestellt. Dem Titel entsprechend waren – wie auch für die Totentanzwerke der

www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247. Zitierweise in der vorliegenden Arbeit: Imagines Mortis [Birckmann (1555)].

⁵⁶² Für eine kurze Übersicht zu den Totentanzwerken der Birckmanns, vgl. Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 45-49.

⁵⁶³ Zu Kaspar Scheit, vgl. A. Hauffen, *Caspar Scheidt der Lehrer Fischarts, Studien zur Geschichte der grobianischen Litteratur in Deutschland* (Strassburg 1889), 110-112. Eine gewisse Bekanntheit verdankt Scheit dem Umstand, dass er das berühmte, 1549 zum ersten Mal erschienene Werk *Grobianus* von Friedrich Dedekind ins Deutsche übersetzt, und auch eigenständig erweitert hat.

⁵⁶⁴ Die Szene „Jüngstes Gericht“ und das „Wappen des Todes“ bildeten mit jeweils nur vier Reimpaaren die Ausnahme im Text Scheits.

⁵⁶⁵ RN 831 [Birckmann, *Todtentantz*, 1557]. Der vollständige Titel lautet: Der Todten=tantz, durch alle Stende | unnd Geschlecht der Menschen darin=nen ihr herkommen und ende, nichtigkeit | und sterblichkeit als in ein Spiegel | zu beschauen, furgebildet, | und mit schönen Fi=guren gezieret. || Mitsampt der heylsamen Artzney der Se=|len, Item zweyen schönen Sermonen, die | die erst S. Cypriani vom Sterben, die ander | S. Chrysostomi von der gedult. | Noch ertliche schöne trö=|stung dero so kranck | und in todtsnö=|ten ligen. || Im Jar M. D. L. vii || Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich beispielsweise in der Universitätsbibliothek von Amsterdam, Signatur OTM:O 62-2163 (ohne Seitenangaben). Als Quellentext wird aus dieses Werk wie folgt zitiert: Todtentantz [Birckmann (1557), ohne Seitenangabe].

⁵⁶⁶ Die Reihenfolge der Ständevertreter in den durch die Birckmanns herausgegebenen Totentanzwerken lautete: Schöpfung, Adam und Eva, Vertreibung, Verfluchung, Totengesang, Papst, Kaiser, König, Kardinal, Kaiserin, Königin, Bischof, Fürst, Abt, Äbtissin, Edelmann, Domherr, Richter, Fürsprech, Ratsherr, Prediger, Pfarrer, Mönch, Nonne, altes Weib, Arzt, Astrologe, Wucherer, Kaufmann, Schiffer, Ritter, Graf, alter Mann, Herzogin, Eheleute, Gräfin, Krämer, Ackermann, Kind, Kriegsmann, Spieler, Säufer, Narr, Räuber, Blinder Fuhrmann, Bettler, Putti (4x), jüngstes Gericht, Wappen des Todes.

Gebrüder Frellon gebräuchlich – Rhegius’ „Seelenartznei“, Huberinus’ „Tröstung der Kranken“, je ein Gebet von Chrisostomus und eines von Cyprianus, sowie „noch ettliche“ andere zugestellt.⁵⁶⁷ Ein Jahr später erschienen Nikolais Bilder und Scheits Texte unter dem Titel „De Dodendantz, dorch alle Stende und Geslechte der Minscken, darin er herkumst unnd ende, nichticheit und sterfflicheit, alse in enem Spiegel tho beschowende vorgebildet, und mit schönen Figuren getzieret [...]“⁵⁶⁸ auch in einer niederdeutschen Fassung. Abgesehen von einzelnen Details, welche im Analyseteil dieses Kapitels genauer erörtert werden, ist zwischen beiden Versionen für den Totentanz kein inhaltlicher Unterschied fest zu stellen. Leicht abweichend war die Zusammensetzung der dem Totentanz zugestellten Schriften; neben der „Seelenartznei“ und der „Tröstung der Krancken“ enthielt das niederdeutsche Totentanzwerk aus dem Hause Birckmann anstelle von Gebeten eine weitere Schrift von Rhegius mit dem Titel „Verantwortung zwayer Predigten vom Glauben und guten Werken die Johan Kos zu Leipzig gethon hat“.⁵⁶⁹

4.3.6 | Hans Kluber: Der renovierte und revidierte Basler Totentanz (1568)

Im Jahre 1568 renovierte der Malermeister Hans Hug Kluber⁵⁷⁰ im Auftrag des Rates der Stadt Basel den Totentanz an der Mauer des Basler Dominikanerfriedhofes.⁵⁷¹ Unklar ist, auf welcher Vorlage Klubers Arbeit basierte, welche Teile seiner Fassung also als Neuschöpfung und welche als Bearbeitung oder als Restauration betrachtete werden müssen, und ob oder in welchem Maße Kluber die Bilder und Texte nach eigenem Ermessen bearbeitete. Fest steht, dass Klubers Überarbeitung nicht die erste Veränderung des ursprünglichen Gemäldes war. Schon bei einer der ersten Renovationen war beispielsweise der Figurenbestand auf 39 Ständevertreter erhöht worden. Drei weitere Ausbreitungen der Ständereihe sind sehr wahrscheinlich das Werk von Kluber; es betrifft die Figuren der Mutter (die als Porträt seiner Frau Barbara Haller gemalt war),

⁵⁶⁷ Anzunehmen ist, dass es sich bei „noch ettliche“ um andere Gebete handelte. Im Referenzexemplar der Universitätsbibliothek Amsterdam fehlen diese jedoch. Im Katalog wird darauf hingewiesen, dass „De Arzney en de Sermonen etc. ontbreken.“ (Übersetzung [durch den Verfasser]: „Die Artznei und die Sermonen etc. fehlen.“)

⁵⁶⁸ RN 255 [Birckmann, *Dodendantz*, 1558]. Aus forschungspraktischen Gründen ist diese Ausgabe hauptsächlich zitierte Referenzwerk für die Textanalyse von Scheits Totentanz. Ein Exemplar dieses Drucks befindet sich in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur M: Th 2949 (ohne Seitenzahlen oder Seitenandeutungen). Als Quellentext wird das Totentanzwerk wie folgt zitiert: *Dodendantz* [Birckmann (1558), ohne Seitenangaben].

⁵⁶⁹ Idem.

⁵⁷⁰ Hans Kluber (ca. 1535-1578) wurde in Basel als Sohn eines Büchenschmieds geboren. Um das Jahr 1555 wurde Kluber als Malermeister in die Basler Zunft „zu Himmeln“ aufgenommen. Von seinem Werk als scheinbar vielbeschäftigter Maler ist aber wenig erhalten geblieben. Wie Maria Becker schreibt, begann Kluber bereits in jungen Jahren „geschickt nach älteren Künstlern zu kopieren, und seine Laufbahn weist ihn als geschätzten, vielseitigen Maler aus, dem es auch im protestantischen Basel nicht an Aufträgen mangelte.“ Vgl. dazu M. Becker, ‘Kluber, Hans Hug’, Eintrag im *Lexikon des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft* (1998). Online Version: <http://www.sikart.ch/artikel/4023110.pdf> (23. September 2008); G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der [...]* (München 1839), 103.

⁵⁷¹ Vgl. dazu Egger, *Basler Totentanz*, 28.

des Malers (Selbstporträt) und des Türken. Alle drei erschienen am Ende des Reigens.⁵⁷² Über das genaue Aussehen des Basler Totentanzes am Ende des Jahres 1568 liegen keine gesicherten Informationen vor. Es gibt zwei zeitgenössische Bildquellen, welche den Basler Totentanz, wie er sich zwischen 1568 und 1616 – dem Datum der folgenden Überholung des Basler Mauerbildes – präsentierte, als Vorlage benutzten.⁵⁷³ Es handelt sich dabei einerseits um die im Jahre 1596 angefertigte Kopie von Hans Bock dem Älteren, einem Lehrling Klubers.⁵⁷⁴ Die andere zeitgenössische Bildquelle ist die von einem unbekanntem spanischen Künstler in Gouachetechnik gefertigte Reproduktion nach dem Vorbild des Basler Totentanzes, die wahrscheinlich zwischen 1600 und 1610 entstand.⁵⁷⁵ Ein kurzer Bildvergleich zwischen Bocks Darstellung des Papstes und dem Bild des Papstes in der spanischen Gouachenkopie zeigt weitgehende ikonographische Übereinstimmungen, aber auch deutliche Abweichungen in einigen essenziellen Aspekten, wodurch die Bilder nicht als Quelle für die inhaltliche Analyse herangezogen werden können.⁵⁷⁶

Der Text des Basler Totentanzes, wie er sich nach Abschluss der Arbeit Klubers am Ende des 16. Jahrhunderts dem Betrachter präsentierte, ist in mehreren zeitgenössischen Quellen überliefert.⁵⁷⁷ Die früheste erhaltene, akkurate Textkopie des Basler Totentanzes in der Kluberschen Fassung ist im Huldreich Frölichs im Jahr 1581 erschienen Buch „Lobspruch der Stadt Basel“ enthalten.⁵⁷⁸

572 Die Reihenfolge des Basler Totentanzes am Dominikanerfriedhof, wie sich diese am Ende des Jahres 1568 präsentierte: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Ratsherr, Chorherr, Kriegsmann, Hoffart, Kaufmann, Äbtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Kirbekrämer, Herold, Schultheiss, Blutvogt, Narr, Krämer, Blinder, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer, Kind, Mutter, Maler, Türke. Eine strikte Ordnung, die der sozialen Stellung der Ständevertreter entspräche, ist nicht zu erkennen. Die Idee der hierarchischen Ordnung und der Alternierung zwischen geistlichen und weltlichen Ständevertreter scheint als Hintergrundgedanken jedoch erkennbar. Vgl. Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].

573 Zur Renovation von 1616, vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 32.

574 Von Kopie hat sich aber nur ein Probeblatt erhalten. (Es ist zu finden in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. U. IV 64b.) Es zeigte den Tod, den Papst und den Kaiser. Vgl. Egger, *Basler Totentanz*, 32-33. Da jedoch nur dieses einzige Blatt erhalten geblieben ist, hat es einen beschränkten Aussagewert über das Aussehen des gesamten Totentanzes.

575 Zu den Gouachen-Kopien, vgl. U. Wunderlich, *Ubique Holbein: Drei Totentänze aus drei Jahrhunderten* (Zürich 1998), 25-50. In den Gouachen ist mit Ausnahme der Szenen „Adam und Eva“, „Edelfrau“, „Kaufmann“ und „Malerin“ das gesamte Bildprogramm des Basler Totentanzes abgebildet. Unbekannt ist, wie akkurat die Kopien sind, und wie viel künstlerische Freiheit sich der Künstler nahm; mit großer Wahrscheinlichkeit sind beispielsweise die farbenfrohen, landschaftlichen Hintergründe frei erfunden.

576 Freundlicherweise wurde mir die Abbildung des Papstes aus der Gouachen Kopie von einem privaten Sammler zu Studienzwecken zur Verfügung gestellt. Der Vergleich mit Bocks Kopie macht deutlich, dass beispielsweise die Gesichtsausdrücke von Tod und Papst, aber auch Blickrichtung beider Personen in den Darstellungen der beiden Quellen völlig verschieden sind. Dementsprechend ist es nicht möglich, zu bestimmen, welche Kopie denn nun das Wandgemälde im Zustand zwischen 1568-1616 genauer reproduzierte.

577 RN 203 [Frölich, Lobspruch, 1581], RN 204 [Frölich, Zwen Todtentantz, 1588], RN 233 [Straub, Todtentanz, ca. 1585].

578 Als Quelle für die Texte des Basler Totentanzes in der Version von 1568 wird Huldreich Frölichs „Lobspruch | An die Hochloblich | unnd weiterberümpfte | Statt Basel | Inhaltende mancherley namm-| haffte unnd fürneme Sachen, so darinn zu sehen: | Auch die Ursachen, Warumb gemelter Statt | Schlagglocken bey einer Stund | andern vorlaufen.| Hieneben werden auch die Reumen, so | am Todtentanz bey jedem Stande verzeichnet, der | Ordnung nach, weil sie mänglichem zuo | lesen anmutig,

Zusätzliche Informationen, insbesondere über die Gesamtkomposition des Werks an der Innenmauer der Dominikanerfriedhofs in Großbasel, finden sich im sieben Jahre später durch Frölich herausgegebenen Werk mit dem Titel „*Zwen Todentantz [...]*“, in dem Frölich auch den Berner Totentanz dem Basler Totentanz gegenüberstellen wollte.⁵⁷⁹ Den beiden Werken Frölichs zu Folge bestand die Kernhandlung des Totentanzes von Basel am Ende des 16. Jahrhunderts aus 40 Szenen, der eine einleitende Predigt- und Beinhauszene vorangestellt war.⁵⁸⁰ Darin erschien der Basler Reformator Oekolampadius (1482-1531) im Bild als der den Totentanzreigen einleitende Prediger. Zudem befanden zwischen dieser Predigtszene und der Kernhandlung drei einleitende, paraphrasierte Bibelstellen.⁵⁸¹ Die zu den Szenen der Kernhandlung gehörenden Begleittexte hatten die Form von deutschsprachigen, vierzeiligen Versen im Paarreim für Anrede des Todes und Antwort des menschlichen Adressaten. Es waren dem Original eng verpflichtete Bearbeitungen der ursprünglichen Reime des Totentanztextes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nur in wenigen Fällen waren die Verse aus 1568 aber tatsächlich mit den spätmittelalterlichen Vorlagen identisch.

4.4 | Holbein: Reformator wider Willen?

Als Folge der Reformation veränderte sich zunächst die Wahrnehmung des Totentanzes und danach die inhaltliche Ausrichtung sowie der Gebrauch des makaberen Motivs selbst. Wie verlief dieser Prozess, und was charakterisierte den protestantischen Totentanztyp inhaltlich und stilistisch?

ingeleibet. || 1581 || Durch Hulderichum Frölich Plauen=| sem, jetz Burger zuo Basel , in Teutsche | Rhythmos gestellet. ||“ verwendet, da dieses Werk die älteste erhaltene Abschrift der Verse aus dieser Zeit enthält. (Exemplar der Universitätsbibliothek Basel, Signatur EL IX 1:20 (ohne Seitenzahlen oder Seitenandeutungen). Als Quellentext wie folgt zitiert: Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), ohne Seitenangaben].

579 *Zwen Todentantz*: | Deren der eine zu | Bern dem Anderen | Ort Hochloblicher Eydtno= | schafft zu Sant Barfüßern: | Der Ander aber zu | Basel dem Neundten Ort gemelter | Eydgnoschafft auff S. Predigers Kirch= | hof mit Teuschen Versen, darzu auch die La= | teinischen kommen, ordenlich | sind verzeichnet. || [...] || Jetzt erstmals in Truck verfertigt | Durch | Hulderichum Frölich Plauen – | sem, jetz Burger zu Basel. || [1588].

580 Die Reihenfolge der vierzig Szenen der Kernhandlung: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Ratsherr, Chorherr, Doktor (Arzt), Kriegsmann, Hoffart (Gräfin), Kaufmann, Äbtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Kirbekrämer (Spielmann), Herold, Schultheiß, Blutvogt, Narr, Krämer, Blinder Mann, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer, Kind, Mutter, Maler, Türke.

581 Die Bibelstellen sind inspiriert auf Jesaja 40:6-8, Job 19:23-29 und Daniel 12:2-4.

4.4.1 | Die Intentionen der Gebrüder Trechsel für die Erstausgabe von Holbeins „Bildern des Todes“

Es ist kaum zu bezweifeln, dass die Initiative der Gebrüder Trechsel, mit Holbeins „Bildern des Todes“ die Tradition des Totentanzes fortzusetzen, eine primär kommerzielle Entscheidung war; stimuliert durch die direkte Verfügbarkeit eines bereits für den Druck vorbereiteten, gewinnversprechenden Kunstwerkes eines berühmten Künstlers.⁵⁸² Angesichts der teilweise kontroversen Bildinhalte von Holbeins Totentanzbildern und der angespannten religiösen Situation in Lyon sahen sich die Trechsels sicherlich genötigt genau zu überlegen, wie sie die Publikation gestalten wollten.

Lyon war in den in den 1530er Jahren geprägt durch eine gespannte Ruhe. Die lokale Anhängerschaft der Reformation war relativ klein, und die Nähe des protestantischen Genf verlockte viele, dorthin auszuwandern. 1534 wurden wichtige Exponenten der Reformation in Lyon verhaftet. Alexandre Canus, der den neuen Glauben zu Ostern öffentlich in Lyon gepredigt hatte, wurde verurteilt und wenig später in Paris verbrannt. Trotz der zunehmenden Verfolgung protestantischer Kräfte durch den Bischof und die städtischen Behörden in der Folge der 1535 erlassenen Ketzeredikte finden sich immer wieder Zeugnisse reformatorischer Aktivität in Lyon. Das Archiv des Domkapitels vermeldete beispielsweise 1538 die Verfolgung mehrere Lutheraner, und nur zwei Jahre später wurden einige „Häretiker“ öffentlich in Lyon verbrannt.⁵⁸³ Die Trechsels selbst waren keine Anhänger der Reformation, aber sie hatten Kontakte zu Leuten, von denen bekannt war, dass sie den neuen Ideen wohlwollend gegenüberstanden.⁵⁸⁴

Im Grunde waren Holbeins Bilder (konfessionell) offen verortbar. Die Herausgeber erkannten, dass die konfessionelle Identität des Bilderzyklus durch die Zusammenstellung des gesamten Werks und die Wahl der den Bildern zugefügten Texte, entscheidend beeinflusst werden konnte. Wie Davis aufzeigte, ging es dem Bruderpaar Trechsel keinesfalls darum, den Totentanz in den Dienst der Reformation zu stellen. Vielmehr demonstrierten sie mit der Auswahl der Textautoren den Willen, dem ursprünglichen, reformerischen und satirischen Geist des Totentanzes von Holbein gerecht zu werden. Deshalb engagierten die Trechsels solche Personen als Schreiber der Textbeilagen zu Holbeins Totentanz, welche ihrer durch humanistische Ideale geprägten Gedankenwelt

⁵⁸² Petersmann suggeriert, dass bereits die erste Ausgabe der „Bilder des Todes“ auf die Initiative der Frelon-Brüder zurückzuführen sei. Er schliesst dies aus dem Umstand, dass auf dem Titelblatt der Erstausgabe auch die Wohn- und/oder Arbeitsadresse der damals noch ausschliesslich im Buchhandel tätigen Frelon-Brüder erscheint. Vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 104.

⁵⁸³ Vgl. dazu Davis, *Holbein's Pictures*, 107, sowie 118-119; Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 100.

⁵⁸⁴ Idem, 105.

nahe standen.⁵⁸⁵ In der Einleitung versuchte Vauzelles, das Totentanzwerk in der Tradition des Erasmischen Bibelhumanismus zu verwurzeln, und damit auch in einer Strömung, welche die Reform der Kirche unter Beibehaltung der *Concordia* nachstrebte.⁵⁸⁶ So bekannte sich das Werk in der Widmung deutlich zu den Idealen einer strengen Reform nach dem Vorbild Johanna von Touszeles, die Vauzelles als „Vorbild strenger Lebensführung“ und Galionsfigur „frommen Glaubens und reformerischen Wandels“ bezeichnete.⁵⁸⁷ Indirekt verwies Vauzelles auch auf die Kirchenspaltung, die er als „gefährliches Geschehnis“ bezeichnete.⁵⁸⁸ Als Gesamtkonzept für die „fingierten Erscheinungen und die geschmückten Gesichter des Todes, ebenso elegant porträtiert wie kunstvoll verbildlicht“ (so die deutsche Übersetzung des französischen Titels) entschieden sich die Trechsels für die Form einer Trostschrift für den sterblichen Menschen.⁵⁸⁹ Vor allem die verschiedenen Aufsätze Vauzelles thematisierten das Verhältnis zwischen Mensch und Tod, und sollten helfen die Angst vor dem Sterben durch ein gutes Leben zu beherrschen.⁵⁹⁰

4.4.2 | Corrozets Verse: den spätmittelalterlichen Reformidealen verpflichtet

Davis bezog die Widmung und die Unterschriften Corrozets zu Holbeins Bildern nur am Rande in ihre Analyse der Absichten der Trechsels ein. Deshalb soll an dieser Stelle gezeigt werden, dass auch diese Texte dem durch konfessionelle Polemik und Polarisation versperrten Mittelweg

585 Davis charakterisiert die religiöse Einstellung der Gruppe ausgewählter Schreiber mit nobler Zurückhaltung als „not [...] rigidly orthodox or extremely intolerant catholic.“ vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 114.

586 Idem, 115. Vgl. dazu auch, *Desiderius Erasmus, Vredes weeklacht en andere geschriften over vrede en eendracht op internationaal-politiek en kerkelijk terrein*, uit het Latijn vertaald en toegelicht door P. Geurts (Baarn 1989), speziell zur „eendracht“ (concordia), 233-234.

587 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 3]: „Car de tous temps par mortifica= | tion & austerité de vie, en tant de divers cloistres transmuée | par autorité Royale, estant lá l'exemplaire de religieuse reli= | gion & de reformee reformation [...]“

588 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 6]: „[...]servent aux illitez de tresutile, & contenplative literature. Que voulut | Dieu, quoy qu'en debatent ces furieux Iconomachiens [...] | mais que noz yeulz ne se delectassent a aultres plus pernicieux | spectacles.“ Vauzelles verteidigte den Gebrauch von Bildern ausdrücklich, indem er die Bilder *simulachres*, also eine Art Vorstellung nannte, da man etwas so Abstraktes wie den Tod nicht abbilden könne. Vgl. Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 5]: „[...] simulachres de Mort (simulachres les dis je vrayement, pour | ce que simulachre vient de simuler, & faindre ce que ne est point) | Et pourtant qu'on n'a peu trouver chose plus approchante | a la similitude de Mort, que la personne morte, on a d'icelle | effigie simulachres, & faces de la Mort, pour en noz pensees im= | primer la memoire de la Mort plus au vif, que nu pourroient | toutes les rhetoriques descriptions des orateurs.“

Interessant ist, dass der Begriff *simulachrum* in der (hoch-)mittelalterlichen Kirchenlehre ein Götzenbild bezeichnete. Das *simulachrum* stand dabei im Gegensatz zu den *imagines*, welche als Benennung dreidimensionaler Bildwerke dienten, und die im durch die Trechsels gewählten Titel ihres Totentanzwerks aus dem Jahre 1538 vereint werden. Zur Bedeutung von *imagines* und *simulachrum*, vgl. Schmitt, *Normenbildung*, 10. Kiening demonstriert, dass die Diskussion über die Darstellbarkeit des Todes bereits bei Geiler von Kayserberg ein wichtiges Thema war. Vgl. Kiening, *Das andere Selbst*, 33.

589 Nachdem mit der Reformation als „Einschnitt in die Buchgeschichte“ eine abruptes und klares Ende für die im späten Mittelalter sehr populären Sterbebücher gekommen war, entwickelte sich die Gattung der Trostschrift [consolatio] zu einer der meist gedruckten des 16. Jahrhunderts. Vgl. dazu Franz, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 6. Zu Trostschriften vgl. LThK (1965), 378.

590 Ein gutes Leben zeichnete sich nach Vauzelles nicht durch tumbe Ableistung äußerlicher „guter“ Werke, sondern durch das Verteidigen paulinischer Tugenden wie Glauben, Hoffnung, Weisheit und Güte aus. Vgl. Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 57-104; Davis, *Holbein's Pictures*, 115.

einer kirchlichen und gesellschaftlichen Reform ohne Kirchenspaltung, wie ihn auch Erasmus hatte beschreiten wollen, verpflichtet waren.⁵⁹¹ Wie gerade beschrieben, hatte Vauzelles bereits in der Widmung des Werks an die vorbildliche Reformarbeit von Johanna von Touszele erinnert. Der Diskurs über die klösterliche Reform war auch in Corrozets Bildunterschrift zur Szene der Begegnung von Tod und Abt gegenwärtig.⁵⁹² Die Rüge der fehlenden Disziplin der klösterlichen Stände und insbesondere der Kloostervorsteher war seit dem Entstehen des Totentanzgenres ein den Totentanz inhaltlich typisierendes Thema gewesen. Als Inspiration für die Unterschrift zum Bild des Abtes bediente Corrozet sich interessanterweise derjenigen Bibelstelle, welche auf dem Totentanzalphabet-Flugblatt aus dem Jahr 1524 der Figur des Narren zugeteilt gewesen war. Das Epigramm blieb inhaltlich nahe beim Bibeltext, betonte dabei aber, dass der Abt „kein bisschen“ Selbstdisziplin hatte, und dass er nicht nur nährisch war, sondern von der Narrheit regelrecht „beherrscht“ wurde.⁵⁹³ Das Epigramm lautet:

„Er wird sterben, weil er kein bisschen Selbstdisziplin erhalten hat. Und mit der Zeit wird er enttäuscht sein von der Narrheit die ihn beherrschte.“⁵⁹⁴

Die Thematisierung von gesellschaftlicher Gerechtigkeit im Sinne gleicher Behandlung der Menschen erinnert ebenfalls sehr stark an die vorreformatorischen Totentänze. Der Kardinal wurde in Corrozets Versen beispielsweise als verdorbener und korrupter Mensch dargestellt, der durch sein Tun der Gerechtigkeit entgegenwirke und den Gerechten schade. Dabei sollte beachtet werden, dass – obwohl die Anschuldigungen von Corrozet äußerte substantiell waren – keine (offensichtlich) institutionelle Kritik an der Kirche erkennbar ist. Die Stelle lautet:

591 Das Verhältnis zwischen den *Subscriptions* von Corrozets und den über den Bildern stehenden Bibelstellen wurde bei der Beschreibung der Quelle bereits kurz angesprochen. Alle Bildunterschriften sind inhaltlich mit dem Bibelzitat liiert; sie übersetzen das Zitat jedoch nicht, sondern schaffen eine Verbindung zur szenischen Handlung im Bild, indem darauf hingewiesen wird, wie die biblische Weisheit auf das konkrete Handeln und Verhalten der abgebildeten Stände bezogen werden kann.

592 Nebst dem Abt wurden auch Äbtissin und Bettelmönch kritisch besprochen. Allerdings scheint die Kritik am Verhalten und der Einstellung dieser Figuren weniger scharf verurteilt als dasjenige vieler Regulärkleriker. Die Anschuldigung der mangelhaften Disziplin der Äbtissin war in Corrozets Versen beispielsweise nicht direkt in Worte gefasst. Vielmehr entwarf Corrozet ein satirisches Bild der Diskrepanz zwischen dem eigenen Anspruch der Äbtissin und der irdischen Realität ihre Schwäche. Vgl. Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 30]: „J'ay tousiours les mortz plus loué | Que les viz, efqelz mal abonde | Toutesfoys la Mort ma noué | Au ranc de ceulx qui sont au monde.“ (Übersetzung: „Ich habe die Toten immer höher geschätzt, als die Lebenden, die dem Schlechten zugeneigt sind. Immer aber hat der Tod mich den Lebenden zugewiesen.“).

593 Sprüche 5:23 „Ipse morietur, quia non habuit disciplinam, & in multitudine stultitiae suae decipitur.“ (Übersetzung: „Er stirbt aus Mangel an Zucht, wegen seiner großen Torheit stürzt er ins Verderben“, Übersetzung aus *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift* [EHS], die Bibel, Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text, 4. Auflage (Stuttgart 1980), hier 695.

594 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 29]: „II mourra, Car il n'a receu | En soy aulcune discipline | Et au nombre sera deceu | De folie qui le domine.“]

„Schlecht für Euch, der das Unmenschliche und die offene Bosheit rechtfertigt, und durch Geschenke gutheißt, während dem Gerechten die Gerechtigkeit weggenommen wird.“⁵⁹⁵

Im Epigramm zur Szene der Begegnung zwischen Tod und Richter wurde dem Richter vorgeworfen bestechlich zu sein und Menschen ungleich zu behandeln. Dies waren wiederum traditionelle Anschuldigungen an die Adresse dieser Figur. Die Stelle lautet:

„Aus ihrer Mitte habt ihr gestohlen, ihr durch Geschenke korrumpierte Richter.“⁵⁹⁶

Typisch für das reformerische Denken, wie es sich in den spätmittelalterlichen Totentänzen manifestiert hatte, war auch eine vorsichtige Instrumentalisierung des Totentanzmotivs zur Thematisierung der gesellschaftlichen Ordnung und sozialer Missstände; der spätmittelalterlich-vorreformatorenische Totentanztyp reichte bewusst weit über die rein religiösen Aspekte der *Memento Mori*-Basisbotschaft hinaus. Im Text zur Szene von Tod und Ritter griff Corrozet die durch Holbein wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Geschehnissen des Bauernkrieges ins Bild des Grafen gebannte sozialrevolutionäre Drohung der Unterschichten gegen die Machthaber auf.⁵⁹⁷ Corrozet fasste die Drohung an die Adresse der Regierenden kraftvoll in Worte:

„Die Unterschichtigen werden in Aufstand kommen, im Angesicht der Unmenschlichkeit, und werden den Gewaltigen/Gewalttätigen, ohne Mühe mit sich mitführen.“⁵⁹⁸

Schließlich macht der Umgang mit den Figuren Papst und Pfarrer deutlich, dass die Trechsels und Corrozet keinesfalls einen protestantischen Totentanztext fertigen wollten. Der Inhalt des Epigramms für die Szene der Begegnung von Tod und Papst entsprach nicht der weitaus

595 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 24]: „Mal pour vous qui iustifiez | L'inhumain, & plain de malice | Et par dons le sanctifiez | Ofiant au iuste sa iustice.“

596 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 33]: „Du mylieu d'eulx nous ofteray | Juges corrupus par presentz. | Point ne serez de Mort exemptz. | Car ailleurs vous transporteray.“ Die Falschheit des Handelns wurde zusätzlich durch dem Hinweis darauf betont, dass der Richter „aus ihrer Mitte“, also aus der Gemeinschaft gestolen hatte. Der Gebrauch der Formulierung „aus ihrer Mitte“ war durch die Bibelzitat-Überschrift inspiriert. Die Formulierung besaß dort allerdings eine andere Bedeutung. In Amos 2:3 heisst es; „Disperdam iudicium de media eius“. (Übersetzung: „[Ich vernichte in Moab den Herrscher, und] erschlage zusammen mit ihm alle seine Grossen.“) Vgl. EHS, 1030; Die Stelle handelt von der Vernichtung Moabs.

597 Da die konkrete Drohung an die Mächtigen auch nach der Niederlage der Bauern im Bauernkrieg nicht ohne Substanz waren, wurde dieser Text wohl auch der Szene von Tod und Ritter, und nicht der von Tod und Graf zugestellt, welche viel direkter auf die Bauernunruhen im Alemannischen Raum anspielte. Der Graf erhielt in den *Simulachres* ein auffällig unauffälliges Epigramm, welches inhaltlich von der Unmöglichkeit des Erhalts seiner Ehre handelte. Vgl. Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 47]: „Avec soy rien n'emportera | Mais qu'une foys la Mort le tombe | Rien de sa gloire n'ostera | Pour mettre avec soy en sa tombe.“

598 Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 46]: „Peuples soubdain s'effleveront | A lencontre de l'inhumain | Et le violent ofteront | D'avec eulx sans force de main.“

kontroverseren Bildvorlage, welche Holbein von der Begegnung des Papstes mit dem Tod entworfen hatte. Der Begleittext Corrozets muss als strategisches Zugeständnis an die angespannte Situation des Momentes verstanden werden. Corrozet folgte nämlich der Tradition spätmittelalterlicher Totentänze, das am stärksten exponierte Symbol der römischen Kirche und dessen Autorität sehr zurückhaltend zu kritisieren. Der Papst wurde lediglich darauf hingewiesen, dass er seine Sterblichkeit vergessen hätte. Auch musste der Papst nicht sofort mit dem Tod mit, sondern erhielt vom Tod Zeit zur Einkehr, da ihn der Tod nur „bald zur Eile mahnen“ wollte. Damit wurde der Aufruf des Todes an die Adresse des Papstes von jener rhetorischen Dringlichkeit entblößt, die in der Tradition der Totentänze häufig die Illustration die Schuldenlast und Sündhaftigkeit eines Angesprochenen deutlich unterstrich. Auch die Titulatur des Papstes als Hohepriester hatte keine (negative) normative Bedeutung, sondern war der Bibelstellen-Überschrift der Szene entnommen.⁵⁹⁹ Die Stelle lautet:

„Der du glaubst unsterblich zu sein, der Tod wird bald zur Eile dich ermahnen. Und wenn du auch der Hohepriester bist, ein anderer wird deinen Platz einnehmen.“⁶⁰⁰

Es ist das einzige Mal, dass Corrozets Verse derartig offensichtlich nicht mit der Bildvorlage korrespondieren. Es ist anzunehmen, dass dies mit der Absicht geschah, dass die *Simulachres* von 1538 nicht sofort verboten würden. Im gleichen Kontext ist wohl auch die romtreue Unterschrift zum Bild der Begegnung von Tod und Pfarrer zu begreifen. Corrozet unterlegte die relativ wertneutrale Bildvorlage Holbeins mit der Aussage, dass der Pfarrer der rechtmäßige Überbringer des heiligen Sakramentes sei, und dass er den Sterbenden den Weg zur Erlösung weisen würde.⁶⁰¹ Gerade diese mit protestantischem Gedankengut kaum vereinbare Textstelle beweist, dass nicht nur das Gesamtwerk der *Simulachres*, sondern auch und insbesondere der Totentanz nicht einer offensichtlich protestantischen Agenda verpflichtet waren.

4.4.3 | Die Stigmatisierung von Holbeins Totentanz als Werk der Reformation

Die ursprüngliche Absicht der Trechsels, die „Bilder des Todes“ im Kontext des erasmischen Reformdenkens zu verorten, wurden jäh durchkreuzt. Im Jahr 1540 wurde die Publikation,

⁵⁹⁹ Vgl. *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971), 21] Die Überschrift lautet: „Moriatur sacerdos magnus“ aus Josua 20: 6. (Übersetzung: „[...] zum Tod des Hohenpriesters [...]“, vgl. EHS, 240).

⁶⁰⁰ *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971), 21]: „Qui te cuydes immortal estre | Par Mort seras tost depeché, | Et combien que tu soys grand prebstre, | Ung aultre aura ton Evesché. |”

⁶⁰¹ *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971), 37]: „Je porte le saint sacrement, cuidant le mourant secourir.“ (Übersetzung: „Ich trage das heilige Sakrament; beeile mich den Sterbenden zu retten.“)

fälschlicherweise als „Les simulachres et histoire de la mort“ zitiert, durch den französischen Generalinquisitor Vidal de Bécenis auf den Index gesetzt.⁶⁰² Der Hauptgrund zur Beanstandung der *Simulachres* durch die katholische Zensur ist in der Bildautorschaft Holbeins zu suchen. Sehr wahrscheinlich hatte ein anderer Druck der Trechselbrüder die Aufmerksamkeit der Zensurbehörden auf die „Bilder des Todes“ gelenkt: Im Jahr 1539 brachten die Trechsels nämlich eine andere Bilderfolge von Holbein – die *Historiarum Veteris Testamenti Icones*⁶⁰³ („Bilder des Alten Testaments“) – heraus. In diesem Werk wurde im Gegensatz zur Totentanzausgabe von 1538 der Name Holbeins als Schöpfer der Bilder nicht unterschlagen, obwohl dieser ein mittlerweile am Hofe des protestantischen Englischen Königs weilender, durch damals prominente Reformatoren gepriesener Künstler war.⁶⁰⁴

Das Verbot der *Simulachres* war entscheidend für den Prozess der Findung einer neuen Identität des Totentanzgenres nach der Reformation. Durch die Indexierung war der Totentanz Holbeins als „nicht-katholisches“ Werk stigmatisiert. Trotz aller Vorsicht in der Auswahl und Formulierung der zugestellten Schriften, der Bibelstellen und der Bildunterschriften unter der Führung der Trechsels hatte die größtenteils wohl unbewusste, konfessionell polarisierte Wahrnehmung der Totentanzikonographie dazu geführt, dass das im Kern reformerische Programm von vielen als „protestantisch“ begriffen wurde.

Bereits Ende 1539 hatten die Gebrüder Frelon die originalen Druckplatten und Entwürfe Holbeins von den Trechsels erworben.⁶⁰⁵ Sie hatten das kommerzielle und kommunikative Potential der Bilder in einem konfessionalisierten Umfeld erkannt. Angesichts ihrer bereits beschriebenen Unterstützung der Reformation erstaunt es nicht, dass sie beschlossen, eine Neuauflage der nun verbotenen Bilder tatsächlich in einem konfessionellen Kontext zu verorten. Auf die protestantische Ausrichtung des Werkes, wiesen die Frellons bereits in Vorwort zur französischen Ausgabe von 1542 hin. Sie schrieben, dass man sich nicht durch falsche Meinungen fehlleiten lassen, und man sich zu Gott bekehren solle, um „jegliche böartige Infektion mit falscher Doktrin zu vermeiden, und die spirituelle Gesundheit aller, die auf die göttliche Gnade warteten, zu beschützen.“⁶⁰⁶ Das Konzept der Trostschrift behielten die Frellons bei. Sämtliche Texte Vauzelles

602 Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 105, dort vor allem Fußnote 27.

603 Ein Exemplar dieses Drucks wird in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt unter der Signatur L. impr. membr. 12.

604 In den „Bildern des Alten Testaments“ feierte der berühmte Freund Corrozets und verurteilte Reformator Nicolaes Bourbon Holbein als Autor der Bilder. Weil den Bildern des Alten Testaments die vier Genesisbilder aus dem Totentanzzyklus vorangestellt waren, musste jedem aufmerksamen Betrachter die Verbindung zwischen beiden Werken deutlich werden. Vgl. dazu Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 99. Zur Person Bourbons, vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 113.

605 Vgl. dazu Franzen, *Huberinus-Rbegius-Holbein*, 40, dort insbesondere Bemerkung 157.

606 Zitiert nach Davis, *Holbein's Pictures*, 121-122: „[...] toute mauvais infection cuasée par la faulse doctrine, et garder en santé spirituel tous ceux qu' par vraye foy s'attendant a sa divine grace [...]“

wurden jedoch entfernt. Sie wurden ersetzt durch zwei Lutherischen Schriften und zwei Gebete von Kirchenvätern, welche wie Vauzelles Texte dem Leser eine fundierte christliche Interpretation der menschlichen Sterblichkeit anboten.⁶⁰⁷ Die *Medicina animae* von Urban Rhegius betonte, dass Christus durch seinen Tod die Sünden der Menschen gesühnt habe. Für die Erlösung – und hierin bestand der entscheidende dogmatische Unterschied zu Vauzelles Texten – war aber lediglich der Glaube an Gott bestimmend, und nicht etwa ein tugendhaftes Leben.⁶⁰⁸ Huberinus' *Ratio consolandi* bestätigte, das alles Gute ausschließlich vom barmherzigen Gott komme.⁶⁰⁹ Auch die Frellons wollten jedoch nicht, dass ihr Werk zu offensichtlich protestantisch erschien und dadurch vermutlich vorschnell verboten würde. Ihr kommerzielles Ziel veranlasste sie, die Schrift von Urbanus Rhegius durch das Einstreuen von kurzen, deutlich romtreuen Passagen (ein Mechanismus vergleichbar mit dem der Dosierung des profanen Charakters in den vorreformatorischen Totentänzen⁶¹⁰) so zu verändern, dass der eindeutig protestantische Charakter der Schriften verwischt war.⁶¹¹

Auffällig ist zudem, dass sie für die französischsprachige Ausgabe von 1542 die reformerischen Verse Corrozets übernahmen, und auch, dass die lateinische Übersetzung von Corrozets Versen (benutzt in den ebenfalls ab 1542 erscheinenden lateinischen Ausgaben der Holbeindrucke) inhaltlich nur sehr geringfügig von der Vorlage abwich.⁶¹² Lediglich die Figuren des Mönchs und der Nonne waren Neuschöpfungen Aemylios. Vor allem im Text zur Szene der Begegnung von Tod und Mönch nutzte Aemylio die Möglichkeit, den reformerischen (klösterlich-observanten) Mittelweg als betrügerische Scheinheiligkeit zu verurteilen. Er schrieb, dass die Bettelmönche nur äußerlich eine große Liebe zur Frömmigkeit vorgaukelten, während sie innerlich vollständig durch weltliche Begierde erfüllt seien.⁶¹³

607 Zur Zusammenstellung des Werks, vgl. die Beschreibung der Quelle. Zur Zusammenstellung der Frellon-Edition von 1542, vgl. Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 39-41. In den ab 1545 erschienen Drucken wurden nochmals zwei Gebete mit lutherischer Prägung zugefügt. Vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 128.

608 Vgl. Davis, *Holbein's Pictures*, 124; Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 10-11.

609 Idem, 8.

610 Verschiedene Autoren vorreformatorischer Totentänze hatten versucht, das profane Vorkommen der Texte abzumildern, indem sie typische, traditionelle *Memento Mori*-Formulierungen geschickt in die Werke integrierten. Vgl. dazu auch speziell Seite 129.

611 Sie fügten Anspielungen auf das Sakrament der Eucharistie, sowie ganze Abschnitte über Beichte und letzte Ölung bei, während sie in der Französischen Version auch die im Original zu findende Erwähnung der Kommunion in zwei Gestalten weg ließen. Die Texte war damit weder orthodox im katholischen Sinne, noch eindeutig protestantisch. Für ein ausführliche Beschreibung der Unterschiede, vgl. Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 39-42, speziell Anmerkung 163. Franzen teilt dort auch mit, dass Huberinus' Trostschrift unverändert in Frellons Totentanzwerk von 1542 aufgenommen war.

612 In den Ausgaben ab 1545 erschienen zudem zwölf neu angefertigte „Bilder des Todes“, wovon acht zur Kernhandlung gezählt werden (vgl. auch die Beschreibung der Quelle „Original-Holbeintypus“). Inhaltliche Auffälligkeiten, die den Charakter des gesamten Totentanzes nachhaltig beeinflusst oder verändert hätten, finden sich darin nicht, weil sie gleichzeitig mit den bereits bekannten Versen durch Corrozet entworfen worden waren. Sie werden darum an dieser Stelle nicht eingehender separat behandelt.

613 *Icones Mortis* [Frellon (1547), o.S.]: „Haec via fallendi mortales pulchra videtur | Qua tegitur ficta religione malum. | Nanq. foris simulant magnum pietatis amorem, | Omne voluptatum sed genus intus habent. | At cum finis adest, veniunt

Das Vorhaben der Frellons, dass ihre Publikationen von 1542 nicht verboten würden, schlug indes fehl.⁶¹⁴ Die Indexierung der Frelon-Werke stand dem kommerziellen Erfolg der Totentanzwerke mit Holbeins Bildern aber nicht im Weg. Die Nachfrage war riesig, und die Frellons legten bis 1568 nicht weniger als sechzehn Ausgaben von Werken mit den originalen „Bildern des Todes“ in vier verschiedenen Sprachen auf.⁶¹⁵ Petersmann berechnete, dass jede Auflage ca. 600 bis 1000 Exemplare betrug. Damit gehörte es zu den auflagenstärksten Produkten des 16. Jahrhunderts.⁶¹⁶ Die immer wieder ausgesprochenen Verbote von neu erscheinenden Ausgaben, suchten die Frellons nur mit halbherzigem Einsatz durch Veränderungen des Werktitels oder der Angabe fingierter Druckorte zu umgehen.

Es muss angenommen werden, dass die Stigmatisierung des Werkes als reformatorisches Bildmotiv sich mit dem kommerziellen Erfolg, der zunehmenden Bekanntheit und der weiten Verbreitung der verboten Bilder festigte. Der Totentanz Holbeins wurde anscheinend zum Inbegriff des Totentanzes; wahrgenommen und begriffen als protestantisches Programm, auch wenn weder der Totentanz an sich noch Holbeins Werk dies inhaltlich wirklich waren. Als Imageträger mit einer Art Signalwirkung hatte allerdings schon der Besitz des Holbeintotentanzes identitätsstiftende Wirkung im Kontext der Konfessionalisierung.⁶¹⁷ Wie wichtig diese Funktion der „Bilder des Todes“ von Holbein war, wird durch den dominanten, prägenden Einfluss seines Werks auf die Entwürfe für neue Totentänze, insbesondere im 16. Jahrhundert, aber auch weit darüber hinaus, illustriert.

4.5 | Der protestantische Totentanz als glaubenspolitisches Instrument

In den Konzepten neu entworfener Totentänze, die ab 1544 im Kielsog der konfessionell stigmatisierten Holbeindrucke aus Lyon erschienen, wurde die veränderte Rezeption des Totentanzmotivs

tristissima dona: | Accumulat cunctos MORS inimica malos. ||” (Übersetzung: „Dieser Weg scheint dem sich selbst betrügenden Menschen, durch falsche Religion und das Böse verhüllt. Denn äusserlich täuschen sie ein grosse Liebe für die Frömmigkeit vor, aber innerlich sind sie vollständig durch weltliche Begierde erfüllt.“)

614 Sowohl die Ausgabe in Französisch wie in Latein wurden als Gesamtes beanstandet und erschienen in verschiedenen Indexen. Zur Indexierung der Werke mit den originalen Bildern des Todes von Holbein, aber auch verschiedener Kopien, vgl. Franzen, *Huberins-Rhegius-Holbein*, 42-45; Davis, *Holbein's Pictures*, 128-129.

615 Vgl. Wunderlich, *Ubique Holbein*, 21.

616 Vgl. Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik*, 112-115.

617 Döring-Manteuffel schreibt über die Bedeutung, ein bestimmtes Werk zu besitzen: „Allein der Besitz einer Bibel, eines Katechismus oder einer erbaulichen Lektüre konnte schon ein Garant für das Innehaben des rechten Glaubens sein, den man nicht aus der Hand gab.“ Vgl. S. Döring-Manteuffel, 'Informationsstrategien: Propaganda, Geheimhaltung, Nachrichtennetze, Einleitung', in: *Historische Zeitschrift, Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*, Beiheft 41 (München 2005), 359-366, hier 364.

sichtbar umgesetzt. Als nächstes Entwicklungsstadium im Prozess der Neuorientierung des Genres betrafen die konfessionsspezifischen Veränderungen nicht nur mehr Zusammenstellung und Inhalt der Zu- und Beischriften, sondern die Totentänze selbst. Der folgende Abschnitt skizziert, welche inhaltlichen, rhetorischen und ikonographischen Veränderungen und Umgewichtungen typisch waren für die neuen protestantischen Totentänze.

4.5.1 | Polemische Kirchenkritik

Polemische, glaubenspolitisch motivierte Kritik an der Kirche und ihren Würdenträgern war das offensichtlichste Merkmal der protestantischen Totentänze des 16. Jahrhunderts. Die Institution Kirche und ihre Lehre, insbesondere der Papst und das Papsttum, wurden direkt attackiert. Die bereits aus den spätmittelalterlichen Totentänzen bekannte satirisch-kritische Darstellung einzelner Kirchenvertreter wurde dabei verschärft, sodass beim Betrachter des Totentanzes kein Zweifel an der grundsätzlichen Verdorbenheit des Amtsinhabers und auch des Amtes selbst zurückbleiben sollte.

4.5.1.1 | Angriff auf das Papsttum

Um den Eindruck fundamentaler Kirchenkritik zu vermeiden, war in den spätmittelalterlichen Totentänzen die Figur des Papstes als Symbol der Autorität und Einheit der Römischen Kirche meist von konkreter Kritik ausgenommen gewesen. Auch in den Werken des „Holbein-Originaltypus“ wurde der Papst auffällig schonend behandelt. Die protestantischen Totentänze, die ab 1544 entstanden, gingen hingegen unumwunden streng mit dem Papst ins Gericht. Die dabei geäußerte Kritik bezog sich deutlich nicht nur auf die Person, sondern auf das Amt, die Kirche und deren Autorität. Ein entscheidender Schritt war es, dass in allen protestantischen Totentänzen die Bildunterschrift zur Papstszene sich überhaupt auf den kontroversen Bildinhalt von Holbeins Holzschnitt von der Begegnung von Tod und Papst bezogen, was im „Original-Holbeintypus“ noch vermieden worden war. In Deneckers Totentanz wurde beispielsweise das Bild vom Papst als Antichristen gezeichnet, der die Welt und die Gläubigen betrogen hatte. Die Anrede des Todes wurde durch die Ankündigung des Endes des Papsttums beschlossen, wobei die gewählte Formulierung andeutete, dass das Ende des Papstes beziehungsweise des Papsttums schon lange überfällig sei. Die Stelle lautet:

„Du Babst ain warer Antichrist | Willst sein der irdisch Got | So du ain schnöder mensch
 nur bist | Müsstz werden yetz zu spot | Damid das sehen müg die welt | Wen Sie ann dir
 geert | Du liebst nit Got, nur bracht und gelt | Es hat lang gnug gewert.“⁶¹⁸

In seiner Antwort bestätigte der Papst die unrechtmäßige Anmaßung religiöser Autorität und untermauerte damit die Anklage der Unglaubwürdigkeit. Die Zeile, in welcher der Papst sein „Nicht-Erkennen Gottes“ eingestand, könnte ein Hinweis auf Sympathien des Totentanztextverfassers mit der Lehre Zwinglis sein, da Zwingli dieses „Nicht-Erkennen“ als Zeichen des Unglaubens und eine der größten Gotteslästerungen definierte.⁶¹⁹ Die Stelle lautet:

„| Weil ich mein Schöpfer nit erkennt | Die welt mit falschem Schein verblindt | Mit
 menschnthant, erdichter leer | Gezogen von der Gottes eer. |“⁶²⁰

Dieselbe offenkundige Anfeindung und dieselbe polemische Argumentationslinie fand sich in dem zur Begegnung von Tod und Papst gehörigen Epigramm in Scheits Totentanztext von 1557/1558. Hier wurde die Amtsanmaßung und die eitle Selbstüberschätzung von Papst und Papsttum attackiert und deutlich darauf hingewiesen, dass des Papstes weltliche Machtansprüche nichtig seien. Das Ende des Papsttums wurde in der fünften Zeile selbst explizit verkündet; gerade auch in seiner weltlichen Gestalt sollten die „kalten Füße“ des Papsts nicht mehr geküsst werden. Die Stelle lautet:

„In Tempel hesstu dy geseth, | men hefft dy vor ein Godt geschath. | Gefst indulgent vel
 dusent Jar, | As wer Christus dyn dener gar. | Nu hefft ein end dyn ambt und ehr, | Dyn
 kolden voeth küst men nicht mehr.“⁶²¹

Eine offensichtliche und plakative protestantische Gesinnung zeigt sich auch im Text von der Begegnung von Tod und Papst im durch Kluber renovierten monumentalen Totentanz von Basel.

618 Totentanz [Denecker (1544), o.S], Übersetzung: „Du Papst, ein wahrer Antichrist, willst sein ein irdischer Gott. Du bist aber nur ein schnöder Mensch, der jetzt zu Spott werden muss; damit die Welt sehen möge, wen sie geehrt hat. Du liebst nicht Gott, nur Pracht und Geld, es hat lange genug gedauert.“

619 Zum Begriff der Ungläubigkeit bei Zwingli, vgl. M. Peyer, *Rechtfertigender Glaube (fides iustificans) bei Huldrych Zwingli*. 1. Teil: Phänomenologische Grundlegung, Online-Version, Fassung vom 25. Juli 2005: <http://www.payer.de/fides/fideszwingli01.htm> (21. Oktober 2008).

620 Todtentanz [Denecker (1544), o.S], Übersetzung: „Ach Tod du sprichst gewiss die Wahrheit, Ich sehe meine Seele in Gefahr, weil ich meinen Schöpfer nicht erkannte, und die Welt mit falschem Schein blendete, mit von Menschenhand erdichteter Lehre Gottes Ehre geschädigt habe.“

621 Dodentanz [Birckmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Du hast dich in den Tempel gesetzt, man hat dich für einen Gott gehalten. Gabst Ablass tausende Jahre lang, als wäre Christus sogar dein Diener. Jetzt hat dein Amt und deine Ehre ein Ende, deine kalten Füße werden nicht mehr geküsst.“

In der Anrede und der Antwort erwähnten die Autoren kurz das Ablasswesen, und in der Antwort wird davon gesprochen, dass der Papst seinen Stand „ohne Gott“, also gottlos, geführt habe.⁶²²

Anrede des Todes und die Antwort des Papstes lauteten:

„Komm heiliger Vatter werder Mann, | Ein Vortantz muesst ihr mit mir han, | Der Ablaß
euch nicht hilfft darvon, | Das zweyfach Creutz und dreyfach Cron.“

„Heilig was ich auff Erdt genannt, | Ohn Gott der höchst führt ich mein Stand, | Der
Ablaß thett mir gar wol lohnen, | Noch will der Todt mein nicht verschonen.“⁶²³

4.5.1.2 | Die Verurteilung von Kirchenvertretern und Ordensleuten

Die Ablehnung der römischen Kirche und der „alten“ Doktrin äußerte sich auch in kämpferischer, grimmer Rhetorik und in einem harschen, kritischen Ton gegen die übrigen Vertreter der kirchlichen und klösterlichen Welt. So war der Kardinal in Scheits Totentanztext beispielsweise ein „Gotloss wesen“, das mit „Breff und Bullen“ handelte, sodass der „from und gerecht“ keinen Rückhalt und Beistand bei ihm finden könne.⁶²⁴ Die Anspielung auf „Brief und Bullen“ hatte Scheit wahrscheinlich direkt vom Totentanzflugblatt von Gysslinger übernommen, der die gleiche Formulierung rund zehn Jahre früher gebraucht hatte; eine rezeptionsgeschichtlich interessante Verbindung. Gysslinger betonte in seinem Werk bei der Szene des Kardinals die Gottlosigkeit des Amtsinhabers, ein Hinweis auf die Dekadenz des Amtes. Außerdem wurde der Kardinal als ein ob seiner Behandlung durch den Tod empörter, weltlicher Fürst präsentiert, der nicht etwa Gottes, sondern Sankt Peters – also des Papsttums – Knecht sei.⁶²⁵ Den Bischöfen wurde in den Totentänzen Scheits und Gysslingers vorgeworfen, arme Gläubige aus Geiz zu verführen, sie

622 Der Hinweis auf den Wegfall der weltlichen Macht des Papstes war im Basler Totentanztext von 1568 weniger explizit als in den Werken Deneckers und Scheits. Dies könnte dadurch erklärt werden, dass dieser Aspekt für einen Totentanz, der hauptsächlich für ein eidgenössisches Publikum zu sehen war, weniger schwer wog als im Deutschen Reich, dessen Identität viel stärker mit Kaiser- und Papsttum verbunden war.

623 Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.], Übersetzung: „Komm heiliger Vater, geschätzter Mann, ihr müsst mit mir vortanzen, der Ablass hilft euch nicht zu fliehen, auch nicht das Doppelkreuz und die dreifache Krone. Heilig wurde ich auf Erden genannt, führte mein Amt aber auf gottlose Weise, der Ablass lohnte sich sehr für mich, jetzt will der Tod mich nicht verschonen.“

624 Totentanz [Birckmann (1557), o.S.]: „Du bist ein groter Cardinal, | mit Breff und Bullen heffst de wal. | Und driffst dyn kopenschop dar meed, | de from und gerecht hefft wenig steed. | Nu nem ich dy den roden hodt | dyn Gotloss wesen deit nen gudt.“ (Übersetzung: „Du bist ein grosser Kardinal, mit Brief und Bullen, hast die Wahl, du betätigst dich damit als Kaufmann. Der Fromme und Gerechte hat wenig Rückhalt. Jetzt nehme ich dir deinen roten Hut, dein gottloses Wesen und dein Gut.“)

625 Totentanz [Gysslinger (1546), o.S.]: „Mit mir zu schertzen ist nit recht | Dann ich bin ouch sant Peters knecht | Den gwalt han ich Ablaß zuo gäben | Ouch darff mir nemannt widersträben.“ (Übersetzung: „Mit mir zu Scherzen ist nicht recht, denn ich bin auch Sankt Peters Knecht. Ich hab die Macht Ablass zu geben, und niemand darf mir widerstreben.“)

ausgenommen und betrogen, und zudem auch nicht geschützt zu haben.⁶²⁶ Bei Denecker hieß es, der Bischof habe seine verzweifelten Schafe ihrem (spirituellen) Schicksal überlassen, sodass sie zur „Hölle fuhren.“⁶²⁷ Ebenso hart gingen die Autoren der protestantischen Totentänzen mit den Chorherren und Äbten ins Gericht. Die Kritik auf die Chorherren richtete sich bei allen Schreibern auf die Beschwerde, dass die Kanoniker weltliche Herren seien, die keine geistlichen Funktionen ausübten. Gysslinger betonte in seinem Text zum Chorherren, dass dieser sein Amt gekauft hatte, und es ihm darum ginge, auch als Kirchenmann ein Edelmann zu sein.⁶²⁸ Scheit stellte den Chorherren als törichtigen, eitel weltversessenen Plauderer dar, der der Glaubenssache schade. Die entsprechende Textstelle lautet:

„Du plapperst veel du grote Dor, | Und singst ohn andacht in dem Chor. | is heidnisch
werck und luter schyn, | Denn du woldst gern gesehen syn.“⁶²⁹

Der Vorwurf der Sinnleere ihres Amtes ereilte in indirekter Form auch die Äbte. In einem polemischen, im Verhältnis zu den spätmittelalterlichen Totentänzen noch zusätzlich verschärften Ton wurde den Äbten die Nutzlosigkeit ihrer Existenz vorgehalten, welche sich im leiblichen Schmarotzertum manifestiere. So lautete etwa die Anrede des Todes an den Abt in Scheits Totentanz von 1558:

„Du Abbet griff men nicht de flucht, | heffst nicht gelerth framheit noch tucht. | Gefreten
heffst altydt dat best, | Und dy als ein veth swyn gemest.“⁶³⁰

626 Dodentanz [Birkmann (1558), o.S.]: „[...]du heffst de armen Schape vervört. | Und en gescharen aff de wull [...] |“ (Übersetzung: „Du hast die armen Schafe verführt, und ihnen die Wolle abgeschoren“); Todtentanz [Gysslinger (1546), o.S.]: „Es stadt nit zu em Bischoff grecht | Diewyl er ist der Schaafen knecht | Das er sin hilff thu allzyt sparen. |“ (Übersetzung: „Es steht dem gerechten Bischof nicht zu, während er doch der Knecht seiner Schafe ist, diesen immer die Hilfe zu verweigern.“)

627 Todtentanz [Denecker (1544), o.S.]: „Der steed inn sorgen wann er kumb vom leben | da im Gott sein sund dort nit werd vergeben | dardurch verzweyfelt er an seiner gnad gar | Dass er in d hell far. |“ (Übersetzung: „Derjenige der immerzu in Sorge ist, wann er sterben müsse, weil Gott ihm seine Sünden nicht vergeben werde, und dadurch an der Gnade Gottes (ver) zweifelt, sodass er in die Hölle muss.“)

628 Todtentanz [Gysslinger (1546), o.S.]: „Vom edlen stammen bin ich gborn | Diß ampt han ich mir ußerkorn | [...] | Sich an min eer/min gwalt und gut | Min geschlecht darzu min edel blut | Was du begerst will ich dir gäben | Allein frist mir min edelläben. |“ (Übersetzung: „Von edler Abstammung bin ich geboren, dieses Amt habe ich mir auserkoren, [...] Sehe meine Ehre, meine Macht und mein Gut, mein Geschlecht und mein edles Blut, alles was du begehrst will ich dir geben, verschone nur mein edles Leben.“)

629 Dodentanz [Birkmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Du plapperst viel du grosser Tor, und singst im Chor ohne Andacht. Das ist heidnisches Treiben und eitel Schein, weil du dich gerne sehen wolltest.“ Auch Denecker kritisiert das Funktionieren und die Tätigkeit des Chorherren, welcher den Worten des Todes zu Folge „[...] inn aigenen wercken hilff gesucht [...]“ („Übersetzung: „in eigenen Werken Hilfe suchte“) anstelle wirklich Gutes getan zu haben und darum nicht anders als die Hölle erwarten könne. Vgl. Todtentanz [Denecker (1544), o.S.].

630 Dodentanz [Birkmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Du Abt, ergreif doch nicht die Flucht. Du hast nie gelernt was Frömmikeit und Zucht sind. Gefressen hast du immer das beste; hast dich gemästet wie ein Schwein.“

In der ersten Version von Scheits Totentanz (1557) war dieselbe Stelle noch dramatischer formuliert. Während der Rest des Epigramms inhaltlich identisch ist mit dem der Ausgabe von 1558, lautet die einleitende Zeile: „Du gfuerster Abt wilt und verrucht, [...]“.⁶³¹

Hinweise auf eine bessere, nämlich regeltreue Ordenshaltung im Sinne der Observanz fehlten hingegen in den Texten der protestantischen Totentänze. Nebst „Fressucht“ wurde dem Abt in Deneckers Werk vorgeworfen, sich mit „angemasster gaistlichkeit beschönt“ zu haben, was eventuell als Seitenhieb auf ein in den Augen Deneckers fruchtloses Reformstreben interpretiert werden kann.⁶³²

4.5.2 | Fehlende Glaubenslehre in der Kernhandlung des protestantischen Totentanzes

Eine Auffälligkeit in der Struktur protestantischer Totentänze war, dass katechetische, konstruktive, auf die praktisch-spirituelle Glaubensstiftung gerichtete Bausteine im Programm der Kern- und Rahmenhandlung praktisch vollständig fehlten.⁶³³ Ausdrücklich positiv konnotierte Figuren, die dem Betrachter ein protestantisches Lebensmodell vor Augen geführt hätten – vergleichbar mit den Figuren des guten Mönchs oder des Bauern in den spätmittelalterlich-reformerischen Totentanzwerken – erschienen nicht im Ständereigen der protestantischen Totentänze. Ausnahme war der Priester in Scheits Totentanztext. Dort wurde den „falschen Aposteln und Lehrern“ drohend aufgezeigt, was genau das Priesteramt ausmache. Die Stelle lautet:

„Wee juw de under gudem schyn, | Valsck Apostel und lerer syn. | Wol auerst Gades wort vorkünd, | Lutter und reyn als he dat vind. | Heft synem Ampt genoch gedhan, | Schal hebben guten Heerden lhon.“⁶³⁴

631 Todtentanz [Birckmann (1557), o.S.], Übersetzung: „Du gefürchteter Abt, wild und verroht [...]“ Ob die Veränderung der Anrede in der niederdeutschen Fassung von 1558 eine Korrektur aus Gründen der inhaltlichen Mäßigung oder eine Anpassung aus künstlerischen Überlegungen war, ist unklar.

632 Todtentanz [Denecker (1544), o.S.]: „[...] hab steetig nur mein leib gemöst | Daneben mich beschönt | Mit angemasster gaistlichkeit. |“ (Übersetzung: „Ich habe fortwährend nur meinen Leib gemästet, und ansonsten mit angemaßter Religiosität beschönt.“)

633 Zum Begriff der Katechese, vgl. LThK (1996), Band 5, Spalten 1303-1304.

634 Dodentanz [Birckmann (1558), o.S.]: Übersetzung: „Wehe euch, die unter falschem Schein, falsche Apostel und Lehrer sind. Wohl ergehe es demjenigen, der für Gottes Wort einsteht, lauter und rein wie er es vorfindet. Hat seinem Amt genüge getan, wird er den Lohn eines gerechten Hirten empfangen.“ Auffällig ist das Wortspiel in der vierten Zeile, wo das 'lautere' und reine Wort Gottes mit 'Lutter' (=Luther?) in Verbindung gebracht wurde.

Positiv formulierte Anweisungen in Bezug auf die Inhalte des protestantischen Glaubensbekenntnisses waren in den Totentänzen selten und kamen höchstens in den Prologen und Epilogen der Werke vor. Dort wurden die Totentänze wortreich in den traditionellen Kontext des *Memento Mori* eingebettet und zugleich – in geringem Umfang – mit protestantischer Kirchendogmatik angereichert.⁶³⁵ Aus heutiger Sicht wenig überraschend, war der in den Prologen und Epilogen protestantischer Totentänze propagierte Glaubensgrundsatz, dass ausschließlich der Glauben zur Rettung der Seele führe. Die sorgfältige innerliche Vorbereitung auf das Sterben wurde als aussagekräftiges Zeichen für den „rechten Glauben“, und als einziger Maßstab für die Integrität des protestantischen Gläubigen porträtiert. Strikte Jenseitsorientierung wurde in den Prologen und Epilogen als Tugend hervorgehoben. Alltägliches Handeln spielte im Unterschied zur Charakteristik spätmittelalterlich-reformerischer Werke kaum eine Rolle.⁶³⁶

Der Dualismus von „rechtem und falschem Glauben“ war – nicht nur für den Totentanz – typisch für konfessionelle Rhetorik im Zeitalter der Glaubensspaltung.⁶³⁷ In Scheits Totentanz wurde der Leser gefragt: „Wultu nun syn ein rechter Christ, [b]etracht dat du ook sterfflick bist.“⁶³⁸ Scheit sprach an anderer Stelle auch vom Vorteil derjenigen, die das Ende nach „rechter lehr“ bedächten.⁶³⁹ Denecker formulierte in seiner Einleitung:

„Darumb bisst du ain rechter Christ, | so fasst den glauben, bild dir für | Wie das ich bin
die ainig thür | Durch die man inn das leben geet | So man am Jüngsten tag ersteet.“⁶⁴⁰

635 Generalisierend kann angesichts der Länge der Pro- und Epiloge vermutet werden, dass die Verortung des Totentanzes in der Tradition des *Memento Mori* den Autoren protestantischer Totentanzwerke wichtig schien. Das Bewusstsein dieser Verortung des makaberen Motivs spricht auch aus einem der äusserst seltenen frühen Zeugnisse einer bewussten Rezeption des Totentanzes, welches sich in der Einleitung zu Kaspar Scheits „Todtentanz“ befindet. Dort steht: „Dat hebben och de Olden mild, | dem Jungen Volcke vorgebild. | Dorch gmeelt und syn gelykenis, | dat alles dem Tod underworpen ys. | Und dat den Dodendantz genandt | Als der Gemeeldt veel syn bekindt. |” (Übersetzung: „Das haben auch die milden Alten, dem Jungvolk vorgehalten. Durch Gemälde und sein [des Todes] Gleichnis, dass alles dem Tod unterworfen ist, und dies den Totentanz genannt, wovon viele Gemälde sind bekannt.“ Vgl. Dodendantz [Birckmann (1558), o.S.].

636 Scheit zufolge bedurte das schwache, vergängliche und unbeständige Menschengeschlecht „[...]fromder hulp tho aller frist“ (Übersetzung: „allzeit fremder Hilfe“). Vgl. Dodendantz [Birckmann (1558), o.S.].

637 Vgl. dazu Scribner, *For the sake of simple folk*, 36. Im Bezug auf die Rhetorik von richtigen und falschen Glauben gilt es auch den Basler Totentanz zu erwähnen. Die Urherber des Werkes von 1568 machten mit einer dem Totentanz vorangestellten Textplatte deutlich, dass diejenigen, welche „so der göttlichen gepredigten weissheit geringere achtung geben, durch diese Gemäl [sic] zur wahren philosophy [...] beweckt und erweckt“ werden sollten. Zitat ohne Herkunftsangabe in Egger, *Basler Totentanz*, 29.

638 Dodendantz [Birckmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Willst du ein rechter Christ sein, beachte, dass auch du vergänglich bist.“

639 Ebenda.

640 Todtentanz [Denecker (1544), o.S.], Übersetzung: „Darum, wenn du ein rechter Christ bist, ergreife den Glauben und halte dir vor den Geist, dass ich [der Tod] die einzige Türe bin, durch die man in das Leben tritt, wenn man am Jüngsten Tag aufersteht.“

Das Streben der Urheber der Totentanztexte dieser Periode, einen deutlichen Unterschied zwischen „richtigem“ und „falschem“ Glauben zu machen, und damit auch die eigene Überzeugung zu bestätigen, äußerte sich in der buchstäblichen Verteuflung anderer Lebens- und Glaubensauffassungen. So war Denecker zu Folge dem Teufel verfallen, „wer [nicht] durch den glauben streit | Inn Christo Jhesu [...]“.⁶⁴¹ In Scheits Totentanztext wurde der Astrologe, der „durch frömde lehr [...] wyssagen wult“,⁶⁴² als Häretiker aus der Gemeinschaft der Christen verstoßen.⁶⁴³ Die Abgrenzung des „richtigen“ Glaubens manifestierte sich schließlich auch in den Texten zu den Szenen der Begegnung zwischen dem Tod und den Vertretern der nicht-christlichen Religionen im Basler Totentanzgemälde. Es scheint, als ob das Grundmotiv des Totentanzes „Jeder ist dem Tod verfallen“ erweitert wurde mit dem Motiv „Gottlose/Nicht-Gläubige sind dem Teufel verfallen“. Mit sehr profaner Rhetorik wurde bei der Darstellung der Ungläubigen nicht gespart. So wurde dem „irrgläubigen Juden“ vorgeworfen, nur „das Giff“ aus der Bibel gezogen zu haben, weswegen er – umgangssprachlicher Ausdruck für die Hölle – in „die [Teufels] Kuchen“ gebracht werden würde.⁶⁴⁴ Heide und Heidin wurden als „falsche Hunde“ und „gottlose“ Leute verspottet, und der Teufel als Illustration ihrer Falschheit herangezogen. Es hieß im Basler Totentanz von 1568:

„Komm falscher Hund und gottloß Mann | Dein Abgott dir nicht helfen kann | Den Teuffel hast fur Gott geehrt | Derselb hat dein Gebet erhört.“⁶⁴⁵

641 Totentanz [Denecker (1544), o.S.], Übersetzung: „Wer [nicht] für den Glauben in Jesus Christus kämpft [...]“

642 Dodentanz [Birckmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Zukünftige Dinge suchtest du in der Sphäre, wolltest Weise sein durch fremde Lehre. Weißt du den richtigen Grund für dein Ende, jetzt wo deine letzte Stunde gekommen ist? Weil dir dies unbekannt ist, sollst du es aus meiner Hand lernen.“

643 Seit dem Jahrhundert erlebte die Astrologie im Zuge der humanistischen Antikenrezeption einen großen Aufschwung. Sie war aber bereits im Mittelalter als Konkurrenz, oder eigentlich urchristliche Ergänzung zu christlichen Weltdeutungen präsent. Vgl. MacCulloch, *Reformatio*, 96-97.

644 Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.]: „[Kuium Jud, mach dich auff die Fahrt, | Deins Messias hast zuo lang g`wart: | Christum, welchen ihr habt ermürdt, | was der recht, ihr habt lang geirrt. || Eyn Raby was ich der Geschrift, | Zog auß der Bibel nur das Giff: | Gar wenig nach Messiam tracht | hattmehr auff Schätz und Wuocher acht | Dasselb mir inn die Kuche bracht.“ (Übersetzung: „Komm Jude, mach dich auf die Fahrt, du hast zu lange auf deinen Messias gewartet. Christus den ihr ermordet habt, hatte recht, ihr habt euch lange geirrt. || Ein Rabbiner der Schrift, das war ich; ich zog nur das Gift aus der Bibel. Hab nur wenig auf den Messias gegeben, hatte mehr Auge für Schätze und Wucher, was mich jetzt in die Hölle gebracht hat.“)

645 Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.], Übersetzung: „Komm falscher Heide, und gottloser Mann, Dein Abgott kann dir nicht helfen. Den Teufel hast du als Gott verehrt, dieser hat dein Gebet nun erhört.“ Ganz ähnlich klingt es im selben Totentanz auch in der Begegnung zwischen Tod und dem Türken, den der Tod wie folgt anspricht: „Du falscher Turck und großer Hundt | Es ist auch hie dein Stundt | Dein Machomet hillft dir nicht heut.“ (Übersetzung: „Du falscher Türke und grosser Hund, es ist jetzt auch für dich an der Zeit, dein Prophet hilft dir heute nicht.“) vgl. Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].



Abb. 16 | „Der Türck“, „GS“ (wahrscheinlich um 1580)

4.5.3 | „Ir armen leut greiffst unrecht an“ – Abbau gesellschaftskritischer Elemente

Eine weitere entscheidende Veränderung des Totentanzgenres zur Zeit der Reformation war, dass potentiell inhaltlich kontroverse Aspekte, welche auch jenseits der kirchlichen Hierarchie Fragen über die gesellschaftliche Ordnung und die Legitimität von Herrschaft aufrufen konnten, vermieden wurden. Die Abkehr vom „gesellschaftlichen“ Engagement, das ein typisches Merkmal der vorreformatorischen Totentänze war, manifestierte sich auf verschiedenen Ebenen, vor allem aber in der (Nicht-)Behandlung diverser traditioneller Themen und Motive im protestantischen Totentanz.⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ Scribner stellte fest, dass eine Ausrichtung der Kritik gegen das Papsttum und die Kirche, aber nicht grundsätzlich gegen Autorität typisch ist für „Reformation propaganda“ im 16. Jahrhundert. Vgl. dazu Scribner, *For the sake of simple folk*, 94; Burke und Briggs, *Social history of the media*, 61-73. Burke und Briggs weisen auch auf Luthers Grundsatz hin, dass Gehorsam gegenüber dem Machthaber den guten Christen kennzeichne. Vgl. idem, 62.

4.5.3.1 | Gleichheit und Gerechtigkeit

Anspielungen auf die Egalität der Menschen wurden in protestantischen Totentänzen unterlassen oder mit rhetorischen Veränderungen im Verhältnis zu den Formulierungen in spätmittelalterlichen Totentanztexten entschärft. Denecker, der als einziger protestantischer Totentanzautor das Bild von „Herr und Knecht“ als Ausdruck der Macht des Todes über das Leben benutzte, sprach zum Schluss seiner Einleitung des Totentanzes lediglich davon, dass der Tod „Herren wie den Knecht [...] gleich nimmt.“⁶⁴⁷ Im Gegensatz zur Formulierung, die beispielsweise im UrTOTENTANZ von Basel gewählt worden war, wo „die Herren bei den Knechten [lagen]“,⁶⁴⁸ schienen die gesellschaftlich unterschiedlich hoch stehende Figuren in Deneckers Totentanz nicht mehr in einem physischen Sinne „ungehörig“ vereint. Ein weiteres Beispiel dafür, wie die karnevalistische, ungehörige Interaktion der Stände im protestantischen Totentanztyp ausgebannt wurde, findet sich im Basler Totentanztext aus dem Jahr 1568. Hier wurde die im ursprünglichen Text formulierte Aufforderung des Todes an den Koch, er solle denen, die „da vorne am dem reyen schleichen [...] pfefferlyn yn streichen“⁶⁴⁹ durch die politisch sicherlich unproblematische Bemerkung „Wildbret, Bastet unnd Marziban | O weh meins Bauchs, ich mueß darvan“⁶⁵⁰ ersetzt. Nur einmal erschien in einem protestantischen Totentanz eine Formulierung, in der ausdrücklich mit gesellschaftlicher Gleichheit gedroht wurde; in der Erstausgabe von Scheits Holbeinadaptation erklärte der Tod in seiner Rede an den König, dass der Tod ihm „sauer“ werden würde, denn er müsse „wie ein Bauer“ sterben.⁶⁵¹

Charakteristisch für protestantische Totentänze war auch die wenig konkrete Behandlung des Themas „Gleichheit“ der Menschen; besonders an Stellen, an denen dieses Thema im Sinne von weltlicher Gerechtigkeit traditionellerweise im Totentanzgenre vorrangig und prominent behandelt wurde – also bei den Darstellungen der Begegnung zwischen dem Tod und Vertretern der Justiz und der Stadtregierung. So schlich sich beispielsweise beim Epigramm Scheits zur Figur des Fürsprechs eine an konfessionelle Rhetorik erinnernde Passage über den „Missbrauch der Schrift“ ein, wodurch der Vers eine Teil seiner spezifischen Relevanz für die Berufsgruppe der Fürsprecher verlor. Scheit schrieb: „[...] Gy bögt dat recht | missbruckn de schrift | Up juwer

⁶⁴⁷ Todtentanz [Denecker (1544), o.S.], Übersetzung: „Ich brauche gegen jeden gleiches Recht, nehme den Herren wie den Knecht.“

⁶⁴⁸ Zitiert nach Götte, *Holbeins Totentanz*, 72.

⁶⁴⁹ Basler Totentanz [Kaiser (1983), 320], Übersetzung: „denen die Vorne am Reigen schleichen, [Dampf machen].“

⁶⁵⁰ Vgl. Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.], Übersetzung: „Wildbrät, Pastete und Marzipan, oh weh, mein Bauch ich muss davon.“

⁶⁵¹ Todtentanz [Birckmann (1557), o.S.]: „Muß dir der Todt doch werden sawr | Und sterben wie ein ander bawr. |“

tongen ys vorgifft.“⁶⁵² Auf diese Weise verminderten die Autoren protestantischer Totentänze die Relevanz eines diesseitigen, egalitären Prinzips in den neuen Totentänzen zu Gunsten der konfessionellen Botschaft ihrer Werke. Typisch für den unverbindlichen, fast saloppen Umgang mit dem Thema gesellschaftlicher Gleichheit und Gerechtigkeit im protestantischen Totentanz ist auch der Text des Schultheißen im Basler Totentanztext von 1568. Der menschliche Vertreter des Rechts hoffte dort lediglich „[...] es sey niemad unrecht g`sehen: Am G`richt dem Reichen wie dem Armen.“⁶⁵³

4.5.3.2 | Ein schrecklicher Tod

Auffallend war auch die Veränderung der Gestalt des Todes. In spätmittelalterlichen Texten war der Tod zunehmend menschlich aufgetreten und hatte sich nicht selten als mächtiger Advokat der weniger Privilegierten in diesseitsbezogenen Angelegenheiten manifestiert. In diesem Zusammenhang hatte Vauzelles in seiner Einleitung zu den *Simulachres* noch davor gewarnt, dass das Wesen des Todes (in den „Bildern des Todes“ von Holbein) so lebendig und tastbar dargestellt wäre, dass sich bald kein Mensch mehr vor dem Tod fürchten würde.⁶⁵⁴ In den protestantischen Totentänzen des 16. Jahrhunderts wurde der Todesfigur diese weltlich-gesellschaftliche Rolle abgenommen. Zum Einen geschah dies unmerklich, indem der Auftritt des Todes schlicht gekürzt wurde, wie beispielsweise in den Dialogen bei Gysslinger, oder anonymisiert und abstrahiert wurde, wie in den Epigrammen von Corrozet und Scheit. Andererseits stellten die Autoren der protestantischen Totentänze den Tod – ähnlich wie in den frühesten Totentänzen – häufiger als, grimmig und vor allem beängstigend dar.⁶⁵⁵ Das Streben protestantischer Autoren, den Tod nicht zu menschlich oder zu freundlich auftreten zu lassen, stand in gewissen Sinne im Konflikt mit der positiven Besetzung des Todes als metaphysische Figur in der protestantischen Theologie, die dem Gläubigen die Erlösung von der Heilangst bot.⁶⁵⁶ Im Vorwort zu Deneckers Totentanz offenbarte sich dieser interessante Spagat in einer nichtkohärenten Darstellung des Todes. Denecker beschrieb den Tod nämlich einerseits als „hässlicher, verzörter man“ mit einer „grausamm gestalt“, der „aller Welt verhasst, und jedermanns Last“ sei.⁶⁵⁷ Andererseits bezeichnete Denecker den Tod

652 Dodentanz [Birkmann (1558), o.S.], Übersetzung: „Ihr beugt das Recht, missbraucht die Schrift, auf eurer Zunge ist Gift“. Übereinstimmungen mit dem Text des Juden im Basler Totentanz in der Kluberschen Version sind unüberschaubar.

653 Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.], Übersetzung: „[...] es sei niemand Unrecht geschehen, am Gericht, weder dem Armen noch dem Reichen.“

654 *Simulachres* [*The Dance of Death* (1971), 6]: „[...] que la mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vive, qu'elle ne fut plus crainte [...]“.

655 Vgl. dazu beispielsweise das Vorwort in Scheits Totentanztext von 1557, wo der Tod als Angreifer des Menschen deutlich negativ charakterisiert wird.

656 Vgl. dazu Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, 83-88 und 194-207.

657 Totentanz [Denecker (1544), o.S].

als ein „[...]gmain, natürlich ding [...]“⁶⁵⁸, der den angsterfüllten Gläubigen mit den folgenden Worten tröstete: „O Mensch fassz dir ain trossstlichs hertz, Ich bin nit also grosser Schmerz.“⁶⁵⁹

4.5.3.3 | Denkmal statt Mahnmal – die Schonung der weltlichen Obrigkeiten

Hatte die inhaltliche Abkehr des protestantischen Totentanzes von einer gesellschaftlich-politischen Agenda, die weiter reichte als die Ablehnung der Autorität der römischen Kirche und ihrer Vertreter, mit dem Wunsch nach sozialer Ruhe und Ordnung zu tun, wie sie auch Luther ab 1525 im Anschluss an die sozialen Unruhen des Bauernkrieges propagierte?⁶⁶⁰ Der im Verhältnis zu den spätmittelalterlichen Totentänzen viel weniger ausgeprägt kritische, weniger konkrete und weniger fordernde Umgang mit weltlichen Würdenträgern ist ein wichtiger Unterschied zwischen den protestantischen Totentänzen und dem vorreformatorischen Typus. Ein Vergleich zwischen dem Text des Kaisers in Deneckers Totentanz mit der Anrede an den Kaiser durch den Tod im Totentanz von Kientzheim (1517) illustriert den Unterschied, wie den weltliche Obrigkeiten in den verschiedenen Totentanztypen begegnet wurde.⁶⁶¹ Im Text Deneckers gabe es im krassen Unterschied zum Kientzheimer Totentanz keine konkrete Kritik am König, der Legitimität seiner Herrschaft oder an seinem Funktionieren. Bei Denecker liess hingegen keine einzige (konjunkti-vische) Formulierung Zweifel an der Vorbildlichkeit des Kaisers und der Rechtmäßigkeit seiner privilegierten politischen Stellung aufkeimen.

658 Ebenda

659 Ebenda

660 Vgl. dazu Burke und Briggs, *Social history of the Media*, 62; M. Luther, *Wider die mörderischen und räuberischen Rotten der Bauern*, Flugblatt (1525). Verwalter: Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Bücher-Altbestände nach Signaturen, Inv.-Nr. Hist. eccles. E 302, 40; Publiziert auf : www.glaubensstimme.de/reformatoren/luther/luther43.html (22 oktober 2008). Ebenda: „Die Abschwörung an das Revolutionäre ist dabei wohl als Teil der Strategie zu sehen, die „neuen“ Glauben eine legitime Institutionelle Struktur zu verleihen. Obrigkeitstreue im Sinne der Römerbriefe 17, 1-7 wurde damit zu einem identitätsbestimmendes Merkmal der protestantischen Konfessionen stilisiert.“

661 Ein anderes Beispiel für den für reformatorische Totentänze typischen, eher unkritischen Umgang mit den Vertretern von Adel und Stadtr Regiment ist die Wandlung des Herzogen vom etwas eiteln, mit harter Hand herrschenden, durch den Tod ge- und bezwungen Adelsmann im Text des Basler Urortentanzes, zum einfühlsamen, frommen Landes- und Familienvater in der Textversion des Basler Monumentaltotentanzes von 1568. Vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 296] und Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.]. Eine gleichartige Veränderung ist auch bei der Figur des Grafen zu beachten, vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 298] und Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].

Der Kaiser zum Tod (Kientzheim 1517):

„Witwen, weisen und land und och Lyt
 Hab ich in frid gehalten nyt;
 Schatzung gelegt, vil krieg gemacht,
 Gemeynnen nutz selten betracht,
 des mir yetz leid ist in den tod.
 Barmhertziger, ewiger got,
 Durch den bitteren todt, den du leid
 Verlich mym end barmhertzigkeid.“⁶⁶²

Der Kaiser zum Tod in Denecker (1544):

„Das Obersthaupt, der ainig herr
 Der gantzen welt bin ich.
 Vordem sich aussprait, Adel, Eer
 und gnad auff meniglich.
 Hier auff der erd den höchsten stand
 hab under meinen gewallt
 Das Reich, und sunst viel eigner land
 Die ich inn frid erhallt.“⁶⁶³

Die sehr wahrscheinlich bewusste Schonung der Obrigkeit im protestantischen Totentanztypus offenbart sich auch deutlich im Vergleich zwischen dem Basler Totentanztext von ca. 1435 und dem des Jahres 1568. Im für die Stadt Basel spezifischen Kontext einer Bischofsstadt, die relativ früh offiziell reformiert war, konnte der Totentanz sogar eine radikale Umfunktionierung erfahren. Aus einem Mahnmal für kirchlich-klösterliche, religiöse und herrschaftlich-gesellschaftliche Missstände wurde ein (glaubens-)politisches Denkmal für den Triumph der Reformation.⁶⁶⁴ Dabei behandelten die Autoren – zweifellos um die Autorität der lokalen Machthaber nicht anzutasten – selbst potentiell konfessionelle Feinde wie die Figur des Bischofs und des Chorherren im Kunstwerk relativ schonend. Der Originaltext der Begegnung zwischen Tod und Bischof – vormaliger Stadtherr von Basel und auch nach der Reformation einflussreicher Machtsfaktor in der Region – wurde im Text von 1568 praktisch unverändert übernommen. Es fand sich darin keine konfessionell motivierte Kritik. Stattdessen blieben Textstellen wie „her byschoff weyse und wolgelart“⁶⁶⁵ erhalten. Als einzige Veränderung wurde das wenig ehrvolle „entfliehen“ des Bischofs vor dem Tod durch das neutralere „entweichen“ ersetzt.⁶⁶⁶ Ebenso schonend wurde mit

⁶⁶² Totentanz von Kientzheim [Stehle (1899), 29], Übersetzung: „Witwen, Waisen und Land und Leute, hab ich nicht in Frieden gehalten. Gebrandschatzt und viel Krieg gemacht, den gemeinen Nutzen betrachtete ich selten. Das tut mir jetzt leid, vor meinem Tod. Barmhertziger, ewiger Gott, durch den bitteren Tod, den du erlitten hast, verleihe meinem Ende Barmherzigkeit.“

⁶⁶³ Totentanz [Denecker (1544), o.S.], Übersetzung: „Das Oberhaupt, der einzige Herr, der ganzen Welt bin ich. Vor dem sich ausbreitet Adel und Ehre, und manche Gnade. Hier auf Erden habe ich den höchsten Stand inne, das Reich und sonst viel eigenes Land, die ich in Frieden erhalte.“

⁶⁶⁴ Gleichzeitig war es auch ein Denkmal für Johannes Oekolampadius. Wie einigen Reiseberichten vom Ende des 17. Jahrhunderts entnommen werden kann, erkannten zumindest die gebildeten Betrachter des berühmten Werkes den Totentanz auch als Denkmal für den prominentesten Basler Reformator. Vgl. dafür Egger, *Basler Totentanz*, 30-31.

⁶⁶⁵ Basler Totentanz [Kaiser (1983), 294].

⁶⁶⁶ Vgl. Ebenda und Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.]. Im Originaltext heißt es: „Dan den tot nicht mogit entpflyen.“ (Übersetzung: „Denn dem Tod dürft ihr nicht entfliehen.“ Im Text von 1568 steht an der entsprechenden Stelle: „Ihr mögen dem Todt nicht entweichen.“ (Übersetzung: „Ihr dürft dem Tod nicht entweichen“)

der Figur des in der lokalen Politik Basels traditionell mächtigen Chorherren umgegangen.⁶⁶⁷ Die einzige Figur, die mit konfessioneller Kritik überschüttet wurde, war der Papst.⁶⁶⁸

Der Vergleich der zwei Basler Totentanztextversionen von 1440 und 1568 lässt die Schlussfolgerung zu, dass im Rahmen der Bestrebungen seitens der Autorschaft des jüngeren Textes, die weltlichen Obrigkeiten zu schonen, potentiell politisch kontroverse Formulierungen mit bemerkenswerter Wachsamkeit erkannt, und mit rhetorischem Fingerspitzengefühl aus der älteren Textvorlage herausgefiltert wurden. Diese Wachsamkeit kann durch viele Textbeispiele illustriert werden. So wurden im Text zur Begegnung von Tod und Kaiser die ersten zwei Zeilen der Anrede des Todes an den Kaiser, in denen im Original darauf hingewiesen worden war, dass die kaiserlichen Insignien der Macht „hier“ nichts wert seien, ersetzt durch eine relativ belanglosen Floskel, dass der Kaiser mit seinem grauen Bart seine Reue lang gespart habe.⁶⁶⁹ Es ist eine annehimliche These, dass die ursprünglichen Zeilen ersetzt wurden, weil die Betonung, dass des Kaisers Macht „hier“ (also auf Erden beziehungsweise im Totentanz) nicht zähle, im historischen Kontext des kurz zuvor eidgenössisch gewordenen Basels als eine politische motivierte Aussage hätte begriffen werden können.

Ein anderes bemerkenswertes Beispiel für die unscheinbaren aber wichtigen rhetorischen Korrekturen, welche die aus der Vorlage stammenden Seitenhiebe auf die moralisch-gesellschaftliche Integrität höherer Ständevertreter beseitigen sollten, findet sich im Vergleich der Textversionen der Anrede des Todes an den Edelmann/Kriegsmann. Beide Versionen waren bis auf eine kleine Veränderung völlig identisch. In der jüngeren Version formulierten die Autoren die ursprüngliche Verszeile „legit ir nu oben euch wurt gelont“⁶⁷⁰ jedoch um, und machten daraus „gesegnet euch, so wurdet euch g'lonet.“⁶⁷¹ Der möglicherweise porträtartige, das Ansehen des Kleinadligen unterwandernde Hinweis auf dessen anscheinend ungebührlichen oder ausschweifenden Umgang

667 Die ursprünglichen Verse des Chorherren wurden ebenfalls praktisch unverändert übernommen, und so wurde die Figur des Chorherren von konfessionell motivierter Kritik und Polemik verschont. Die einzige, kleine, aber viel sagende Veränderung betraf die Antwort des Chorherren, welcher in der neueren Version nicht mehr „liebliche“, sondern lediglich „mehrstimmige“ Lieder im Chor gesungen habe. Vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 306] und Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].

668 Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass hohe Kirchenvertreter wie der Patriarch und der Erzbischof im Basler Totentanz von 1568 im Gegensatz zum Original nicht mehr in der Ständereihe aufgenommen waren. Über den Zeitpunkt wann, und die Gründe warum die beiden Figuren aus der Ständereihe weggelassen wurden, gibt es keine gesicherten Informationen.

669 Im Basler Totentanz von ca. 1435 hiess es: „Her keyser euch hilft nicht das swert | Czepter und krone sint hy nicht wert. |“ (Übersetzung: „Herr Kaiser euch hilft nicht das Schwert, Szepter und Krone sind hier nichts wert.“) Vgl. Basler Totentanz [Kaiser (1983), 282]). In der Fassung von 1568 begann der Vers des Kaisers wie folgt: „Herr Keiser mit dem grawen Bart, | Ewr Eeuw habt ihr zuo lang gespart. |“ (Übersetzung: „Herr Kaiser mit dem grauen Bart, eure Reue habt ihr zu lange aufgespart.“) Vgl. Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].

670 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 310], Übersetzung: „Würdet ihr oben liegen, würdet ihr belohnt werden.“

671 Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.], Übersetzung „[Gesegnet euch], so werdet ihr belohnt.“

mit Frauen (im Bild war dem Kriegsmann sehr wahrscheinlich eine weibliche Todesfigur zugegeben⁶⁷²) wurde damit zensiert.

4.5.4 | Einbusse des öffentlichen Charakters

Zur inhaltlichen Abkehr der protestantischen Totentänze von gesellschaftlich-politischen Themen jenseits des konfessionellen Streits gesellte sich eine Veränderung in der kommunikativen Charakteristik des Genres. Weil die Erscheinung des protestantischen Totentanzes im 16. Jahrhundert durch den Buchdruck bestimmt wurde, verlor das Genre zu einem erheblichen Teil seinen öffentlichen Charakter. Dadurch wiederum verringerte sich die einfache Zugänglichkeit, welche die Botschaft und Wirkung des Totentanzes traditionell entscheidend geprägt hatte.

Ein Grund für die verminderte Zugänglichkeit der protestantischen Totentänze war technischer Natur; durch den Buchdruck waren Totentänze zwar einfach zu reproduzieren, der Besitz des Totentanzes wurde jedoch privatisiert, wodurch die Werke vor allem für weniger privilegierte Gesellschaftsschichten nicht mehr ohne weiteres zugänglich waren. Zusätzlich eingeschränkt wurde die Verbreitung der Kenntnis der protestantischen Totentanzprogramme bei einer breiteren Gesellschaftsschicht durch den Umstand, dass das kleine Format und die Detailliertheit der Illustrationen Holbeins es erschwerten, die inhaltliche Aussage der Bilder in ihrer Gesamtheit zu begreifen und weiter zu vermitteln.

Der zweite Grund für die abnehmende Wichtigkeit des Aspekts des „Öffentlichen“ im Totentanz war die bewusste Entscheidung der Herausgeber, ihre Publikation in eine Form zu gießen, die durch die Textualität deutlich auf ein besser gebildetes Publikum ausgerichtet war. Im Zusammenhang mit der Abnahme der Zugänglichkeit durch formale Veränderung in reformatorischen Totentänzen sollte auch die Abwertung des Dialogischen erwähnt werden, die auf die Entscheidung der Trechsels folgte, die stilbildende Erstausgabe von Holbeins „Bildern des Todes“ in Form eines Emblembuchs zu gestalten.⁶⁷³ Die Trechsels brachen mit der Tradition, Totentanzbildern einen Dialog von Tod und Mensch beizufügen. Es ist anzunehmen, dass die Bibelzitate und die kurzen vierzeiligen Epigramme Corrozets im Vergleich zu einem Dialog viel abstrakter und weniger lebendig auf die Betrachter wirkten. Die in den Bildern Holbeins dargestellte Handlung büßte dadurch viel von ihrer situativ-realistischen Tastbarkeit ein, und die Identifikation und

672 Vgl. dazu die Abbildung in der Referenzquelle zum Basler Urtotentanz, die in der Szene des Edelmannes/Kriegsmannes deutlich – und einzigartig in dieser Quelle – eine weibliche Todesfigur zeigt. [Kaiser (1983), 310].

673 Von den als Vorbild ausgewählten Textmodulen hatten der Corrozet-Aemylio Text, und die Texte von Scheit eine monologische Struktur; Die Verse von Gysslinger, Denecker und der Basler Totentanz waren dialogisch.

Solidarisierung des Betrachters mit den Charakteren des Totentanzes (auch mit dem Tod) wurde erschwert.

Entscheidend war, dass die assoziative Kraft der „Monumentalität“, das heißt die Plakativität und die symbolhafte Unverwüstlichkeit der Botschaft, sowie die schiere Größe, die es buchstäblich fast unmöglich machte, die Botschaft monumentaler Totentänze zu übersehen, in der Buchform verloren ging.⁶⁷⁴ Bis zum Beginn der Reformation hatte das Genre von der Öffentlichkeit und der Monumentalität des Auftritts gelebt. Der politische und soziale Druck, den monumentalen Totentänze durch die öffentliche Bloßstellung der fehlenden Moral der führenden Personen, aber auch die konkrete Darstellung der alltäglichen Verfehlungen einfacher Leute potenziell zu erzeugen vermochten, konnte in Buchwerken nicht reproduziert werden. Die Drohung zur sozialen Nivellierung, wie sie im Epigramm Corrozets zur Begegnung des Todes mit dem Herzog zu finden war, wo es hieß, dass der Tod den Hochmut und Prunk der Mächtigen vernichte,⁶⁷⁵ war in Abwesenheit eines breiten und weniger privilegierten Publikums beraubt von ihrer profanen, politischen Sprengkraft und muss entsprechend relativ leer gewirkt haben. Dieses Beispiel demonstriert, wie nachhaltig der Verlust des öffentlichen Charakters des protestantischen Totentanzes die inhaltliche Wirkung des Genres beeinflussen konnte.

4.6 | Konfessioneller Streit im Detail

Dieses Kapitel abschließend soll der Einfluss der konfessionellen Rezeption der Totentanzbilder Holbeins im protestantischen Totentanztyp aus einer anderen Perspektive beleuchtet werden. Die bisher vorgestellten Quellen zeigten auf, wie die Urheber protestantischer Totentanzwerke bewusst und unbewusst die Ideale der Reformation mit dem Totentanzmotiv zu verbinden, und in neu geschaffenen Totentänzen einzuarbeiten suchten. Die Bilder Nikolais entstanden im selben historischen Kontext, doch hier war der Ausgangspunkt, dass die Totentanzbilder Holbeins

⁶⁷⁴ Der Verlust der inhaltlich bestimmenden Assoziation mit dem Monumentalen war für die vom Holbeinischen Bilderprogramm dominierten, protestantischen Totentänze besonders ausgeprägt, weil es von Holbeins Werk eben keine monumentale Vorlage gab. Dies etwa im Unterschied zu älteren Drucken, speziell der zwischen 1485 und ca. 1530 in großer Menge gefertigten Reproduktion der *Danse macabre* von Paris, von denen angenommen werden darf, dass sich wohl jeder Betrachter bewusst war, dass es sich um eine Reproduktion eines öffentlich zugänglichen Wandgemäldes im theologischen und politischen Zentrum des Landes handelte.

⁶⁷⁵ Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 28]: „Vien, prince, avec moy, & delaisse | Honneurs mondains tost finissantz. | Seule suis qui, certes, abaisse | L'orgueil & pompe des puissantz. |” (Übersetzung: „Kommt Prinz, mit mir, und lasse die weltlichen Ehren zurück. Ich bin der einzige, sicherlich, der den Hochmut und Prunk der Mächtigen vernichtet.“)

von konfessioneller (vermeintlich offensichtlich protestantischer) Symbolik gesäubert werden sollten.⁶⁷⁶

An Hand eines kurzen Vergleichs der Holbeinkopien Nikolais mit den ursprünglichen Vorlagen Holbeins lässt sich herausarbeiten, welche inhaltlichen Aspekte und ikonographischen Details wohl im Auftrag der Birckmanns in den Bildern Nikolais gegenüber der Originalvorlage getilgt oder verändert worden waren. Es ist davon auszugehen, dass dies geschah, weil die Birckmanns als Herausgeber von diesen Aspekten erwarteten, dass sie die katholische Zensur auf den Plan rufen würden. Tatsächlich wurden die lateinischen Totentanzausgaben der Birckmanns, ausgestattet mit den Bildern Nikolais und dem Textprogramm „Corrozet-Aemylio“ nicht von den katholischen Zensoren beanstandet.⁶⁷⁷ Dies ist angesichts der geringen Unterschiede zwischen Nikolais Kopie und Holbeins Vorlage erstaunlich. Nikolai strich weder eine im Original vorkommende Szene noch nahm er Anpassungen grundsätzlicher Art an der Komposition der Vorlage vor. Der Unterschied zwischen der als protestantisch gebrandmarkten Originalversion und den der Römischen Kirche zumindest nicht offiziell ungefälligen Bildern Nikolais lag in ikonographischen Details. Die folgende Analyse der geringfügigen inhaltlichen Unterschiede ist darum durch zwei einfache Fragen strukturiert: Was wurde entfernt oder ersetzt und was wurde hinzugefügt?

4.6.1 | Korrekturen Nikolais

Das durch Nikolai offensichtlich am stärksten angepasste Bild ist dasjenige von der Begegnung von Tod und Papst. In der seitenverkehrten Kopie von Nikolai sind die zwei teuflischen Dämonengestalten aus Holbeins Bildvorlage entfernt. Diese Dämonen sorgten im Original als eine Art interne Bildkommentatoren für die negative Beurteilung des abgebildeten Geschehens und auch der abgebildeten Hauptperson, des Papstes. Möglicherweise wäre mit diesem relativ bescheidenen Eingriff Nikolais den Ansprüchen der katholischen Zensurbehörden bereits genüge getan gewesen, doch das Bild erfuhr noch weitere Veränderungen. So passte Nikolai beispielsweise die Körperhaltung des hinter dem Papst stehenden Todes an. Anstatt der aktiven Einmischung in den Krönungsprozess, durch die der Tod die symbolischste Handlung der päpstlichen (weltlichen) Autorität unterband, demonstrierte die wegschauende Todesfigur in Nikolais Bild ein fast lässiges Desinteresse am weltlichen Geschehen.

⁶⁷⁶ Konkret ging es um einen Auftrag der Birckmanns aus Köln an Arnold Nikolai, Kopien von Holbeins „Bilder des Todes“ an zu fertigen. Damit sollten eigene lateinische Ausgaben des Holbein-Corrozet-Aemylio-Totentanzes illustriert werden, mit denen die Birckmanns einen Teil des anscheinend sehr lukrativen Geschäfts mit dem berühmten Totentanz zu ergattern hofften. Vgl. Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, 45-48.

⁶⁷⁷ Die Drucke der Birckmanns wurden nicht verboten. Die Gründe dafür, warum dies nicht geschah, während sie doch in den lateinischen Versionen Aemylios verbotene Verse gebrauchten, und auch meist die von der katholischen Zensur geächteten Werke von Huberinus und Rhegius beifügten, sind undeutlich. Vgl. Franzen, *Huberinus-Rhegius-Holbein*, speziell 46-47.

Hinzu kam die Umgestaltung einiger ikonographischer Details. So machte Nikolai den Papst zu einem Bartträger, womit die Weisheit des *Pontifex Maximus* andeuten wurde. Aber auch der in Nikolais Kopie aufrecht stehende Reichsapfel und das allzeit griffbereit gegen die Stufen des päpstlichen Thrones gelegte Schwert des zu Krönenden waren neu. Unklar ist, ob dies als politische Aussage der für die Bilder Verantwortlichen begriffen werden muss. Sollte die Suggestion eines geschwächten, aus dem Gleichgewicht geratenen Reiches in Holbeins Bildvorlage korrigiert werden? Dies wäre ein durchaus plausibles Zugeständnis einer „deutschen“ Druckerei für den Einsatz des deutschen Kaisertums für die Verteidigung des katholischen Glaubens.

Eine vergleichbar offensichtlich schonende Renovierung wurde den anderen Kirchenvertretern in Nikolais Holbeinkopien nicht zu Teil. Beim Bild des Kardinals wurde beispielsweise lediglich der im Original bereits schwer zu entdeckende Geldbeutel des bittstellenden, reichen Mannes entfernt, wodurch die Begegnung zwischen Kardinal und Tod in der Version von Nikolai weniger eindeutig den Charakter einer kommerziellen Transaktion trug. Die negative Aussage des Bildes – Holbein hatte die Weinreben im Hintergrund gebraucht, um den Vergleich zwischen dem Kardinal und den bösen Weingärtnern aus dem Neuen Testament anzuregen, welche den Glauben aus Gewinnsucht verraten hatten – wurde dadurch nur gemildert, nicht aber völlig gebannt.⁶⁷⁸



Abb. 17 | „Tod und Papst“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)



Abb. 18 | „Tod und Papst“, Arnold Nikolai. (ca.1555)

678 Matthäus 21:33-46, vgl. EHS, 1103.

Die geringfügigen inhaltlichen Anpassungen der Szenen anderer Kirchenvertreter weisen ein weiteres Mal darauf hin, welche Signalwirkung die Darstellung des Papstes für die konfessionelle Verortung eines Totentanzes besaß. Verkürzt gesagt: Der Umgang mit der Papstfigur bestimmte die konfessionelle Identität des gesamten Werks. Dieser im Grunde genommen einfache rezeptive Prozess war generell ein prägender Aspekt christlicher Ikonographie im Zeitalter der Glaubenskämpfe.⁶⁷⁹



Abb. 19 | „Tod und Kardinal“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca. 1525)



Abb. 20 | „Tod und Kardinal“, Arnold Nikolai. (ca. 1555)

Nicht nur die Anpassungen von Holbeins Originalvorlagen im Bezug auf konfessionelle Symbolik waren in Nikolais Kopien gering, auch die Konzeption der anderen Szenen blieb der Vorlage meist eng nachempfunden.⁶⁸⁰ Auch in Nikolais Holbeinkopien ist aber die für reformatorische Totentänze charakteristische Tendenz zu entdecken, vor allem mit den weltliche Obrigkeiten im Vergleich zu den spätmittelalterlichen Totentänzen schonend umzugehen, und potentiell sozial subversive Elemente aus der Kernhandlung zu entfernen. Einige Hinweise in Holbeins Bildern,

⁶⁷⁹ Vgl. Koerner, *Reformation of the Image*, 117-124; Scribner, *For the sake of simple folk*, zum Bild des Papstes als Antichrist, speziell 149.

⁶⁸⁰ Grosse Veränderungen wurden Nikolai von den Auftraggebern sehr wahrscheinlich nicht gestattet. Es war für den durch die Birkmanns anvisierten Verkaufserfolg des Werks sicherlich wichtig, dass die Verbindung mit Holbeins berühmten Bildern des Todes eminent war. Auch die übrigen Verfasser neuer graphischer Totentänze wollten nach aller Wahrscheinlichkeit die Verbindung mit den Bildern Holbeins beibehalten. Dies war für Denecker und Gysslinger in ihren auf religiöse Überzeugung gerichteten Werken ebenso wichtig wie für die Birkmanns, welche vor allem den kommerziellen Erfolg gesucht zu haben scheinen. Vgl. dazu *Huberinus- Rhegius- Holbein*, 44.

von denen anscheinend gedacht wurde, dass sie Ungehorsam und Auflehnung der Untertanen legitimierten oder zumindest salonfähig machen könnten, wurden in Nikolais Holbeinkopien subtil, unter Beibehaltung der ursprünglichen Dramatik der Szene, abgeändert. So wurde beispielsweise die Weinranke, die in Holbeins Bildvorlage buchstäblich und figürlich hinter dem als Bauer auftretenden, den Grafen fortjagenden Tod steht, durch einen einfachen Baumstrunk ersetzt. Der Baumstrunk besaß im Unterschied zur Weinranke keinerlei symbolische Verbindung mit dem „rechten Glauben“. Damit war die durch Holbein ins ursprüngliche Bild gelegte Idee, dass die Erhebung der Bauern als Akt der Kampfes für den Glauben und damit als legitime Aktion begriffen werden konnte, zensiert.

Weitere Beispiele für die vorsichtige Entschärfung anti-obrigkeitlicher Symbolik in Nikolais Holbeinkopien sind die Szene von Tod und Ritter, wo als einzige Abweichung von der Originalvorlage die Lanze des Todes nicht mehr den Nabel des Ritters, sondern dessen Seite durchbohrt, oder das Weglassen der unflätig ausgestreckten Zunge des kleinen Jungen in der Szene des Zusammentreffens von Tod und Herzog. Diese Veränderungen in Nikolais Holbeinkopien lassen auch vermuten, dass das Bestreben, das Totentanzmotiv vorsichtig von subversiven Anspielungen zu säubern, nicht von der konfessionellen, protestantischen Zielsetzung der Autorschaft abhängig war, sondern eine generelle Entwicklung des Totentanzes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts darstellte.



Abb. 21 | „Tod und Graf“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)



Abb. 22 | „Tod und Graf“, Arnold Nikolai. (ca. 1555)

4.6.2 | Zufügungen in Nikolais Bildern – Ein Spiegel des Zustands der Welt?

In den Kopien Nikolais von Holbeins Bildern des Todes finden sich auch Zufügungen, die schwer zu interpretieren sind. Auffällig ist beispielsweise, dass Nikolai in seinen Bildern das Bild einer von physischen Zerfall und Düsternis gezeichneten Welt entwarf. Der Aspekt des Verfalls kommt vor allem im Bild des Arztes gut zum Ausdruck.⁶⁸¹ Statt wie in der Vorlage Holbeins in einer scheinbar architektonisch intakten, aufgeräumten Umgebung, situierte Nikolai die Szene vor den Hintergrund eines vergleichsweise schäbig wirkenden Zimmers.



Abb. 23 | „Tod und Arzt“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525)

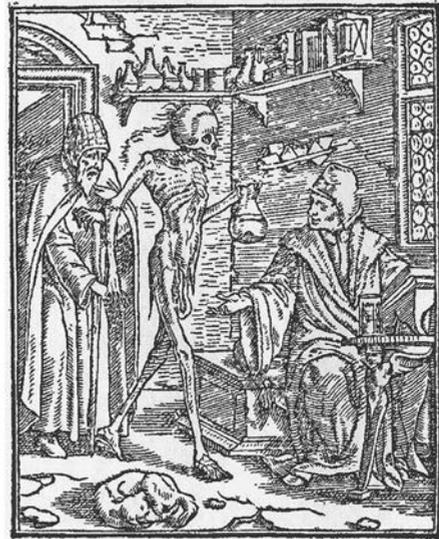


Abb. 24 | „Tod und Arzt“, Arnold Nikolai. (ca. 1555)

Die Erklärung Carlens, dass die Risse und Löcher in Mauern und Böden auf die Vergänglichkeit der Welt hinwiesen, und eine logische Umsetzung des *Memento Mori*-Gedankens in den Bildern des Totentanzes waren, ist sehr plausibel.⁶⁸² Allerdings stellt sich ob des eklatanten Stimmungunterschieds zwischen Vorlage und Kopie die Frage, ob Holbein denn eine Art heile Welt darstellen wollte, oder ob die beiden Künstler (unbewusst) ihre persönliche Wertschätzung von Medizin und Medizinern in die Darstellung des Bildes eingebracht haben.

⁶⁸¹ Die auf diese Weise geschädigt dargestellte Welt zeigt sich auch in zahlreichen anderen Bildern, wie beispielsweise beim Papst (siehe oben).

⁶⁸² Vgl. Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 99.

Erwähnt werden muß schließlich die Gestaltung der Tron- und Stuhlverzierungen in Nikolais Totentanzbildern. Die Verzierungen scheinen im Vergleich zu Holbeins Vorlage zuweilen bis ins Pornographische gesteigert. Vorbilder hierfür finden sich in der Abbildung des Kardinals, aber auch beim Papst und beim Richter. Wie diese Änderung Nikolais inhaltlich gedeutet werden muss, ist unklar. Konfessionelle Überlegungen, die an der Basis der Veränderung des Genres im Zeitraum zwischen 1538 und 1600 standen, können diese Zufügungen jedoch kaum motiviert haben.

4.7 | Fazit

Die Reformation stellte einen markanten Einschnitt in der Geschichte des Totentanzes dar, weil sich als Folge einer konfessionell polarisierten Wahrnehmung des Motivs die inhaltliche Ausrichtung und der Gebrauch des Genres nachhaltig veränderten. Im Jahre 1540 wurde das Totentanzwerk der Gebrüder Trechsel (und damit auch die „Bilder des Todes“ von Holbein) trotz des Umstands, dass es inhaltlich eigentlich nicht protestantisch war, auf den katholischen Index gesetzt. Das Verbot ist Sinnbild der (unbewusst) veränderten Wahrnehmung des Totentanzes, und es wirkte als Katalysator für die bewusste, weitergehende Rezeption und Nutzung des Totentanzes als konfessionsspezifisches und protestantisches Bild- und Textprogramm.

Als erster Schritt der Entwicklung des Totentanzes zum protestantischen Motiv erschienen Holbeins Totentanzbilder zwei Jahre nach der Indexierung eingebettet in offensichtlich protestantische Beischriften. Als zweiter Schritt wurde die konfessionelle Rhetorik in die Totentänze selbst integriert.

Inhaltliches Hauptmerkmal des protestantischen Totentanztypus war die offene, polemische Kirchenkritik, insbesondere an Papst und Papsttum, sowie die vereinfachende, dualistische Rhetorik von „richtigem“ und „falschem“ Glauben, ohne dass dazu in der Kern- oder Rahmenhandlung der Totentänze weitergehende, dogmatische Erklärungen gegeben wurden. Typisch für die inhaltliche Charakteristik protestantischer Totentänze im 16. Jahrhundert war außerdem, dass sie sich fast ausschließlich auf den konfessionellen Streit konzentrierten. Parallel dazu kehrten sie sich von der Thematisierung anderer gesellschaftlich-politischer Aspekte ab.

Auch hinsichtlich der Formgebung und des Stils hob sich der protestantische Totentanztyp deutlich vom spätmittelalterlich-reformerischen Typ ab. Einerseits, indem das Dialogische teilweise aus dem Totentanz-Textprogramm verdrängt wurde. Andererseits, indem der öffentliche Charakter des Totentanzesgenres beträchtlich schwand, weil sich das Schaffen nachreformatorischer

Totentänze im 16. Jahrhundert größtenteils auf Werke des Buchdrucks beschränkte. Der graphische Totentanz wurde in dieser Phase zu einem (privaten) Sammelobjekt, welches die konfessionelle Position seines Besitzers beschrieb.

5 | Der katholische Totentanz (1600-1650)

5.1 | Einleitung

Zum St. Jakobstag des Jahres 1602 sollte er fertig gestellt sein, der Totentanz in der St. Anna-kapelle der Benediktinerabtei St. Mang in Füssen.⁶⁸³ Es war das erste monumentale Totentanzwerk eines katholischen Auftraggebers im deutschsprachigen Raum seit mehr als vierzig Jahren.⁶⁸⁴ Der Zeitpunkt der Entstehung des katholischen Totentanztyps ist bemerkenswert, denn seit der letzten Zusammenkunft des Konzils von Trient, dem „ersten Abschluss [...] der Erneuerung und Stabilisierung der Papstkirche“⁶⁸⁵, waren ebenfalls knapp vier Jahrzehnte verstrichen. Trotzdem muss die Entwicklung des „gegenreformatorischen“⁶⁸⁶ Totentanzes eindeutig im Kontext der Ziele und Beschlüsse des Tridentischen Konzils betrachtet werden, welches zu einem „außergewöhnlichen spirituellen und organisatorischen Aufschwung führte.“⁶⁸⁷

Seit dem Pontifikat Papst Paul III. (1534-1559) strebte die Katholische Kirche nach Wiederherstellung der Päpstlichen Autorität. Während des Trienter Konzils wurde der Gedanke der Wiedervereinigung der Kirche zugunsten der „Festigung der Treugebliebenen“ in den Hintergrund geschoben.⁶⁸⁸ Nebst diesem Grundsatzbeschluss waren die zentralisierte Kirchenführung, neue Maßstäbe in der Ausbildung von Klerikern und im Erziehungswesen, sowie die Festlegung bischöflicher Pflichten die Hauptresultate des Trienter Konzils. Die Kirchenversammlung sprach sich zudem strikte aus gegen Volkssprachen in Liturgie und Heiliger Schrift, den Einfluss von Laien in der Kirche sowie die Abwertung der Scholastik.⁶⁸⁹

⁶⁸³ Der Auftrag den Füssener Totentanz zu malen erhielt Hiebeler zwischen Ende 1599 und Anfang 1602. Als Lohn wurden ihm 140 Pfund versprochen. Knapp 118 Pfund erhielt er als Vorschuss, die übrigen 22 Pfund, wenn es zu „[...]St. Jakobs Tag vörtig solle werden.“ Vgl. dazu T. Riedmiller, *Sagt Ja Sagt Nein Getanzt Muess sein, 400 Jahre Füssener Totentanz* (Füssen 2003), ohne Seitenangabe.

⁶⁸⁴ Vgl. dazu das vorige Kapitel, insbesondere Seiten 135-137.

⁶⁸⁵ Vgl. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 64.

⁶⁸⁶ Zur Diskussion des Begriffspaares Gegenreformation und Katholische Refom, vgl. D. Sieber, *Jesuitische Missionierung, priesterliche Liebe, sakramentale Magie, Volkskulturen in Luzern 1563-1614*, Luzerner Historische Veröffentlichungen, Band 40 (Basel 2005), speziell 20-24; H. Jedin, *Katholische Reform oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe* (Luzern 1946), speziell 10; Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 154-157. Dort auch weiterführende Literaturhinweise.

⁶⁸⁷ Ebenda.

⁶⁸⁸ Idem, 88.

⁶⁸⁹ Idem, 64-65. Im Bezug auf die Bilderfrage wurde entschieden, dass die Verehrung nur dem Urbild gelte, und der reformierte Vorwurf der Götzenanbetung damit nichtig sei; das Konzil beschloss, dass von Bildern kein religiöser Wert ausgehe, sie aber als Instrument der Seelsorge nützlich seien. Zu den Resultaten der Diskussion über die Stellung von Bildern in der Kirche im Zuge des Konzils von Trient, vgl. LThK, Band 4, 225-232, speziell 231; LKG (2001), 1637-1649; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin due XVIe siècle et du XVIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, 2. Auflage (Paris 1951), 1-17; Burke, *Eyewitnessing*, 57-58.

Einer der wichtigsten Träger der gegenreformatorischen Strömung waren neu gegründete Orden, vor allem die Jesuiten, die ein missionarisches Ordensideal mit „extremer Gehorsamspflicht“ (gegenüber Papsttum und Kirche, welche sie mit Gott praktisch gleichstellten) verbanden.⁶⁹⁰

Das Datum der Entstehung des Füssener Totentanzes markiert den Anfang der Entstehung des katholischen Totentanztyps, der über viele Jahrzehnte hinweg häufig, und in vielen Varianten geschaffen werden sollte. Corvisiers Bemerkung, dass „la danse des morts a cessé d'être un thème vivant [...] sous les effets de la Contre-Réforme“⁶⁹¹, ist darum inkorrekt. Gibt es Hinweise, aus welchem Grund katholische Autoren das Totentanzmotiv wiederbelebten, nachdem es so lange dem konfessionellen Kontrahenten überlassen worden war? Wie verhielt sich das Werks Jakob Hiebeler zur seit 1540 protestantisierten Überlieferung des Genres?

Dieses Kapitel ist der zweite Teil der Typisierung des Totentanzgenres im Zeitalter der Glaubensspaltung, und behandelt die Entwicklung und Charakteristik des katholischen Totentanztypus anhand von Werken, die zwischen dem Beginn des 17. Jahrhunderts und dem Ende des Dreißigjährigen Krieges entstanden.⁶⁹²

Das Hauptziel dieses Kapitels ist die Beschreibung des Prozesses der „Wiederentdeckung“ des Totentanzes durch eine katholische Urheberschaft.⁶⁹³ Aufgezeigt wird, wie sich die katholische Vision des Totentanzmotivs im 17. Jahrhundert inhaltlich und morphologisch-rhetorisch zu einem neuen Typus ausbildete, und was diesen katholischen Totentanz charakterisierte. Als wichtige Nebenfrage gilt es kurz zu erörtern, ob die Wiederentdeckung des Totentanzmotivs durch romtreue Autoren die Folge einer jesuitischen Kampagne war.

⁶⁹⁰ Vgl. Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 46-48. Zur Entstehung und zu Grundsätzen der *Societas Jesu*, vgl. Schwaiger, *Mönchtum*, 241-250; zuletzt dazu auch R. Haub, *Die Geschichte der Jesuiten* (Darmstadt 2007); J. Wright, *The Jesuits – Missions, Myths and Histories* (London 2004). Vgl. auch den Abschnitt „Propaganda Fidei- oder nicht?“ in diesem Kapitel auf den Seiten 211 bis 214.

⁶⁹¹ Vgl. A. Corvisier, *Les danses macabres, Que sais-je, le point de connaissances actuelles* (Paris 1998), 79. Wahrscheinlich entstammt seine Annahme der Beobachtung der Entwicklung des monumentalen Totentanzes in Frankreich. Nur mit dieser medialen und geographischen Einschränkung ist seine allgemein formulierte Aussage ansatzweise verständlich.

⁶⁹² Der Beginn dieser Periode ist festgesetzt durch die Wiederentdeckung des Totentanzmotivs durch katholische Urheber. Das Ende der Periode ist bestimmt durch des Endes des 30-jährigen Krieges und den markanten Einbruch der Produktion von protestantischen Totentänzen zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Davon handelt das folgende Kapitel.

⁶⁹³ Der Aufbau des Kapitels ist dadurch stärker chronologisch geordnet als dies in den vorherigen Abschnitten der Fall war.

5.2 | Die Verbreitung des Totentanzes (1601-1649)

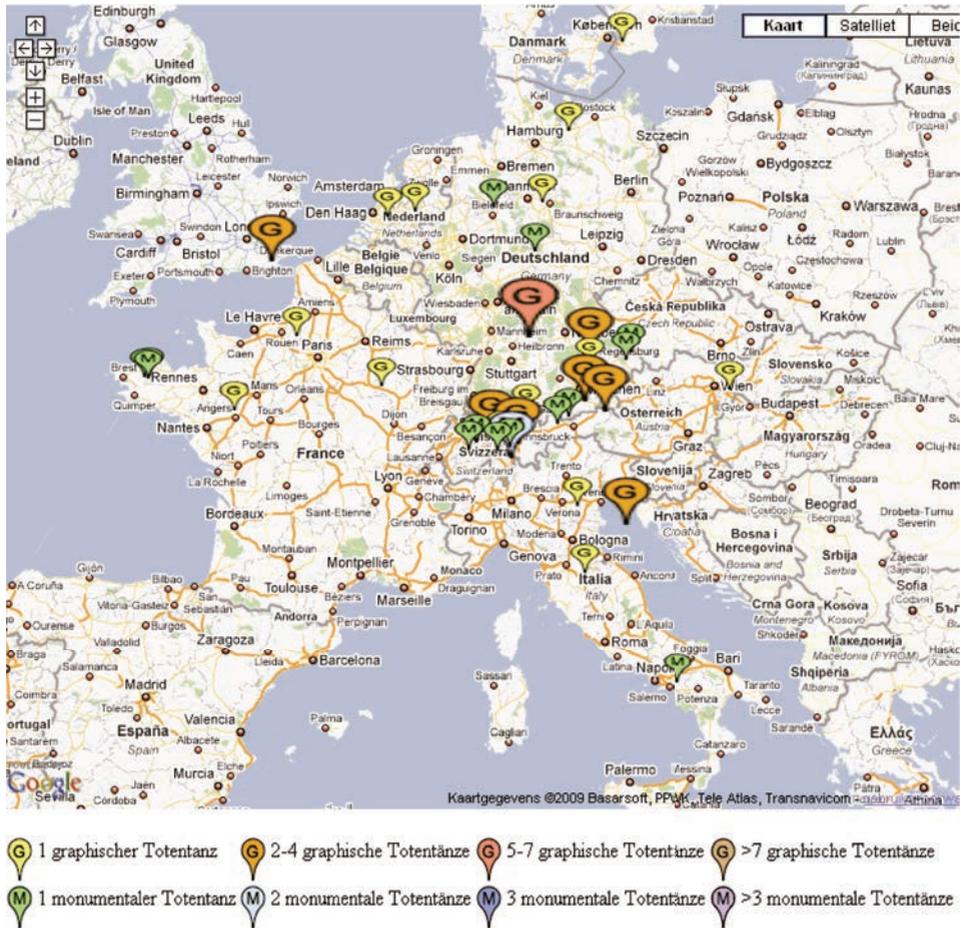


Abb. 25 | Karte der Verbreitung des Totentanzes, 1601-1649.

5.2.1 | Allgemeine Beobachtungen zum Verbreitungsmuster

Zweifellos die augenfälligste und wichtigste Entwicklung im Verbreitungsmuster neuer Totentänze in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die ausgeprägte Konzentration der Erscheinung neuer Totentänze im alemannischen, und dem süd-, zentral- und ostbayerischen Raum (zu dem ich auch Teile des heutigen Österreich zähle). Eine mit dieser Entwicklung kommunizierende Parallele war das Ausbleiben einer Totentanzproduktion in großen Teilen Mittel- und Süd-

deutschlands sowie Ostfrankreichs. Letzteres lässt sich teilweise dadurch erklären, dass vor allem der deutschsprachige Raum der Hauptschauplatz des Dreißigjährigen Krieges war.

Allgemein ist festzustellen, dass sich die südwestliche Außengrenze des Gebiets, in dem neue Totentänze gefertigt werden, in der Zeit zwischen dem Anfang des 17. Jahrhunderts und dem Jahr 1649 gegenüber der Periode 1535-1600 nicht veränderte. Das bedeutet, dass bis auf eine Ausnahme (Liveri⁶⁹⁴) südlich einer gedachten Linie Bretagne-Lyon-Venedig keine Totentänze gefertigt wurden. Die Nordöstliche Grenze hingegen verschob sich durch einen Einbruch der Produktion im Norden des heutigen Deutschland nach Süden, bis auf eine Linie die ungefähr zwischen Amsterdam und Prag gezogen werden kann. Für den Raum nördlich dieser imaginären Grenze können nur vier vereinzelte Totentanzzeugnisse nachgewiesen werden. Zwei davon (Lübeck⁶⁹⁵ und Kopenhagen⁶⁹⁶) waren graphische, adaptierte Neuauflagen des Lübecker Totentanztextes aus dem 15. Jahrhundert. Bei den beiden anderen handelt es sich um textile (monumentale) Totentanzwerke; eine bestickte Kasel aus Osnabrück⁶⁹⁷ und das so genannte Kasseler Bahrtuch.⁶⁹⁸

5.2.2 | Neue monumentale Totentänze der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Mit Ausnahme der zwei letztgenannten Werke, des Totentanzes in Liveri (Italien), sowie drei räumlich sehr nahe beieinander liegenden monumentalen Werken in der Bretagne (Region Ploudiry⁶⁹⁹), war das Schaffen immobilier Totentänze auf den bereits erwähnten, alemannisch-bayerischen Raum beschränkt. Näher betrachtet ragen insbesondere die Zentralschweiz, aber auch das Allgäu sowie die Region am Rande des Bayerischen Waldes als Gebiete mit erhöhter Produktionsdichte von Totentänzen heraus.

5.2.3 | Die geographische Verteilung der Produktionsorte graphischer Totentänze

Das Muster der Orte an denen graphische Totentänzen herausgegeben wurden, veränderte sich im 17. Jahrhundert nicht grundlegend. Die aus vorigen Perioden bekannten Druckzentren blieben von einiger Bedeutung, doch keines davon konnte den Anspruch erheben, eine vergleichbar

⁶⁹⁴ RN 736 [Santuario Santa Maria a Parete, ca. 1605].

⁶⁹⁵ RN 473 [Titel und Urheberchaft unbekannt, 1604].

⁶⁹⁶ RN 211 [Sartorius, *Dodedantz*, 1634].

⁶⁹⁷ RN 728 [ca. 1625].

⁶⁹⁸ RN 731 [1637].

⁶⁹⁹ Landvisiau, RN 724 [Chapelle St. Marie, ca. 1615]; Ploudiry, RN 725 [Ossuaire de la Patrimoine, ca. 1620], Plouderen, RN 726 [Stätte unbekannt, ca. 1620].

dominante Stellung einzunehmen, wie Lyon und Köln es im 16. Jahrhundert, sowie Paris und Troyes es im 15. Jahrhundert getan hatten. Die Produktion graphischer Totentänze war mit Orten wie Basel, Augsburg, München, Frankfurt und Nürnberg, wo mehrere Werke aufgelegt wurden, auf ein – grob umschrieben – „cispalpin-süddeutsches“ Gebiet konzentriert. Hinzu kamen London und Venedig. Verkürzt gesagt zeichneten Drucker in Basel, Frankfurt, London und Nürnberg für Reproduktionen der reformierten Totentanzprogramme⁷⁰⁰, während in München und Venedig eher romtreue Erzeugnisse gefertigt wurden.⁷⁰¹ Auf der Karte nicht direkt ersichtlich aber trotzdem erwähnenswert ist die für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts erkennbare, vorsichtige Wiederbelebung der Tradition der graphischen Reproduktion der Pariser *Danse Macabre* in drei Werken, die in Hannover⁷⁰² (mit lateinischen Versen), Rouen und Troyes (in Französisch) herausgegeben wurden.⁷⁰³

5.3 | Quellen

Die Quellenauswahl für dieses Kapitel erfolgte auf Basis der drei folgenden Gründe: Erstens, die Quellen sollten aus den zwei zentralen Gebieten der Produktion von Totentänzen des 17. Jahrhunderts stammen, nämlich der Region Inner- und Ostschweiz, sowie der südöstlichen Hälfte des heutigen Bayern. Zum Zweiten sollten die ausgewählten Quellen durch ihre mediale und chronologische Diversität die Charakteristik und Dynamik katholischer Totentänze aus dem Zeitraum zwischen 1600 und 1660 vorbildhaft abzudecken vermögen. Drittens, die Menge gesicherten Wissens über Entstehung, ursprünglichen Inhalt und originales Aussehen der ausgewählten Quellen musste vergleichsweise groß sein.

⁷⁰⁰ Für eine kurze Typisierung der Entwicklung des protestantischen Totentanzes verweise ich auf den Abschnitt "6.4.1" im folgenden Kapitel, 224-226.

⁷⁰¹ In München, RN 339 [Wagner, *TodtenDantz*, 1649] und RN 408 [Kuehn, *Epithalamium Marianum*, 1644]; In Venedig, RN237 [Valgrisi, *Discorsi Morali*, 1609] und RN 546 [Glissent, *La Morte inamortata*, 1608].

⁷⁰² RN 441 [Aubrii, *Eximii macabri*, 1613].

⁷⁰³ In Rouen, RN 372 [Urheberschaft unbekannt, *La grand dance macabre*, 1626], in Troyes, RN 357 [Oudot, *La grand dance*, 1641].

5.3.1 | Der Füssener Totentanz von 1602

Zwischen 1599 und 1602 erhielt Jakob Hiebeler⁷⁰⁴ von der Benediktinerabtei St. Mang in Füssen den Auftrag, für die Klosterkapelle St. Anna einen monumentalen Totentanz zu entwerfen.⁷⁰⁵ Dies geschah im Rahmen der allgemeinen Bemühungen des damaligen Abtes Matthias Schobser, das – wie sein Amtsnachfolger vermerkte – „heruntergekommene Gotteshaus wieder herzurichten.“⁷⁰⁶ Die St. Annakapelle in Füssen, welche auch Spuren von Fresken aus der Gotik aufweist, diente im 16. und 17. Jahrhundert als öffentlich zugängliche Begräbnisstätte der Äbte und des lokalen Adels.

Der Füssener Totentanz ist ein Gemäldezyklus von zwanzig Bildern, der auf zehn horizontal unterteilte Nadelholztäfelchen aufgemalt wurde.⁷⁰⁷ Jedes Einzelbild setzt sich aus einer Illustration der Begegnung von Tod und einem menschlichen Adressaten, sowie jeweils vier hochdeutschen Verszeilen in Paarreim über- und unter dem Bild zusammen. Die Verse – Adaptionen der Texte des Basler Totentanzes – wurden nach Böhm durch einige lokale Klosterleute redigiert.⁷⁰⁸ Ursprünglich waren die zehn Tafeln nebeneinander aufgereiht, sodass sie zusammen ein Totentanzgemälde von mehr als acht Metern Länge und ungefähr eineinhalb Metern Höhe formten, auf dem also zwei untereinander stehende Reihen von jeweils zehn Begegnungen von Tod und Ständevertreter zu sehen waren.⁷⁰⁹ Wenn der Zyklus wie ursprünglich intendiert von oben links nach unten rechts betrachtet wurde, erschienen die einzelnen Illustrationen entsprechend dem sozialen Rang der abgebildeten menschlichen Personen, und tendenziell zwischen geistlichen und weltlichen Vertretern alternierend angeordnet.⁷¹⁰

⁷⁰⁴ Jakob Hiebeler (ca. 1565-1620) stammte aus einem kleinen Dorf aus der weiteren Umgebung Füssens. Er erhielt 1590 als Malermeister das Bürgerrecht der Stadt Füssen. Der Totentanz ist sein mit Abstand berühmtestes und wichtigstes Werk. Er malte ausserdem Fresken; beispielsweise das Fresko von der Heiligen Dreifaltigkeit, welches sich wie das Totentanzgemälde in der St. Annakapelle des Klosters St. Mang in Füssen befand. Fragmente davon wurden an der Ostseite der Kapelle bei Restaurationen im Jahr 1995 entdeckt. Vgl. Riedmiller, *Sagt Ja Sagt Nein*, o.S.; Zur Biographie Hiebeler vgl. auch, R. Böhm, *Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Ausserferner Raum: Oberstdorf, Füssen (St. Sebastian), Breitenwang, Elbigenalp, Elemen, Schattwald, Pfronten (Lithographien)*, 3. verbesserte und erweiterte Auflage, Historischer Verein Alt Füssen (Füssen 1990), 13-14.

⁷⁰⁵ RN 719 [Kloster St. Mang, 1602]. Als Quelle zitiert als Füssener Totentanz [Riedmiller (2003)].

⁷⁰⁶ Vgl. Riedmiller, *Sagt Ja Sagt Nein*, o.S.

⁷⁰⁷ Hiebeler benutzte dafür äusserst altersbeständige, aber im Gebrauch die Meisterschaft des Künstlers herausfordernde Temperafarben. Vgl. Ebenda.

⁷⁰⁸ Vgl. Böhm, *Füssener Totentanz*, 15.

⁷⁰⁹ Im Laufe der Jahrhunderte blieb das Bild nicht unberührt. So wurde im Zuge der Barockisierung des Klosterkomplexes um 1700 die St. Annakapelle unter der Leitung von Johan Jakob Herkomer umgebaut. Er stellte dabei auch die Reihenfolge der Bildtafeln Hiebeler um; die Tafeln wurden statt in einer Reihe nebeneinander in zwei Reihen untereinander angeordnet. Die ursprüngliche Reihung fiel dadurch auseinander. Zudem erhielt das Werk in dieser Phase den Stuckrahmen, den es gegenwärtig einfasst. Vgl. dazu Riedmiller, *Sagt Ja Sagt Nein*, o.S.

⁷¹⁰ Die obere Reihe zeigte die Vertreter von Klerus und weltlicher Obrigkeit: Papst, Kaiser, Bischof, Fürst, Fürstin, Abt, Junker, Edelfrau, Pfarrer, Amtmann. Die untere Reihe zeigte die Vertreter der bürgerlichen Stände und lokale Figuren: Arzt,

Die Texte des Füssener Totentanzes sind im Original überliefert. Die Bilder sind hingegen nur beschränkt als historische Quelle zulässig, da sich zwar die ursprüngliche Bildkonzeption und Darstellung trotz zahlreicher Renovations- und Konservierungsarbeiten bis heute erhalten hat, doch von den ursprünglichen Farbschichten und Details ist heute kaum noch etwas sichtbar.⁷¹¹

5.3.2 | Ein Ingolstädter „Totentanz“ aus dem Jahre 1606

Die im Jahre 1606 bei Andreas Angermeyer erschienene Schrift mit dem Titel „Summa Unnd kurtzer Innhalt Dramatis Tragici Vonn dem Todt - Oder Todtentanz“⁷¹² [im Anschluss kurz „Summa“ genannt], ist kein Totentanz, sondern die so genannte Perioche eines zeitnah davor im Jesuitengymnasium von Ingolstadt aufgeführten Schauspiels mit dem Titel „Totentanz“.⁷¹³ Der *Summa* zufolge war es ein Schauspiel in drei Akten bei dem, wie Dürrwächter dies treffend formulierte, „nach einer einleitenden Triumphrede des Todes eine Reihe eigenständiger Szenen [folgen], die den Grundgedanken, dass der Tod Folge und Strafe des Lasters sei, exemplifizieren.“⁷¹⁴ Es handelte sich aber nicht um einen Totentanz mit klassischem, hierarchisch gestuftem Reigen mit unmittelbar erkennbaren, in der realen Welt des Zuschauers verankerten Ständevertretern.⁷¹⁵ Trotz des Umstandes, dass die *Summa* kein Totentanz ist, wird die Quelle für die Analyse der Entwicklung des Totentanzgenres in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und speziell des katholischen Totentanzes jener Periode herangezogen. Zum einen weil die *Summa* einen Einblick in die praktische Vermittlung der Eschatologie katholischer Prägung zu Beginn des 17. Jahrhunderts gewährt, und andererseits, weil die Quelle als Ausgangspunkt für die Frage nach dem Einfluss des Jesuitentheaters auf katholische Monumentaltotentänze des 17. Jahrhunderts dienen kann.

Kaufmann, Wucherer, Wirt, Bauer, Unhold (Hexe), Spieler, Jungfrau, Kind und Maler. Vgl. dazu T. Riedmiller, *Sagt Ja Sagt Nein*, o.S.

711 Vgl. Thomas Riedmiller, *Veränderungen durch J.J.Herkomer beim Umbau von 1700*, unveröffentlichter Vortrag. Weitere Renovationen sind für die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Zeit zwischen 1939-1942 sowie letztmals 1995 belegt.

712 Summa| Unnd kurtzer Inn=|halt DRAMATIC TRAGICI || Vonn dem Todt/ | Oder | Todtentanz. || Inn welchem etliche sonderbare/er= |schreckliche/und warhafftige Außgäנג auß | disem Leben/so wol der jungen als der alten| Leuth begriffen werden.|| Gehalten inn dem Academischen Gymnasio | Societatis IESU Zu Ingolstadt/ den | VI. Februarij, Anno M. D. C. V. I ||. Das Referenzexemplar für die vorliegenden Arbeit wird in der Bayerischen Staatsbibliothek in München unter der Signatur 4 Bavar. 2193, I,1/57#Cah.3 aufbewahrt; RN 542 [Angermeyer, *Summa*, 1606], als Quellentext wie folgt zitiert: Summa [Angermeyer (1606)].

713 Es war für in Latein gehaltene Theaterstücke jesuitischer Prägung typisch, dass für die Zuschauer eine Art umgangssprachliche Anleitung verfasst wurde, eine sogenannte Perioche, mit der sie die Handlung folgen, und den Sinn des Stückes besser begreifen konnten. Vgl. dazu D. Dyer (Hrsg.), *Cenodoxus, Jacob Bidermann*, edited and translated by D. G. Dyer (Edinburgh 1975), 5.

714 Vgl. A. Dürrwächter zitiert in I. Ströhle, *Totentanz und Obrigkeit, Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Band 343 (Frankfurt am Main 1999), 41-42.

715 In den Szenen treten die Personifikationen von Tod, Zeit, Krankheit und Zufall auf. Als menschliche Vertreter agieren in der Tradition der Totentänze unbekannte, durch spezifische Laster charakterisierte Figuren, welche als historische Personen oder bestimmte Typen der Jesuitenbühne (wie beispielsweise „Blasphemius“) individualisiert waren.

5.3.3 | „Tottentanz“ (HSS Cgm 4435) von ca. 1610

Man weiß nur wenig über die Herkunft eines nur kurz „Tottentanz“ genannten Totentanzes, der als letztes von acht handschriftlichen „geistlichen Passionsspielen“, die zusammen unter der Signatur Cgm 4435 in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt werden, auf uns kommt.⁷¹⁶ Bekannt ist lediglich, dass die gebündelten Handschriften aus der Münchner Bibliothek der Jesuiten stammten, und dass die Schriften mehrheitlich zwischen 1608 und 1612 niedergeschrieben wurden.⁷¹⁷ Gemeinsames Merkmal der Handschriften ist die Deutsche Sprache und die Form des Dialogs.⁷¹⁸ Ziel der Werke scheint der praktische Gebrauch in der Seelsorge gewesen zu sein, wie eine Bemerkung beim dritten Passionsspiel vermuten lässt. Diese lautet: „Diesen Act kann man unter Grauen Klag halten, wann es die Zeit unnd Leuth erdulden mögen, oder für sich selber, wie es die Gelegenheit wirdt geben.“⁷¹⁹

Der Tottentanz in Cgm 4435 ist offensichtlich eine leicht überarbeitete Kopie von Deneckers protestantischen Totentanztext aus dem Jahre 1544. Aufbau und Inhalt des Texts im Tottentanz der Münchner Handschrift sind dem seiner Vorlage praktisch identisch; der lange einleitende Dialog zwischen Tod und Mensch, der Epilog, sowie die Szenen der Kern- und Rahmenhandlung sind von Denecker übernommen. Gegenüber der Vorlage Deneckers wurden die Kernhandlung in der Münchner Handschrift Cgm 4435 allerdings um die vier Szenen „Ritter“, „Krämer“, „Schiffmann“ und „Ehebrecher“ gekürzt.⁷²⁰ Auch die Verse im Tottentanz von Cgm 4435 sind mehrheitlich akkurate Kopien des Deneckerschen, wobei ihre Erscheinung stark durch den

716 RN 835 [unbekannt, *Totentanz*, ca. 1610], zitiert nach Koller, *Totentanz*, 688. Koller wiederum zitiert nach Mikrofilm. Das Referenzwerk für die vorliegende Arbeit wird in der Bayerischen Staatsbibliothek in München unter der Signatur Hss cgm 4435 aufbewahrt. Die Handschrift ist gegenwärtig als digitale Quelle auf dem Internet abrufbar: <http://mdz10.bib-bvb.de/-db/0001/bsb00012954/images/index.html? =00012954&fip=156.83.1.251&no=15&seite=260>. Als Quelle für die inhaltliche Analyse in der vorliegenden Arbeit wird das Werk wie folgt zitiert: Tottentanz [(1610)]. Aufbau des Sammelwerks cgm 4435, von dem der Tottentanz Teil ausmacht: 1r-20v: „Collegii Socit. Jesu [...] Dialogus de panctu beatissima Virginis Mariae [...]“; 21r-24v: „Sequentes lamtentationes [...]“; 25r-32v: „Planctus S. Johannis“; 33r-53v: „Dialogus oder Gespräch von dem leiden Christi [...]“; 54r-75v: „Dialogus de Passione domini nostri Jesu Christi“; 76r-92v: „Dialogus de passione domini. Die dürftige Seel.“; 93r-106r: „Dialogus pro laetitia“; 106v-130v: „Tottentanz“.

717 Vgl. Hartmann-Abele, zitiert in Koller, *Totentanz*, 688. Zum Tottentanz findet sich leider kein Hinweis auf das Jahr, in dem er verfasst wurde.

718 Auch ein etwas abweichendes Schriftbild und die divergierende Formgebung des Titels (nicht in Latein und äusserst knapp gehalten) stellen die Tottentanzhandschrift etwas außerhalb der Konzeption des Büchleins mit der Signatur cgm 4435. Der *Totentanz* ist zudem das einzige Stück, bei dem keine Engelsgestalt als Hauptfigur des Dialoges auftaucht.

719 Tottentanz [(ca. 1610), 25v.], Übersetzung: „Diesen Akt kann man [unter grauem Klag] halten, wenn die Zeit und die Leute es ertragen können, oder für sich selber, wie es die Gelegenheit ergeben wird.“

720 Der Reihenfolge der Szenen im „Tottentanz“ von 1610 lautet: Dialog zwischen Tod und Mensch; vier Genesissszenen (Erschaffung des Menschen, Paradies, Austreibung Adams, Flucht [sic] des Menschen); Papst, Kardinal, Bischof, Domherr, Abt, Pfarrer, Prediger, Mönch, Arzt, Kaiser, König, Herzog, Graf, Edelmann, Ratsherr, Fürsprech, Richter, Reichmann, Kauffmann, Bauersmann, Altmann, Kaiserin, Königin, Herzogin, Gräfin, Edelfrau, Äbtissin, Nonn, Altweib, Junges Kind; vier ausleitende Szenen (Cruzifix, Gebein aller Menschen, Jüngstes Gericht, Wappen des Todes). Der Tottentanz in Cgm 4435 enthält keine Illustrationen.

Bayerischen Dialekt geprägt ist. Die inhaltlichen Unterschiede zwischen den Werken werden im Argumentationsteil dieses Kapitels genauer besprochen.

5.3.4 | Der Totentanz Jakob von Wils (ca. 1615)

Um das Jahr 1615 entstand in Luzern, der kleinstädtischen Kapitale der katholischen Zentralschweiz, ein Totentanzzyklus, bestehend aus sieben querrrechteckigen Ölbildern auf Leinwand, die unterschiedlich breit waren, aber eine identische Höhe aufwiesen.⁷²¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit war Jakob von Wil, Maler und Mitglied einer der renommiertesten Luzerner Patriziergeschlechter (1586-1618/1619) der Schöpfer des unsignierten Werkes. Über sein Leben ist sehr wenig bekannt.⁷²²

Nebeneinander aufgehängt ergaben die Bilder einen Totentanzreigen mit 24 Szenen, die bildkonzeptionell eng verwoben, aber dennoch deutlich als Einzelszenen erkennbar waren. Viele Bilder zeugen von einer direkten Inspiration durch Holbeins „Bilder des Todes“, genauer, durch Arnold Nikolais Kopien von Holbeins Bildern. Die ersten zwei Szenen („Vertreibung aus dem Paradies“ und „Beinhausmusik“) sind Einleitung und Rahmenhandlung. Danach folgt die Kernhandlung der Begegnung des Todes mit 22 menschlichen Adressaten, die hierarchisch absteigend nach der Größe ihres gesellschaftlichen Ansehens angeordnet sind.⁷²³

Seit spätestens 1668 befand sich der Zyklus im Ritterschen Palast zu Luzern.⁷²⁴ Dieses Gebäude wurde 1556 für Lux Ritter, Schultheiß der Stadt, gebaut, und 1577 dem Jesuitenorden als Verwaltungsgebäude und Kollegium überlassen.⁷²⁵ Der Totentanz war somit nicht öffentlich zugänglich. Auf welchen Wegen und warum genau der Bilderzyklus in den Besitz des Jesuitenkollegiums von Luzern kam, ist noch ungeklärt. Hypothesen zu dieser Frage werden im Analyseteil kurz behandelt.⁷²⁶ Wenig Deutlichkeit herrscht auch bezüglich der Restaurations- und Konservie-

721 Luzern, RN 723 [Ritterscher Palast, ca. 1615]. Bildquelle zitiert als von Wils Totentanz [(ca. 1615)].

722 Vgl. F. Heinemann, Wyl, Jakob von, in: C. Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Band 2 (Frauenfeld 1913), 530-531; Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 93.

723 Die Zahlen in Klammern hinter der Bezeichnung des Ständevertreters zeigen an, auf welchem der sieben Gemälde die Szene zu finden ist. Papst und Tod (1), Kaiser (2), Kardinal (2), König (2), Kaiserin (3), Königin (3), Bischof (3), Herzog (3), (Benediktiner-)Abt (4), (Zisterzienser-)Äbtissin (4), Pfarrer (4), Ratsherr (4), Kriegsmann (5), Patrizierpaar (5), Jungfrau (6), Reicher Mann (6), Maler (6), Krämer (6), Bauer (7), Krüppel (7) und Kind (7). Vgl. dazu G. Carlen, *Der Totentanz von Jakob von Wil* [Faltblatt ohne Angabe von Ort, Jahr oder Seitenzahlen].

724 Für dieses Jahr findet sich der erste Eintrag bezüglich des Gemäldezyklus in der meist akribisch geführten Monatsrechnungen der Jesuiten. Vgl. Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 93.

725 Vgl. dazu A. Reinle, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Band II, Stadt Luzern, 1. Teil (Basel 1953), 297-308.

726 Um 1833 wurde dem Bilderzyklus ein weiteres Bild vorangestellt, welches nach meinem Urteil nicht zu den sieben bereits beschriebenen Totentanzgemälden von Wils gehört, sondern ein selbstständiges Werk oder Teil eines gegenwärtig unbe-

rungsgeschichte der Bilder. Kunsthistorische Analysen haben aber ergeben, dass die Bilder praktisch unverändert auf unsere Zeit gekommen sind, und die Originalhandschrift Jakob von Wils zeigen.⁷²⁷

Im Jahre 1838 wurde das Werk erstmals als graphische Reproduktion herausgegeben, wobei im Vorwort zum Druck betrauert wurde, dass „die gereimten Über- und Unterschriften zu diesen Bildern zur Zeit der Revolution weggeschnitten worden, und nun verloren sind.“⁷²⁸ Ob die erwähnten Beitexte jemals tatsächlich existiert haben, und ob sie, wenn es sie wirklich je gab, zum ursprünglichen Totentanzentwurf des Jakob von Wil gehört hatten, ist ungeklärt.

5.3.5 | Der Totentanz in der Gruft der St. Annakapelle in Viechtach

Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde für die Friedhofskapelle St. Anna in Viechtach, der damals größten Landpfarrei der Diözese Regensburg, ein Totentanz geschaffen.⁷²⁹ Der Markt Viechtach war ein regionales Zentrum in Ostbayern mit eigener Verwaltung und Gerichtsbarkeit, strategisch gelegen an der Kreuzung zweier wichtiger Landwege. Kirchlich gesehen gehörte Viechtach bis 1617 zur Abtei Windberg, wurde aber in diesem Jahr direkt dem Regensburger Bischof unterstellt, scheinbar aus Angst, die Gemeinde könnte durch reformierte Kräfte übernommen werden.⁷³⁰ Ob die Schaffung des Totentanzes von Viechtach direkt mit den konfessionellen Spannungen im Ort zu tun hatte, ist nicht bezeugt.

In der Zeit 1986/1988 wurden die Totentanzfresken am Tonnengewölbe einer Gruft, die zur Kapelle St. Anna gehört, gefunden und sorgfältig restauriert. Insgesamt umfasste der Totentanz ursprünglich wahrscheinlich 29 Szenen der Begegnung von Tod und Ständevertretern.⁷³¹ Etwas weniger als die Hälfte der Szenen ist gegenwärtig fragmentarisch erkennbar. Auf der Nordseite des Gewölbes reihen sich vor allem die Vertreter der Geistlichkeit auf.⁷³² Durch ein dekoratives

kannten Totentanzes ist, der bis zu diesem Zeitpunkt belegbar im nahe gelegenen Franziskanerkonvent aufbewahrt worden war. Vgl. dazu auch Carlen, *Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 95-96.

727 Idem, 97-99.

728 Vgl. Rudolf Jenni und Burkhard Leu, zitiert in Carlen, *Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 96. Der Jesuitenorden wurde 1773 aufgehoben, 1804 übernahm die Stadt das Gebäude, nachdem die Patrizierherrschaft in der Stadt Luzern vorbei war.

729 RN 722 [Friedhofskapelle St. Anna, ca. 1615]. Als Quellentext zitiert als Viechtacher Totentanz [(1615)].

730 Vgl. dazu K. Schaelow, *Viechtach*, Peda-Kunstführer, Nr. 130 (Passau 1994), 2-3, 23-27; L. Treimer, *Der Totentanz in der St. Anna-Kirche in Viechtach*, unveröffentlichtes Manuskript (Viechtach 2004), 1-7; I. Kohl, 'Springt auf mit ewerm rotten hut, Herr Kardinal der Tantz ist gut: hat der Bayerwaldort Viechtach den ätesten monumentalen Totentanz in Bayern?', in: *Ostbayerisches Magazin Lichtung*, nr. 18 (2005), 6-7.

731 Prologe, Epiloge oder eine Rahmenhandlung konzipierende Szenen sind nicht erhalten geblieben.

732 Von der Eingangsseite (Westen) betrachtet, lautet die Ständefolge im Viechtacher Totentanz: Papst, Kardinal, Bischof, [unbekannt], Abt, Probst, Pfarrer, Bettelmönch, Äbtissin oder Nonne, [unbekannt], [Amtmann?], [unbekannt], [unbekannt].

Zierband im Scheitel des Gewölbes räumlich voneinander getrennt, finden sich auf der Südseite des Gewölbes gehäuft Vertreter der weltlichen Obrigkeit und der lokalen Gemeinschaft.⁷³³

Den teilweise Holbein, teilweise dem Basler Totentanz nachempfundenen Illustrationen waren vierzeilige Verse zugegeben, denen eindeutig der Urtext des Basler Totentanzes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Vorlage gedient hatte. Viele der Texte, die in einem Spruchband oberhalb und unterhalb der Illustrationen erschienen, sind im heutigen Zustand aber nicht mehr oder nur teilweise lesbar.



Abb. 26 | „Bauer“, „Handwerker“, „Wirt“, Ausschnitt aus dem Totentanz von Viechtach.
(ca.1615-1630)

In allen Teilen unbekannt ist, wer die Verantwortlichen für Schaffung und Gestaltung des Totentanzes von Viechtach waren. Hinsichtlich der Renovationsgeschichte des Werks, oder des Zeitpunkts der Übertünchung des Totentanzes sind ebenfalls keine Informationen erhalten geblieben. Es scheint aber klar, dass die erhaltenen Teile des Totentanzes von Viechtach größtenteils der ursprünglichen Gestalt entsprechen.⁷³⁴

733 Die Reihe wird durch die Figur des Kaisers eröffnet, danach folgen König, Herzog, [Herzogin?], Graf, Ritter, Junker, [Wucherer?], Jurist, [Arzt?], [Kaufmann?], [Wirt?], Handwerker, Bauer und schließlich „Mutter und Kind“.

734 Trim, *Viechtach*, 1.

5.3.6 | Der Bilderzyklus der Luzerner Spreuerbrücke (1625-1636)

In der Zeit zwischen 1626 und 1635 wurde unter der Leitung von Kaspar Meglinger⁷³⁵, dem in Luzern geborenen Sohn eines Württembergischen Steinmetzen, ein monumentales Totentanzwerk für die überdachte Spreuer- oder Mühlenbrücke von Luzern geschaffen.⁷³⁶ Der Bilderzyklus bestand aus nicht weniger als 71 dreieckigen, bemalten Holztafeln mit leicht abweichenden Formaten (Grundlinie ca. 2 Meter, Höhe ungefähr 1,50 Meter), die in einem flachen schwarzen Holzrahmen gefasst waren. Auf der unteren Rahmenleiste befand sich jeweils ein vierzeiliger, hochdeutscher Vers im Paarreim, der für diesen Totentanz neu entworfen worden war. Diese Bilder, immer zwei mit dem Rücken gegeneinander angebracht, waren im Dachstuhl der Brücke im Dreieck von Querbalken und Streben befestigt.⁷³⁷

Die Luzerner Stadtregierung gab den Auftrag, die Brücke mit Bildern zu versehen, wie dies zu Beginn des 17. Jahrhunderts – und mit einer anderen Thematik – bereits für die zwei anderen überdachten Brücken der Stadt, die Kapell- und die Hofbrücke, bestimmt worden war.⁷³⁸

Um den gesamten Zyklus in der durch die Urheber beabsichtigten Reihenfolge betrachten zu können, war der Betrachter gehalten, von der linken Uferseite der Reuss her die Brücke zu überqueren, am anderen Brückenkopf (beim Mühlenplatz) zu wenden und wieder zurück zu gehen. Von den 71 ursprünglichen Tafeln sind 61 der Kernhandlung des Totentanzes zuzurechnen. Sechs weitere Bilder konstituierten ein relativ traditionelles Rahmenprogramm zum Totentanz (jeweils

735 Meglinger (1595-1670) war der Schüler Jakob von Wils, der den weiter bereits genannten Totentanzzyklus im Ritterschen Palast (Jesuitenkollegium) in Luzern gemalt hatte. Vgl. Reinle, *Kunstdenkmäler*, 95. Meglinger malte die meisten Totentanzbilder wohl selbst, oder ließ sie durch Schüler seiner Meisterwerkstatt verfertigen. In zwei Fällen ist jedoch ein andere Meister als Maler bestätigt. Es handelt sich dabei um Jakob Wysshaupt, dem nebst Meglinger wichtigsten zeitgenössischen Maler Luzerns. Dieser schuf für den Totentanz die zwei Frontispizbilder „Totenschiff“ und „Tod und Szepter“, vgl. dazu H. Horat, 'Die Bilder der Lebenden und der Toten auf der Spreuerbrücke in Luzern', in: J. Brülisauer (Red.) *Die Spreuerbrücke in Luzern, Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung* (Luzern 1996), 79-108, hier 87-89.

736 RN 491 [Spreuerbrücke Luzern, ca. 1635]. Referenzquelle für die ursprünglichen Texte ist ein Druck Hederlins aus dem Jahre 1635 mit dem Titel „Todten Tantz | Oder | Klag Sprüch | Aller fürnembsten Ständen | unnd Handtierung der | Welt, | Mit schönen Figuren abgemahlet, | unnd Illustriert auff der Mühlin- oder | Spreuerbrug zu Lucern. | Im Thon, | ker umb mein Seel und thraure | nicht, obschon dein leib, ec. || Getruckt zu Lucern, bey Johann | Hederlin, Im Jahr, 1635. ||“ Das für die inhaltliche Analyse des Totentanzes auf der Spreuerbrücke zu Luzern konsultierte Werk wird in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel unter der Signatur XFilm 70 (29) aufbewahrt. Als Quellentext wie folgt zitiert: Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), ohne Seitenangaben].

Die Brücke wurde ursprünglich zu Beginn des 15. Jahrhunderts – gleichzeitig mit der steinernen Stadtbefestigungswerken – fertig gestellt, und diente als öffentlicher Fußweg, Wehrgang und vor allem als südliche Begrenzung des innerstädtischen Raumes von Luzern. Die Brücke entlehnt ihren Doppelnamen dem Umstand, dass sie die Verlängerung des Mühlenstegs dem Zugang zu den städtischen Kormmühlen war, und dass von ihr aus die Spreu in die unter ihr durchfließende Reuss geschüttet wurde. Vgl. dazu F. Glauser, *Eine Brücke, ihre Geschichte, ihr Umfeld – Luzerns Spreuerbrücke, die Mühlen und die Brückenköpfe*, in: Brülisauer, *Die Spreuerbrücke in Luzern*, 7-58, hier 36-38.

737 Reinle, *Kunstdenkmäler*, 98.

738 Die Brücke wurde durch Hochwasser und Untwetter im Jahre 1566 zerstört. Im Jahre 1591 war der Wiederaufbau des knapp achtzig Meter langen Bauwerks über die Reuss beendet. Vgl. dazu Reinle, *Kunstdenkmäler*, 94-95; Horat, *Bilder der Lebenden und der Toten auf der Spreuerbrücke in Luzern*, 80.

drei der Kernhandlung voran- und nachgestellt), während die verbleibenden vier Bilder – so genannte Frontispizen (drei voran- und eines der Kernhandlung nachgestellt) – als eine Art Prolog, beziehungsweise Epilog funktionierten.⁷³⁹



Abb. 27 | Luzerner Spreuerbrücke, Ansicht von Unten auf das Dachgestühl mit Totentanzgemälden von Meglinger. (Bilder von ca. 1635)

739 Die Anordnung der Bilder auf der Spreuerbrücke sah ursprünglich – beginnend am linken Reussufer – wie folgt aus: Wilde Männer, Totenschiff, Matteo Visconti überreicht Alberto Scotti sein Szepter; Totenreigen/Beinhausmusik, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies; Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal, König, Königin, Bischof, Herzog, Herzogin, Abt, Äbtissin, Graf, Gräfin, Domherr, Pfarrer, Mönch, Klosterfrau, Einsiedler, Edelmann, Edelfrau, Schultheiß, Ratsherr, Ritter, Richter, Arzt, Hauptmann, Fähnrich, Advokat, Philosoph - WENDEPUNKT – Astrologe, Kaufmann, Schreiber, Baumeister, Apotheker, Reiter, Maler, Bildhauer, Jäger, Goldschmied, Barbier, Krämer, Fischer, Soldat, Gärtner, Bauer, Weltmann, Kind, Knabe, Jüngling, Jungfrau, Liebespaar, Eheleute, Alter Mann, Alte Frau, Müllersknecht, Dienstmagd, Bote, Marktschreier, Landstreicher, Bettler, Narr; Die Ungewissheit des Todes, Auferstehung, Das Jüngste Gericht; Gerechtigkeit und Stärke. Vgl. Horat, *Bilder der Lebenden und der Toten auf der Spreuerbrücke in Lucerne*, 81; Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635) o.S.].

Heute ist der Bilderzyklus nicht mehr in seiner ursprünglichen Komposition anzutreffen. Die Tafel der Begegnung „Tod und Arzt“ ist beispielsweise verloren, und das gesamte Werk wurde mehrmals renoviert. Dabei wurde es deutlich verändert.⁷⁴⁰ Liselotte Wechsler schrieb in diesem Zusammenhang, dass jeglicher „Wiederherstellungswunsch eine Fiktion [...]“ sei, und auch, dass es „ein großer Fehler [wäre], die Spreuerbrückengemälde auf einen mutmaßlich authentischen Zustand zurückführen zu wollen.“⁷⁴¹ In der vorliegenden Arbeit werden die Bilder entsprechend mit Vorsicht und nur im Bezug auf einige Grundideen der Bildkomposition als Quelle für die inhaltliche Analyse des Totentanzes herangezogen. Die ursprünglichen Verstexte zu den Bildtafeln 4-70 sind hingegen vollständig erhalten geblieben; sie wurden 1635 durch einen Luzerner Drucker namens Hederlin herausgegeben.⁷⁴²

5.4 | Genese, Inhalt und Stil des katholischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Die folgenden Abschnitte beschreiben die inhaltlichen und stilistischen Merkmale des katholischen Totentanzes. Damit soll der spezifische Normen- und Wertekatalog den die katholischen Totentanzwerke vermittelten, deutlich aufgezeigt werden. Zudem wird ein Licht auf die Genese des romtreuen Totentanztyps geworfen, und damit der nicht immer geschmeidige Weg der inhaltlichen und rhetorischen Ausreifung des Typus in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dargestellt.

5.4.1 | Würde und Autorität der Kirche von Rom

Die katholischen Autoren trachteten, auf eine vergleichsmäßig hintergründige, aber zugleich konsistente Weise, ein fast alle Klerikerstände übergreifendes, positives Charakterbild zu schaffen, in dem Würde, Integrität und Autorität der katholischen Kirche und ihrer Amtsträger hervorgehoben wurden. Die durch die Reformation angegriffene und beschädigte Reputation der Kirche und ihres Personals sollte im Sinne der katholischen Reform wiederhergestellt, und damit Kirche und Klerikern wieder ein fester Platz und eine tragende Rolle im hierarchischen Gesellschaftsgefüge gegeben werden.

⁷⁴⁰ Vgl. L. Wechsler, 'Zur Restaurationsgeschichte der Gemälde der Spreuerbrücke', in: Brülisauer, *Die Spreuerbrücke in Luzern*, 95-122.

⁷⁴¹ Wechsler, *Restaurationsgeschichte*, 104.

⁷⁴² Dieses Werk ist die Referenzquelle für die inhaltliche Analyse des Spreuerbrücke-Totentanzes in der vorliegenden Arbeit. Vgl. dazu die Fußnote 736.

5.4.1.1 | Anfängliche Unsicherheiten und Ungereimtheiten bei der „Katholisierung“ des Totentanzes

Der Umgang mit der kirchlichen Ständevertretern im Füssener Totentanz aus dem Jahr 1602 illustriert das Bemühen, die Kleriker in ein positives Licht zu stellen. Im kurzen Verstext zur Szene des Abtes waren beispielsweise Hochachtung des Amtes (die der Abt selbst betonte), Selbstlosigkeit des Abtes (indem er erklärte, nur an das Wohl des Klosters zu denken), Weisheit des Amtsinhabers (der sich ohne Widerstand dem Tod hingibt) und ein Hinweis auf die Autorität des Abtes (als Prälat und Herr „seines“ Klosters) eingearbeitet. Die Stelle lautet:

„Prelat ward ich in diesem landt,| hochgeacht in meinem standt.| Jetz kombt der todt was
ist mein gwin,| Gott bhuet mein Kloster ich far dahin.“⁷⁴³

Besonders raffiniert war im Füssener Totentanz die Demonstration der moralischen Erhabenheit und der religiösen Autorität von Papst und Bischof, indem diese Figuren eigentlich aus dem Reigen tretend, aus höherer Warte – dem Tod praktisch gleichgestellt – das Geschehen kommentierten, und sich dem Betrachter des Totentanzes als gutes Vorbild präsentierten. So sagte der Papst: „Jetz mueß ich tanzten allen vor | Kompt allehernach zum todtten thor.“⁷⁴⁴ Beim Bischof lautete die letzte Zeile: „Seht zu, er fiert mich bei der hand.“⁷⁴⁵

Bei der Figur des Papstes offenbarte sich das Streben der Verfasser, die päpstliche Verfügungsgewalt wiederherzustellen, indem sie dem Papst im Bild große Schlüssel als Symbole seiner Autorität mitgaben, und dem Betrachter erklärten, dass der Kaiser „[...] fein nach dem Babst hinein tanz.“⁷⁴⁶

Der Prozess der katholischen Adaption des Totentanzthemas gestaltete sich aber nicht ohne Hindernisse. Die augenscheinliche Unerfahrenheit und Mühe katholischer Autoren, jegliche Kritik am Amt und an der Lebensführung des Klerus aus den Totentanztexten herauszuhalten, charakterisierte die früheste Entwurfsphase des katholischen Totentanzes. Die auffällige Entscheidung des Schöpfers des Totentanzes von Füssen, nicht eigene, neue Verszeilen zu verfassen, sondern lediglich die protestantische Vorlage aus Basel zu redigieren, vereinfachte die gestellte Aufgabe,

⁷⁴³ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.], Übersetzung: „Prälat war ich in diesem Land, hoch geachtet in meinem Stand. Jetzt kommt der Tod, was ist mein Gewinn? Gott behüte mein Kloster, ich muss fort.“

⁷⁴⁴ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.], Übersetzung: „Jetzt muss ich allen vortanzten, kommt alle mir nach zur [Pforte] des Todes.“

⁷⁴⁵ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.], Übersetzung: „Seht zu, er führt mich bei der Hand.“

⁷⁴⁶ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.]: „und tanzt fein nach dem Babst hinein.“

einen katholischen Text zu generieren, sicherlich nicht.⁷⁴⁷ Wie aus dem Vergleich der Vorlage und den Füssener Bildzuschriften deutlich wird, kann der Text des Papstes im Füssener Totentanz nicht als makellos katholisch bezeichnet werden. Die Textstellen lauten:

Basler Vorlage von 1568:

„Heilig was ich auff Erdt genannt,
Ohn Gott der höchst führt ich mein Stand
Der Ablass thett mir gar wol lohnen,
Noch will der Todt mein nicht verschonen.“⁷⁴⁸

Füssener Text von 1602:

„Hailig seyt ihr auff erdt genant,
Ohn Gott der höchst ist euer standt,
Doch kan ich wahrlich nit umgon,
Ich mueß mit euch den vortanz hon.“⁷⁴⁹

So wurde zwar das Präteritum in der ersten Zeile der Basler Vorlage, welches signalisieren konnte, dass der Papst nur in vergangenen Zeiten heilig genannt worden war, und die offensichtliche Diffamierung des Papstes als Ablassgewinnler korrigiert. Der eigentliche kritische Seitenhieb aber, dass der Papst nur heilig *genannt* wurde, es aber nicht *war*, wurde nicht überarbeitet.

Die heftige Papstkritik in der zweiten Zeile des Basler Texts scheinen die Füssener Totentanzautoren offenbar nicht begriffen zu haben. Der Basler Vers sprach von einer gottlosen („ohn Gott“) Amtsführung des Papstes. Die Füssener Autoren formulierten die Zeile auf eine Weise um, wodurch der Ausdruck „ohn Gott“ wahrscheinlich im Sinne von „Nebst Gott [ist euer Stand der höchste]“ begriffen werden sollte. Den Raum, der durch das Weglassen der „Ablasszeile“ im Vorbildtext entstanden war, füllten die Verfasser mit einer sinnleeren Floskel. Dies ist bezeichnend für die relativ ungelenke Rhetorik der ersten katholischen Totentanztexte.

Ähnliche stilistische und inhaltliche Unsicherheiten im Bezug auf die Umgestaltung einer protestantischen Vorlage zu einem katholischen Totentanztext finden sich im Münchner Manuskript Cgm 4435. Die neu geschaffenen Teile des Manuskripts sind Zeugnis sprachlicher und dichterischer Unbeholfenheit, und dies wiederum ist ein Hinweis darauf, dass die Entwicklung des katholischen Totentanzes keine zentral koordinierte, geplante Aktion war. Der anonyme Autor des Totentanzes in Cgm 4435 gebrauchte dieselbe Formulierung und zahlreiche Wortwiederholungen

⁷⁴⁷ Eine vergleichbare Verbindung zu älteren Totentanzwerken lässt sich für das Totentanzmanuskript cpg 4435 feststellen, welches eine Adaption von Deneckers Text von 1544 ist, oder auch für das Totentanzgemälde Jakob von Wils im Ritterschen Palast von Luzern, das eindeutig nach dem Vorbild von Arnold Nikolais Holbeinkopien von ca. 1555 gefertigt wurde. Die Frage, welche Vorlage von Wil für sein Werk gebraucht hatte, wurde kürzlich in einem Artikel Winfried Schwabs aufgegriffen. Schwab war sich allerdings der Ikonographie der Nikolaischen Bilder ungenügend bewusst, um den eindeutigen Zusammenhang zu erkennen. Vgl. dazu W. Schwab, 'Der Luzerner Totentanz des Jakob von Wil und seine graphischen Vorlagen', in: *Der Geschichtsfreund, Mitteilungen des Historischen Vereins der Fünf Ort Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden ob dem Wald und nid dem Wald und Zug*, 158. Band (2005), 195-210, speziell 208. Eine mögliche Erklärung für die Entscheidung, protestantische Text- und Bildvorlagen für katholische Werke zu wählen, wäre der Wunsch katholischer Autoren, ihre Werke deutlich in der Tradition der Totentänze zu verorten.

⁷⁴⁸ Basler Totentanz 1568 [Frölich (1581), o.S.].

⁷⁴⁹ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.].

in den neuen Texten zu Papst und Kardinal.⁷⁵⁰ Der Versuch, eigene Verse zur Figur des Abtes zu entwerfen, um der Figur die heftige Kritik aus Deneckers Vorlagetext zu ersparen, scheiterte offensichtlich nach sechs Zeilen und wurde aufgegeben.⁷⁵¹ Beim Versuch, die Spuren des protestantischen Vorbilds zu tilgen, entpuppte sich der anonyme Autor als inkonsequenter Zensor, als er aus unerklärlichen Gründen die deftige protestantische Kritik Deneckers in der Szene zwischen Tod und Chorherren, aber auch den gesamten protestantisch gefärbten Text von Deneckers Prolog in seinem Werk unverändert übernahm.⁷⁵²

5.4.1.2 | Gereifte katholische Imagebildung

Trotz dieser anfänglichen Schwierigkeiten reifte das Können katholischer Totentanzautoren, Kirche und Klerus positiv darzustellen schnell.

Illustriert wird dies beispielsweise durch die Gestaltung des Viechtacher Totentanztextes, dem der Text des Basler UrTOTENTANZES eindeutig als Vorlage gedient hatte. Die Anreden des Todes an die hohen geistlichen Würdevertreter wichen meist nur wenig vom Original ab.⁷⁵³ Beim Kardinal wurde nur die ursprüngliche Formulierung, er habe die Laien „wol gesegnet“⁷⁵⁴ durch „vor gstanden“⁷⁵⁵ ersetzt, möglicherweise um damit eine ungewünschte Anspielung aus der Vorlage zu kaschieren, dass der Kardinal eine Rolle gespielt habe bei der Einsetzung weltlicher Fürsten in kirchliche Ämter. Stattdessen wurde die positive Funktion des wichtigsten lokalen Vertreters der Kirche im Viechtacher Totentanz hervorgehoben. Mit dem Pfarrer wollte der Tod nämlich „[...] Spatzieren zu der krancken leut“, und er hielt ihm „[...] gutten hirtten lohn“⁷⁵⁶ in Ausschau.

In von Wils Bilderzyklus von ca. 1615 – der sich direkt an Nikolais Holbeinkopien orientierte – zeichneten sich die Kirchenvertreter, wie auch höhere weltliche Stände, durch ihre erhabene,

750 Totentanz [(ca. 1610), 114v-115v]: „chumb her mit mier, das leben dein | ietzt underwif der Sichel mein, | hir is der gwalt nit meer bei dir | Gott hat dich underworfen mir.“ (Übersetzung: „Komm her zu mir, das Leben dein, unterwerfe es meiner Sichel. Hier hast du keine Macht mehr, Gott hat dich mir unterworfen.“) Beim Bischof heißt es: „chum her nim mich durch deines list | weil ich nicht fürcht des Herren gricht. Dein Sichel ob mir nit lass erschriken | weil deinen gwalt ganz nit entwichen.“ (Übersetzung: „Komm her nimm mich durch deine List, weil ich das Gericht des Herren fürchte. Lass deine Sichel mich nicht erschrecken, denn deiner Gewalt kann man nicht entweichen.“) Hier sehen wir im ersten Textvorbild die Wiederholung des „Unterwerfens“, und im Vergleich der Textstellen von Papst und Kardinal die wiederkehrenden Wörter und Formulierungen „chum her“, „sichel/sich!“ und „gwalt“.

751 Totentanz [(ca. 1610), 115r-116v]: „O lieber Abt | möchts was ich sag | mir sagt Gottes wil | es sei dein zil | dast sterben wirst | dich das gar nit verdries.“ (Übersetzung: „Oh lieber Abt, möchtest du was ich sage, mir sagt Gottes Wille, es sei dein Ziel, dass du sterben wirst, dass dich dies nicht verdriest.“) Eine Antwort des Abtes ist in der Handschrift nicht zu finden.

752 Vgl. dazu Totentanz [(ca. 1610), 115v und 106v-114r] mit Totentanz [Denecker (1544), ohne Seitenangaben].

753 Da Antworten der meisten höheren Ständevertreter vollständig verloren sind, ist es schwierig zu beurteilen, was genau an den Texten verändert wurde.

754 Basler Totentanz [Kaiser (1983), 292]: „Ir hat geseynet wol die leyen.“ (Übersetzung: „Ihr habt die Laien [wohl] gesegnet.“)

755 Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)]: „Ihr seit vor gstanden den Layen (Übersetzung: „Ihr habt den Laien vorgestanden.“)

756 Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)]: „Herr Pfarher der dott wil mit euch | Spatzieren zu der krancken leut | Habt ihr ewerm ambt gnug gethan | Solt haben gutten hirtten lohn.“ (Übersetzung: „Herr Pfarrer, der Tod wil mit euch spatzieren zu den kranken Leuten. Habt ihr eurem Amt genüge getan, sollt ihr den Lohn des guten Hirten empfangen.“)

gediegene Haltung aus. Kirchenkritische Kompositionen und Details aus der Vorlage Holbeins/ Nikolais wurden durch von Wil weggelassen oder umgestellt. So verschwanden beispielsweise die verstreuten Schafe in der Darstellung des Bischofs oder der Aspekt des Handeltreibens beim Kardinal. Die dargestellte Handlung, sowie Aspekte wie schöne Kleidung, Körperhaltung, oder schiere Körpergröße, mussten den Eindruck würdevoller Präsenz der kirchlichen Würdenträger beim Betrachter unterstützen.⁷⁵⁷ Eine Illustration dafür ist die Darstellung der Papstfigur in von Wils Totentanzgemälde; hier entwarf der Künstler den Papst als bärtigen, gekrönten, durch mehrere Todesfiguren wie eine Ehrengarde umgebenen Mann mit segnender Geste, wodurch die Autorität und die Ehrwürdigkeit des Kirchenfürsten unterstrichen wurden.⁷⁵⁸



Abb. 28 | „Papst“, Jakob von Wil. (ca. 1615)

Die Bilder des Totentanzzyklus auf der Spreuerbrücke in Luzern betonten ebenfalls die würdevolle Präsenz der kirchlichen Ständevertreter. Dieser Totentanz von ca. 1635 illustriert die gereifte,

⁷⁵⁷ Von Wils Totentanz [(ca. 1615)]. Für eine Reproduktion von von Wils Bilderzyklus, vgl. Carlen, *Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 93-126, hier 115 und 113).

⁷⁵⁸ Idem, 115.

perfekionierte Umsetzung des Strebens der Autoren katholischer Totentänze, Ansatzpunkte für kirchenkritische Bemerkungen im Totentanzgenre auszuhebeln, und die kirchlichen Würdeträger in gutem Licht erscheinen zu lassen.



Abb. 29 | „Kardinal“, Kaspar Meglinger. (ca. 1635)

Im Gegensatz zu von Wils Ikonographie basierten sich die Bilder der Spreuerbrücke nicht hauptsächlich auf einer Totentanzvorlage, sondern auf der Bilderreihe „Bavaria Sancta“.⁷⁵⁹ Dies bedeutet, dass die Darstellung der Kleriker im Spreuerbrücke-Totentanz direkt durch die Ikonographie von Heiligenbildern inspiriert war, in diesem Falle durch die Verbildlichung der Geschichte der Heiligen, Seligen und Frommen Bayerns. Die Szenen des Martyriums der bayerischen Heiligen wurden für den Totentanz angepasst, sorgten aber trotzdem für eine im Vergleich zu andern Werken ungewöhnlich affektierte Ausstrahlung der Bilder.⁷⁶⁰ Das entfernt an ein Krippenspiel

759 Zwischen 1615 und 1628 erschien ein ausführlich illustriertes Compendium der Heiligen, Seeligen und wegen ihrer Frömmigkeit verehrten Männer und Frauen der bayerischen Geschichte in vier Bänden unter dem Titel: „BAVARIA | SANCTA | MAXIMILIANI | SERENISS. PRINCIPS IMPERII | COMITIS PALATINI RHENI, | VTRISQ. BAV. DVCS | AVSPICIIIS | coepta, descripta eidemq. | nuncupata | á | MATTHEAO RADERO | DE SOCIETA IESV. | M. D. C. XV || Zur Bavaria Sancta, vgl. C. Warncke, *Bavaria Sancta – Heiliges Bayern, Die altbayerischen Patrone aus der Heiligengeschichte des Mattaeus Rader, In Bildern von J.M. Kager, P. Candida und R. Sadelers* (Dortmund 1981). Dort auch weiterführende Literaturhinweise. Die Bavaria Sancta wurde von Kurfürst Maximilian I. in Auftrag gegeben. Die 138 Kupferstiche gehen auf die bayerischen Hofmaler Peter de Wit, Matthias Kager und Raphael Sadeler d.Ä. zurück. Die dazugehörigen Texte wurden durch den Jesuitenpater Mattäus Rader verfasst. Zum Vergleich zwischen den Vorbildern der Bavaria Sancta und den Totentanzbildern auf der Spreuerbrücke, vgl. H. Horat, 'Katalog der Brückenbilder', in: Brülisauer, *Die Spreuerbrücke in Luzern*, 123-280.

760 Die Adaption besteht darin, dass die Rollenverteilung in der Szene der Vorlage (der Heilige Severinus steht am Bett eines sterbewilligen Mönches) für das Totentanzbild auf der Spreuerbrücke verändert wurde. Im Totentanz ist nämlich die auf dem

erinnernde Bild des Kardinals aus dem Totentanzzyklus auf der Spreuerbrücke ist illustrativ den Pathos der Heiligkeit der Kirchenvertreter in Meglingers Totentanz.



Abb. 30 | „St. Severinus“, aus der „Bavaria Sancta“. (ca. 1615-1628)

Sehr auffällig – und auch für den Spreuerbrücke-Totentanz außerordentlich – ist, dass im Bild des Kardinals keine Todesfigur vorkommt. Bemerkenswert ist auch die deutlich ins Bild gebrachte Trauer der Umstehenden über das bevorstehende Ableben des Kardinals.

Würde, Erhabenheit und Autorität des Klerus wurden in den Bildern der Spreuerbrücke also durch eine bildsprachliche Assoziation mit Aufopferung, Hingabe und Heiligkeit hervorgehoben. Auf diese Weise wurde die traditionelle Rolle der Vertreter der etablierten Kirche im Totentanz umgekehrt: aus den vom Tod scharf kritisierten Sündern gegen Pflicht und „rechten“ Glauben wurden vorbildhafte Opfer für die katholische Sache. Parallel zu dieser funktionalen Abstraktion der einzelnen kirchlichen Charaktere nahm deren alltäglich-praktische Identifizierbarkeit stark ab, womit möglich alltagsrelevanter Kritik am Funktionieren der kirchlichen Ständevertreter geschickt die Basis entzogen wurde.

Bett liegende Person – der Kardinal – die Hauptperson der Handlung.

Dieselbe Stilsicherheit in der Gestaltung des katholischen Totentanzes offenbart auch der Text des Totentanzes auf der Spreuerbrücke. Im Vergleich zum Umgang mit den kirchlichen Vertretern im Füssener Text wird deutlich, dass die Autoren des Totentanzes auf der Spreuerbrücke von Luzern die Inkonsistenzen und Unsicherheiten der Anfangsphase hinter sich gelassen hatten. Auffälligstes Indiz für das hinzugewonnene Selbstvertrauen der katholischen Totentanzautoren ist der Entschluss, eigenständige neue Begleitverse abzufassen.

Im Bezug auf die Botschaft, welche katholische Totentänze vermitteln sollten, zeigten sich in den rund dreißig Jahren, die zwischen der Entstehung der zwei Werke von Füssen und der Spreuerbrücke in Luzern liegen nur geringste Akzentverschiebungen; lediglich ein kaum merkbarer Trend hin zur stärkeren Betonung der Autorität im Verhältnis zur immer noch sehr wichtigen Darstellung der Würde von Kirche und Kirchenvertreter ist feststellbar.

Illustrativ dafür ist die Textstelle zur Begegnung von Tod und Papst des Spreuerbrücken-Totentanzes. Dort stand: „Ob ich zwar bin das Haupt der Welt | Ein Pabst an Gottes statt erwählt.“⁷⁶¹ Jeglicher Zweifel über die Position des Oberhauptes der Kirche wurde dabei ausgeschlossen: der Papst ist das Haupt der Welt, und er ist der Stellvertreter Gottes auf Erden. Die Wahl des Wortes „erwählt“ statt „gewählt“ wies zudem auf eine die weltlichen Wahl übersteigende Kür des Papstes, und festigte damit seine erhabene Position. In aller Kürze und Deutlichkeit propagierte die Verszeile die Verfügungsgewalt des Papstes und des Papsttums.

5.4.2 | Die Beurteilung von Armut und Reichtum im katholischen Totentanz

Auffälliges Merkmal des katholischen Totentanztypus ist die ambivalente Bewertung von Reichtum und Armut. Deutlich ist, dass das pauperistische Kirchen- und Glaubensideal des spätmittelalterlichen, apostolischen Reformstrebens mit seiner politischen Aufladung aus dem Totentanzmotiv verbannt werden sollte. Zwei Beispiele aus dem Totentanz von Füssen illustrieren das Bemühen der katholischen Autoren, die in der Basler Textvorlage deutlich porträtierte Ablehnung von Besitz und Akkumulation von Eigentum zu zensieren. Der Füssener Autor tat dies, indem er diejenigen Textstellen ersetzte, in denen Christus und der Tod mit ihrer moralisch-religiösen Autorität Geld und Gut ausdrücklich ablehnen. Deutlich wird dies aus dem Vergleich der folgenden zwei Szenen:

761 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.].

Basel 1568⁷⁶²:

Tod zum Kaufmann:

„Herr Kauffman lassen euwer werben,
Die zeit ist hie, ihr müssen sterben:
Der Todt nimpt weder Gelt noch Gut,
Nun tanzen her mit freyem mut.“

Tod zum Wucherer:

„Dein Gold und Gelt sich ich nicht an,
Du Wucherer und Gottloß Mann:
Christus hat dich das nicht gelehrt,
Ein Schwarzer Todt ist dein Geferd.“

Füssen 1602⁷⁶³:

Tod zum Kaufmann:

„Lasab kauffman von deine werben,
Die Zeit ist hie jetz muest du sterben.
Hast du schon ghabt vil sießer gschleckh,
Jetz wierts dier sauer du muest hinweckh.“

Tod zum Wucherer:

„Du Wuocherer und Gottloser man,
Dein guet und gelt sich ich nit an.
der armen leit hast vil verderbt,
Ein schwartzer todt ist ietz dein gfer.“



Abb. 31 | Bildausschnitt „Tod und Wucherer“, Jakob von Wil. (ca. 1615)

Im Gemäldezyklus von Wils war der Doppelstandard hinsichtlich der moralischen Bewertung von Reichtum und dem praktischen Umgang mit Besitz sehr augenscheinlich. Auf der einen Seite waren kirchliche und weltliche Würdenträger dargestellt als selbst- und pflichtbewusste Regenten, die sich ganz offensichtlich mit teuren, manchmal golddurchwirkten Stoffen einkleideten und viel

762 Basler Totentanz von 1568 [Frölich (1581), o.S.].

763 Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.].

Schmuck, reich verzierte Rangabzeichen oder beispielsweise eine funkelnde Monstranz trugen.⁷⁶⁴ Andererseits zeigte die Abbildung der Begegnung zwischen Tod und Wucherer in drastischer Weise des Wucherers Verdammnis – indem der Tod ihm als Einzigem des Gemäldezyklus in teuflischer Gestalt, mit feuriger Zunge und brennenden Augenhöhlen zuspricht.

Von Wil porträtierte Armut grundsätzlich nicht als Tugend oder Attribut der Frömmigkeit. In seinem Totentanz präsentierte er die offensichtlich armen Ständevertreter (Bauer, Krüppel) im starken Kontrast zum Reichtum, und zur Schön- und Gepflegtheit der höheren Ständevertreter als bemitleidenswerte, armselige Außenseiter der Gesellschaft. Keinesfalls erschienen sie als moralische Vorbilder für die Mächtigen, wie dies vor allem in spätmittelalterlichen Totentänzen häufig der Fall gewesen war.

Es ist charakteristisch für die Rhetorik des katholischen Totentanztyps, dass Reichtum und Besitz im Totentanz auf der Luzerner Spreuerbrücke nicht verurteilt, sondern eher beiläufig erwähnt wurden. Es entsteht der Eindruck, als ob die Bedeutung des Themas heruntergespielt werden sollte.⁷⁶⁵ Der Chorherr wurde beispielsweise für „groß Einkommen“ nicht getadelt.⁷⁶⁶ Und beim Bettelmönch folgte der subtile Hinweis, dass gelebte Armut keine Garantie fürs Seelenheil sei, denn auch den armen Bettelbruder bedrücke und ängstige die Nähe des Todes. Die Stelle lautet:

„So mächtig mich der Todt betrengt,| Daß mich mein weite Kutten engt,| Mein offene
Schuch die trug ich, | Allzeit ohn Schmerz, ietz truckens mich.“⁷⁶⁷

Ein abschließendes Vorbild für die Weise, in der katholische Autoren die im Totentanzgenre traditionell positive Besetzung des Begriffs Armut zu unterhöhlen versuchten, findet sich bei der Szene von Tod und Bauer des Spreuerbrücke-Totentanzes. Dort stand geschrieben, dass der Bauer sein Brot „[m]it Arbeit, Armuth, Angst, und Noth“⁷⁶⁸ gewänne. Meglingers Totentanztext schmiedete Armut also mit den Übeln von Angst und Not zu einer abschreckenden Einheit. Dieses Bild vom bäuerlichen Leben kontrastierte stark mit dem in früheren Totentanztypen häufig idealisierten

⁷⁶⁴ Von Wils Totentanz [(ca. 1615)]; Reproduktion der Bilder, hier der vierten Tafel, in: Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 117.

⁷⁶⁵ Es ist auffallend, dass im Spreuerbrücke-Totentanz die Figur des Wucherers in der Ständereihe fehlt, doch dies ist nicht repräsentativ für den Typus des katholischen Totentanzes.

⁷⁶⁶ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]: „Ich bin ein Probst hab groß Einkommen,| Eh aber ich das eingenommen, | Nimbt mich der Todt von meinem Tittl, | [...]“ (Übersetzung: „Ich bin ein Probst, habe ein großes Einkommen, ehe ich dies aber habe eingenommen, nimmt mich der Tod [seines Zeichens] [...]“)

⁷⁶⁷ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „So mächtig bedrängt mich der Tod, dass mich meine weite Kutte beengt. Meine offenen Schuhe trug ich immer ohne Schmerzen, jetzt drücken sie mich.“

⁷⁶⁸ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „mit Arbeit, Armut, Angst und Not.“

Bild des hart arbeitenden, und trotzdem armen Bauern als Symbol eines vorbildlich frommen, asketischen Lebens.

Die fehlende ausdrückliche Verurteilung von Reichtum und Besitz, außer bei der Person des Wucherers, und die zunehmend negative Assoziierung von Armut in katholischen Totentänzen weisen deutlich darauf hin, dass es das Ziel der Autoren war, den Besitz von Kirche und Klerus gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

5.4.3 | Eindämmung des gesellschaftskritischen Potentials

5.4.3.1 | Schonung der weltlichen Obrigkeiten

Die positive Darstellung kirchlicher Vertreter in katholischen Totentänzen war ein für diese Totentanztradition spezifischer, neuer inhaltlicher Wesenszug. Nicht neu war hingegen die Absicht der katholischen Autoren, Aspekte in Wort und Bild, welche Fragen über die Legitimität von Herrschaft und die Ordnung der Gesellschaft aufwerfen konnten, aus dem Totentanz zu entfernen. Auch im katholischen Totentanz wurden potentiell subversive ikonographische Details und Textstellen zur Schonung der Autorität und des Ansehens obrigkeitlicher Würdenträger zensiert. In von Wils Totentanz von ca. 1615 war beispielsweise im Unterschied zu Nikolais Bildvorlage in der Darstellung des Herzogs der Efeu- und Efeukranz als Hauptschmuck des Todes – im Totentanz traditionellerweise ein Symbol der Solidarität des Todes mit den Unterschichten – durch einen Jägerhut ersetzt.⁷⁶⁹ Im handschriftlichen Totentanz in Cgm 4435 ersetzte der unbekannte Autor die Bemerkung Deneckers, die Kaiserin habe in „Sünde“ gelebt durch die Aussage, sie habe in „Freude“ gelebt.⁷⁷⁰ Die Verfasser des Füssener Texts ließen die Bemerkungen aus der Basler Textvorlage, dass der Kaiser nach der Pfeife des Todes tanzen muss, oder den ehrenrührigen Vergleich des Bischofs mit den Affen weg.⁷⁷¹ Dies geschah auch in Viechtacher Totentanz, wo der Text des Bischofs vollständig durch den viel symbolhafteren, spätmittelalterlichen Text des Patriarchen aus dem Basler Totentanzgemälde ersetzt wurde.⁷⁷² Ebenfalls ein Zeichen des Bestrebens, die obrigkeitliche Ehre möglicherweise antastende Formulierungen aus den Totentanztexten zu tilgen, ist die einzige Änderung in der ursprünglichen Basler Textvorlage des Ritters im Viechtacher

769 Von Wils Totentanz [(ca. 1615)]. Reproduktion des Bildes (dritte Tafel), in: Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 115.

770 Vgl. Totentanz [(ca. 1610), 123r.] und Todtentanz [Denecker (1544), o.S.].

771 Vgl. Basler Totentanz von 1568 [Frölich (1581), o.S.]; Textstelle beim Kaiser: „[tantzn nach meiner Pfeiffen thon.“ (Übersetzung: „tanzen nach dem Ton meiner Pfeiffe“). Textstelle beim Bischof: „Nun zeigen mich die Ungeschaffnen | An Ihren tanz, alß wie ein Affen. |“ (Übersetzung: „Jetzt ziehen mich die [Missgeburten], an ihren Tanz wie einen Affen.“) Die relevanten Textstellen im Füssener Totentanz lauten beim Kaiser: „Drum spert euch nit komt her nur gschwendt.“ (Übersetzung: „Drum sperrt euch nicht, kommt schnell hierher.“), und beim Bischof: „Gebt auff, ist Zeit das Regiment, | Euer leben eilt ietz auch zum endt. |“ (Übersetzung: „Gebt auf [euer Regiment ist vorbei], euer Leben eilt jetzt dem Ende zu.“)

772 Vgl. Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)].

Totentanz. Dort ersetzen die katholischen Autoren die Bemerkung, der Ritter habe in sündigem Hochmut gehandelt, durch die deutlich weniger belastende Formulierung, er habe mit „falschem m[uth]“⁷⁷³ gedient.

Nicht nur verschwanden scheinbar als unpassend erachtete Bemerkungen und Hinweise an die Adresse obrigkeitlicher Würdenträger aus katholischen Totentänzen; die Vertreter der Obrigkeit wurden sogar explizit gepriesen. Der Kaiser im Füssener Totentanz erhielt beispielsweise Lob als Kämpfer gegen die Ungläubigen, der „[seinem] feindt auch dapfer widerstrebt“ habe.⁷⁷⁴ Bezeichnend auch die Art und Weise der bildlichen Darstellung der Kaiserfigur, die derjenigen in Meglingers Totentanz sehr stark gleicht, wo der Kaiser als goldgeharnischter, aufrechter, stolzer Kämpfer, und nicht etwa wie bei Holbein als (schwacher) Richter abgebildet war.⁷⁷⁵

Ebenfalls auffallend unkritisch wurde in katholischen Totentänzen die städtisch-lokale Obrigkeit behandelt. So wurde im Füssener Totentanz dem Amtmann eine vorbildliche Amtsführung attestiert, in der er seine Macht nicht missbraucht und „durch schankhung [...] nit verführt“⁷⁷⁶ worden sei. Im Viechtacher Totentanz wurde dieselbe Figur ausdrücklich dafür gelobt, dass er die Gemeinde zu „[...] ainigkheit ermant“ habe.⁷⁷⁷

Die gleiche positive Bewertung der lokalen Machthaber findet sich sowohl im Bilderzyklus von Wils, in dem das junge Patrizierpaar (Luzern war eine Stadt die durch Patriziergeschlechter regiert wurde) gleichberechtigt neben den höchsten Weltfürsten stand⁷⁷⁸, und schließlich auch beim Totentanz auf der Spreuerbrücke, wo des Ratsherren Ratschläge vom Tod als „gar weiß und klug“⁷⁷⁹ gelobt wurden.⁷⁸⁰

773 Vgl. Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)]: „Der welt gedient auf falschem m[uth].“ (Übersetzung: „Der Welt mit falschem Mut gedient.“) Vgl. Basler Totentanz von 1568 [Frölich (1581), o.S.]: „Hab der Welt dient mit Hohem muer.“ (Übersetzung: „Habe der Welt mit Hochmut gedient“).

774 Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.], Übersetzung: „Meinem Feind widerstrebte ich tapfer“.

775 Vgl. Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.].

776 Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.]: „Im Amt hab ich nit braucht gewaltt | Daß ich thett waß in dienerß gestalt. | Durch schankhung ward ich nit verführt, | Doch mueß ich thon, waß ir geliebt.“ (Übersetzung: „Im Amt brauchte ich keine Gewalt, [tat was ein Diener tun muss], durch Geschenke wurde ich nicht verführt, doch muss ich tun, was dir beliebt.“)

777 Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)]. Die erhaltenen Textfragmente, deren Stellung und der Umstand, dass der Amtmann selbst spricht, lässt die Annahme zu, dass die Erwähnung der Ermahnung der Eintracht in einem für den Amtmann positiven Sinne gemeint war. Die Stelle lautet: Im Amt hob [...] | den Bürgern [...] [...] gon | [...] [id?] und ainigkhait ermant | [...]“

778 von Wils Totentanz [(ca. 1615)]. Bildreproduktion, hier die Tafel fünf, in Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 119.

779 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „gar weise und klug“.

780 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Eine auffallende Entwicklung war, dass zumindest im Spreuerbrückentotentanz von ca. 1635 für die Charakterisierung von zwei weltlichen Figuren (König und Edelmann) ein eher negativer Tonfall benutzt wurde. Beim Edelmann hieß es beispielsweise: „Dein Stamb und Nam und Edel Blut, | Dein Sis [sic] und Schloß und all dein Gut, | Hast von verstorbnen Eltern her, | Wer sie gewest bist du auch der. |“

Diese Umgangsweise mit den zwei obrigkeitlichen Würdenträgern scheint aber, bei einem kurzen Vergleich mit anderen, auch später erschienenen katholischen Werken kein allgemeiner Trend, sondern spezifisch für Innerschweizer Totentänze des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu sein. Möglich wäre es die relativ untypische, im Spreuerbrücke-Totentanz zur Schau gestellten Obrigkeitsanfindung damit zu erklären, dass sie bezweckte, einem populären Sentiment des lokalen Publikums zu behagen, welches sich stark über den Widerstandsmythos des tellischen Bauern gegen die übermächtigen blaublütige (Reichs-)

5.4.3.2 | Schwache Bauern

Katholische Totentänze entwarfen auch ein neues Bauernbild, welches frei war von ambivalenten Elementen, die auf Wehrhaftigkeit und Widerstand hinwiesen. Vor allem aus Holbeins „Bildern des Todes“ und anderen vorreformatorischen Totentänzen waren solche Elemente bekannt. Die Gestaltung der Bauernszenen in katholischen Totentänzen lässt vermuten, dass die romtreuen Autoren das aus älteren Totentänzen bekannte Bild eines fast kollegialen oder freundschaftlichen Verhältnisses von Tod und Bauer aufzubrechen suchten. In Füssen sahen die Betrachter des Totentanzes beispielsweise keinen armen oder geschundenen, sondern einen wohlhabenden, selbstbewussten Bauern.⁷⁸¹ Im dortigen Totentanz scherte der Ackermann in seiner reichen Erscheinung aus dem traditionellen Symbolkontext des vorbildlich armen Christenmenschen aus, und büßte damit den moralischen Legitimationsgrund für ein potentielles Aufbegehren gegen die Obrigkeit, der zuweilen in den vorreformatorischen Totentänzen angedeutet worden war, ein. Hinzu kam die Aufforderung des Todes an die Adresse des Bauern, er möge seinen Flegel nun fallen lassen, was auf die Beendigung des arbeitsamen Lebens anspielte, aber zugleich in seiner militärischen Rhetorik ebenfalls dem Aufruf zur Entwaffnung gleichkam, gerade auch weil der Dreschflegel das Symbol des kriegerischen Bauern war.⁷⁸² In der Antwort des Bauern betonten die Autoren des Füssener Totentanzes schließlich nochmals das unfreundschaftliche Verhältnis zwischen Tod und Bauern, indem sie den Bauern den Tod als unwillkommenen Gast und volkstümlich als „dirrling“ [Dürbling, dürre Gestalt]⁷⁸³ beschimpfen ließen.

In den später entstandenen katholischen Werken von Luzern wurde der Figur des Bauern wieder verstärkt ein ärmeres Äußeres gegeben, und seine traditionelle Rolle als Sinnbild biblischer Tugendhaftigkeit betont. Doch das grundsätzliche Bestreben katholischer Totentanzautoren, der Bauernfigur im Totentanz die politische Symbolkraft zu nehmen, war das gleiche wie im Füssener Werk. Von Wils zeichnete das Bild vom Bauern als eines kraft- und wehrlosen, gebrechlichen und hilfsbedürftigen Mannes.⁷⁸⁴ Im Spreuerbrücke-Totentanz porträtierte Meglinger den Bauern als

Vogt identifizierte. Vgl. dazu M. Polli-Schönborn, 'Frühneuzeitliche Widerstandsstradition auf der Luzerner Landschaft', in: J. Römer (Hrsg.), *Bauern, Untertanen und „Rebellen“, eine Kulturgeschichte des Schweizerischen Bauernkrieges von 1653* (Zürich 2004), 105-130, speziell 121.

781 Die Folgerung, dass es sich bei der Bauernfigur im Füssener Totentanz nicht um eine ärmliche Existenz handelt, lässt sich aus dem Umstand schliessen, dass der Bauer im Bild relativ gut gekleidet ist, und im Text an seinen Knecht referiert. Vgl. Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.]: „Hui auff o baur mit deinem knecht.“ (Übersetzung: „Auf auf, oh Bauer mit deinem Knecht.“)

782 Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.]: „Dein pffegel magst wol fallen lohn.“ (Übersetzung: „Den Flegel magst du fallen lassen.“)

783 Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.].

784 Von Wils Totentanz [(ca. 1615)]. Reproduktion der Bilder, hier Tafel Sieben, in: Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 123.

beinahe romantisch friedfertige Familienfigur.⁷⁸⁵ Anzeichen der Solidarität zwischen Tod und Bauer waren unauffindbar.⁷⁸⁶

5.4.3.3 | Tod und Narr getrennt

Eine weiteres Merkmal der beiden katholischen Totentänze von Luzern war die negative Darstellung des Narren.⁷⁸⁷ Von Wil malte in seinem Werk den Narren, der sich im Gefolge des Fürsten befindet, mit einem besonders dümmlichen Gesichtsausdruck kindlichen Erschreckens. Diese Darstellung steht in deutlichem Kontrast zur Verbildlichung des Narren bei Holbein und Nikolai, wo der Tod in der Szene der Königin sogar einmal selbst als Narr auftritt.⁷⁸⁸ Im Spreuerbrücke-Totentanz wurde ebenfalls eher negativ über den Narr geurteilt, und ein ausdrücklicher Unterschied zwischen ihm und dem Tod gemacht. Die Stelle lautet:

„Den Narren halt man als für gut, | Ist alles recht was der Narr thut, | Allein beym Todt hat er kein Glimpff. | Da hilft kein Scherz, da gilt kein Schimpff.“⁷⁸⁹

Der dem Totentanzmotiv inhärenten Idee einer gewissen Austauschbarkeit vom (allmächtig-metaphysischen) Prediger Tod und dem Narren als Träger der nach ihm benannten Weisheit – vor allem vom Umstand herrührend, dass der Tod in den ältesten Werken tanzte – waren die Schöpfer katholischer Totentänze nicht zugetan.⁷⁹⁰ Dies kann als Ausdruck des Strebens betrachtet werden, das gesellschaftspolitische Reizpotential des Genres einzudämmen.

785 Untersuchungen haben ergeben, dass die Komposition des Bauernbildes im Spreuerbrückentotentanz zwar im Laufe der Jahrhunderte verändert wurde, jedoch im heutigen Zustand in grundlegenden Zügen dem Original entspricht. Vgl. dazu Wechsler, *Restaurierungsgeschichte Spreuerbrücke*, 112-113.

786 Dies gilt allgemein für Hinweise auf ein kollegial-verständnisvolles Verhältnis des Todes mit unterschichtigen Ständen. Das negative Bild des Todes kommt in der „Summa“ zum Ausdruck. Dort ist ersichtlich, dass der Tod der Diener des Teufels ist, und nicht etwa der Herold Gottes oder das Sprachrohr der Armen. Des Todes Loyalität zu Satan wird bereits in der Einleitung (Akt I, Szene I) deutlich gemacht, wo der Tod Satan beruhigt, dass sein Auftreten nicht der Sache des Teufels schaden werde, Vgl. Summa [Angermeyer (1606), 2]: „Förcht der Todt | werde ihm ein Abbruch thun, wann er mit seiner Gegen= | wahr die Leut erschücke. Der Todt verheisset ihm, es sey | kein Gefahr.“

787 Ob die negative Imagebildung des Narren ein typisches Merkmal für den katholischen Totentanz ist, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Der Umstand, dass beispielsweise in der *Summa* die Narrheit nur im Sinne des gottlosen Strebens nach weltlichen Gütern behandelt wird, spricht allerdings dafür. Vgl. Summa [Angermeyer (1606), 12-13], Akt III, Szene VII.

788 Vgl. Simulachres [*The Dance of Death* (1971), 26] und Von Wils Totentanz [(ca. 1615)], Bildreproduktion, hier Tafel drei, in: Carlen, *Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern*, 115.

789 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „Den Narren wird alles verziehen. Alles was die Narren tun, ist schon recht. Nur beim Tod erhält er keine Gnade. Da hilft kein Scherz, da zählt kein Scherzen/Schimpfen.“

790 Im Viechtacher Totentanz taucht das Wort „Schalcksnarr“ in der dritten Zeile der Antwort der weiblichen Vertreterin des Fürstenstandes (eine genaue Ständezugehörigkeit ist durch den gegenwärtigen Zustand von Bild und Text nicht möglich) auf. Eine inhaltliche Beurteilung des fragmentarischen Textes, in dem Sinne ob es ein eher positives oder eher negatives Bild des Narren zeichnet, wäre zu spekulativ. Vgl. Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)].

5.4.3.4 | Keine Gleichheit auf Erden

Das *Memento Mori* blieb auch im katholischen Totentanztypus das übergreifende Basismotiv, womit die Thematik der Gleichheit weiterhin eine gewichtige inhaltliche Rolle spielte. Auf die im spätmittelalterlichen Totentanztypus nachdrücklich präsente Idee einer Verbindung der biblischen Gleichheit aller vor dem Tod mit einer weltlichen Gleichheit und Gerechtigkeit gab es in katholischen Totentanzwerken kaum Hinweise. Die die Regel bestätigenden Ausnahmen sind Verszeilen im Totentanz auf der Spreuerbrücke, wo bei der Beschreibung der Begegnung von Tod und Bettler ausdrücklich gesagt wurde, dass „arm und reich im stand sind gleich“⁷⁹¹, und im Viechtacher Totentanz, in einer Zeile in des Todes Aufruf an die Figur des Propstes, wo es hieß: „Es gilt gleich armen und Reichen.“⁷⁹² Die katholischen Werke betonten eher die dogmatische Lehre, dass „alles under worffen sei,| dem Todt [...]“⁷⁹³, wie dies auch der Tod dem „Schreiber“ im Spreuerbrücke-Totentanz festzuhalten gebot. Die Ablehnung der Idee einer gesellschaftlich nivellierenden Bedeutung der Gleichheit vor dem Tod äußerte sich in katholischen Totentänzen zudem darin, dass Ständevertreter aus dem Umfeld der Rechtssprache, die in der Tradition des Totentanzgenres häufig dazu dienten, den Gedanken einer (weltlichen) Gerechtigkeit im Sinne einer gleichen Behandlung aller Menschen zu thematisierten, weniger oft in die Ständereihe aufgenommen, oder andere – wie beispielsweise der Kaiser – nicht mehr in ihrer richterlichen Funktion porträtiert wurden.⁷⁹⁴

5.4.4 | Der katholische Totentanz: kein Instrument der Glaubenslehre

Auffällig ist, wie selten Hinweise auf zentrale dogmatische Grundsätze des katholischen Glaubens in den katholischen Totentanzwerken anzutreffen waren. Dabei handelte es sich zudem höchstens um Schlagwörter oder Phrasen, und nicht um ausführlicher theologisch umrahmte

791 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „Arme und Reiche sind gleich im Stand“.

792 Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)].

793 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]: „Herr Schreiber macht mir ein Copey, | Wie alles underworffen sey, | dem Todt was auff der Erden lebt, | Kumb, und [bruch] auch das gemeyn Concept. |“ (Übersetzung: „Herr Schreiber macht mir eine Kopie, dass alles unterworfen ist dem Tod, was auf der Erde lebt. Komm, und [brauche] auch das allgemeine Konzept.“) Auch im einleitenden Vers betonten die Autoren des Spreuerbrücktotentanzes die Gesamtheit aller dem Tod Unterworfenen, wobei sie aber das rhetorische Mittel vergleichender Paarbildung von unterschiedlich hoch stehenden Ständen („Herr und Knecht“), welche die Assoziation von weltlicher Gleichheit aufrufen konnten, vermieden. Vgl. Ebenda.

794 Nur im umfangreichen Totentanz auf der Spreuerbrücke erschienen die Figur des Richters und auch der Advokat. Beide werden nicht für ungerechtes Handeln kritisiert. Das kurz angesprochene verkehrte Tun des Advokaten scheinen durch die gebrauchte Rhetorik eher bagatellisiert, also eigentlich ohne gesellschaftsrelevante Konsequenzen dargestellt. Vgl. Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]: „Vor Gricht bin ich ein Avocat, | Mach manchen krummen handel grad, | Kann doch nit krümmen daß ich sey, | Ein viertel Stundt meins Lebens frey.“ (Übersetzung: „Zu Gericht bin ich ein Advokat, der manchen krummen Händel gerade gebogen hat. Nicht [ändern] kann ich, dass ich sei, in einer Viertel Stunde meines Lebens beraubt.“)

Erklärungen.⁷⁹⁵ Das Vorbild des jesuitischen Schultheaterstücks „von den letzten Dingen“ („Summa“), welchem auch das Prädikat „Totentanz“ verliehen war, macht aber deutlich, dass ein ideologisch durchdachtes, dogmatisch-didaktisches katholisches Totentanzkonzept bereits relativ früh – um das Jahr 1606 – bestand. Aus Aufbau und Inhalt der *Summa* wird deutlich, dass dieses Konzept vorsah, das Totentanzmotiv zur Vermittlung von Grundwerten des katholischen Glaubens – insbesondere die Heilslehre und die Eschatologie betreffend – zu gebrauchen.⁷⁹⁶ In den Totentänzen katholischer Herkunft konnte sich dieser Ansatz jedoch nicht durchsetzen, was ich als deutlichen Hinweis darauf werte, dass der Totentanz eben eine andere Funktion erfüllen sollte.

In der *Summa* wurde das Bild der Verdammnis des sündigen Menschen und eines strafenden, rachsüchtigen Gottes mehrfach mit deftigen Worten stilisiert. Exemplarisch dafür ist die Mitteilung eines Hofbeamten an den König zum Urteil der Ärzte über des Königs Zustand. Die Stelle lautet: „es helff nichts mehr, er sey schon verdampft: dann das Schwerdt göttlicher Rach hang im ob dem Kopff und die Höll stehe offen“⁷⁹⁷ In katholischen Totentänzen wurde der strafende Gott hingegen äusserst selten erwähnt.⁷⁹⁸

Auch die an das spätmittelalterliche *Ars Moriendi* erinnernde Szenerie vom Prozedere⁷⁹⁹ am Lebensende des Christen, welches scheinbar im Kern des durch die *Summa* beschriebenen Theaterstücks stand, wurde in katholischen Totentänzen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht übernommen.⁸⁰⁰

Schließlich waren, im Unterschied zum durch die *Summa* beschriebenen Totentanz-Theaterstück, in dem beispielsweise zwei ausdrückliche Hinweise auf das Sakrament der Beichte als Weg zur

795 Ein für das Totentanzgenre erneuernder didaktischer Ansatz war es, dass einige für das Totentanzgenre typische, inhaltlich-dogmatische Motive explizit erklärt wurden. So beispielsweise im Spreuerbrücke-Totentanz, wo dem Betrachter das Basisformelement der Begegnung von Arzt und Tod „Medice, cura te ipse“ in der Schlusszeile unmissverständlich erklärt wurde. Dort hält der Tod dem Arzt vor: „Kein Kraut noch Wurz dieselb [den Tod] verdirbt, | Erhalt das Leben das nit stirbt! |“ (Übersetzung: „Kein Kraut und keine Wurzel [macht dem Tod den Gar aus. Erhalte das Leben, das nicht stirbt!“) Vgl. Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]. An anderer Stelle wurde mit einfachen Worten die theologische Genesis des Todes erläutert, indem der Tod den Krämer belehrt: „Du und dein Waar ist mein fürwar, | Dann was auff ganzer Erden laufft, | hab ich als umb ein Oepfell kauft. |“ (Übersetzung: „Du und deine Ware, sind die meinen fürwar, denn alles was auf der Erde herumläuft, hab ich für einen Apfel erhalten.“) Vgl. Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.].

796 Vgl. *Summa* [Angermeyer (1606)].

797 *Summa* [Angermeyer (1606), 10], Akt III, Szene II, Übersetzung: „nichts helfe mehr, er sei schon verdammt, denn das Schwert göttlicher Rache hänge über ihm, und die Hölle stehe offen.“

798 In den als Vorbild ausgewählten Quellen der vorliegenden Arbeit findet sich nur eine einzige Stelle, an welcher der strafende Gott konkret angesprochen wurde. In der abschließenden Szene des Spreuerbrückentotentanzes nämlich wurde Gott als „[...] höchsten Gewalt, die Zornig Gestalt, [...]“ beschrieben. Vgl. Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.].

799 Vgl. *Summa* [Angermeyer (1606), 7], Akt II, Szene V, hier wurden gute und schlechte Werke gegeneinander abgewogen. Engel mit einem „großen Buch, darin seine gute Werck geschriben“ kommen dabei zu einer Heiligenfigur namens Stephanum, dem der Satan und seine Gesellen (der Tod) gleichzeitig mit einem „kleinen Büchlein“ zueilen. Zur Tradition der Ikonographie des Buches im Zusammenhang mit dem jüngsten Gericht, vgl. Ariès, *Geschichte des Todes*, 134-135.

800 In katholischen Totentänzen ebenfalls kaum erwähnt waren „Gute Werke“. Die einzige Erwähnung guter Werke findet sich im Manuskript Totentanz cgm 4435, wo des Papstes Arbeit als „das guette werck“ umschrieben wurde. Vgl. Totentanz [ca. 1610], 114r].

Erlösung vorkamen, in katholischen Totentänzen kaum Hinweise auf die Bedeutung und Rolle der Sakramente zu finden.⁸⁰¹ In allen Totentänzen, die als Vorbildwerke für dieses Kapitel dienen, bezog sich nur eine Szene (die „Eheleute“ im Spreuerbrücken-Totentanz) auf ein Sakrament – das der Ehe.⁸⁰²

5.4.5 | Stil und Form des katholischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Der katholische Totentanz des frühen 17. Jahrhunderts war in seiner Physiognomie unbestritten als Totentanz erkennbar: Ständereihe, Tod, Interaktion zwischen Tod und menschlichen Adressaten sowie das Element des Tanzes waren in den Bild- und Textprogrammen enthalten.⁸⁰³ Eigen war dem katholischen Totentanztyp sein kommunikatives Ziel und charakteristisch der Stil, wie dieses Ziel erreicht werden sollte.

5.4.5.1 | Renaissance des monumentalen Totentanzes

Die monumentale Form der meisten katholischen Totentänze, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffen wurden, ist das augenfälligste und zugleich entscheidende morphologische Merkmal des katholischen Totentanztypus.⁸⁰⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass sich die Urheber katholischer Totentänze für das Medium des monumentalen Totentanzes entschieden, weil dieser mit seiner Bildlichkeit ein Symbol gegen die mit Bilderfeindlichkeit assoziierten protestantischen Kirchen darstellen sollte.

⁸⁰¹ Vgl. Summa [Angermeyer (1606), 7 und 10], Akt II, Szene VII: „[...] habs gebeicht und Buß thon [...].“ (Übersetzung: „[...] hab es gebeichtet und Busse getan [...].“). Auch: idem, Akt III, Szene II: „[...] ermahnt ihn zu Beichten [...].“

⁸⁰² Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]: „Auff Erden ist kein stärker Bandt, | Zu lösen als der Ehelich Stand. |“ (Übersetzung: „Auf Erden besteht kein stärkerer Bund, als der eheliche Stand.“) Diese Formulierung scheint auf den Umstand hin zu weisen, dass die Ehe im katholischen Glauben nicht zu scheiden ist. Auch wurde die Rolle der Kirche in der Eheschließung betont durch das Bild in welchem der Akt der kirchlichen Eheschließung abgebildet war. Im evangelischen Eheverständnis war die Rolle der Kirche in der Eheschließung viel weniger essentiell, kamen doch die Eheleute bereits als verheiratetes Ehepaar in die Kirche, um diesen Bund zu feiern und den Segen Christus zu erlangen. Außerdem war die Scheidung der Ehe nach lutherisch/evangelischem Verständnis unter bestimmten Umständen möglich. Vgl. dazu W. Schöpsdau, *Konfessionsverschiedene Ehe, Ein Handbuch*, Bensheimer Hefte 61, dritte, neue Auflage (Göttingen 1995), speziell, 11-67; O. Becher, A. Steinbrecher, 'Die Ordnung der Ringe. Verkirklichung von Eheschließung im Calvinismus', in: N. Haag, S. Holtz und W. Zimmermann (Hrsg.), *Ländliche Frömmigkeit, Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500-1800* (Stuttgart 2002), 255-278, hier 257-258.

⁸⁰³ Hinsichtlich der Dialogizität der Texte bilden die katholischen Totentänze der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine einheitliche Linie. Der Totentanz von Füssen und der Totentanz in cgm 4435 waren als echte Dialoge konzipiert. Der Viechacher Totentanz hatte eine dialogische Grundstruktur. Der Totentanz auf der Spreuerbrücke hingegen war monologisch, wobei die Sprechperspektive in den einzelnen Begeleitversen zu den Szenen unterschiedlich ist. Der Totentanz von Wils schließlich war rein bildlich.

⁸⁰⁴ Dies wird noch deutlicher, betrachtet man die Entwicklung der romantischen Totentänze über die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts hinaus.

Die Entscheidung für die monumentale Form bedeutete eine deutliche Verstärkung, oder eigentlich eine Wiederbelebung des bereits beschriebenen öffentlichen Charakters des Totentanzes, sowohl im kommunikationstechnischen, als auch im politischen Sinne.

5.4.5.2 | Eingängige Formulierungen und witziger Lokalkolorit

Die Sprache der katholischen Totentänze war generell eher einfach. Bezeichnend waren die vielfach vorkommenden theatralischen, eigentlich sinnleeren Ausrufe wie „o weh und ach und ietz und immer“⁸⁰⁵, „oh liebe nun,| dich bschint die sun“⁸⁰⁶ oder der Anruf Marias durch die Äbtissin im Spreuerbrückentotentanz, „Jesus Maria wie will mir geschehen“⁸⁰⁷, der diesen sogleich auch als katholisches Werk markierte. Solche Formulierungen lockerten die eigentlich schwermütige Handlung des Totentanzes auf, machten sie lebensnah und leicht verständlich. Eine saloppe Bemerkung wie die des Advokaten im Spreuerbrücke-Totentanz, dass egal, was er tue, er in einer „[...] viertel Stundt [seines] Lebens frey“⁸⁰⁸ sei, illustriert beispielsweise die unmittelbare Greifbarkeit des Geschehens in diesem Totentanz.

Auch umgangssprachliche, deftige Ausdrücke, volkstümliche Vorstellungen, Witz, Spott und Satire waren charakteristisch für den Stil katholischer Totentänze. Bereits Ellen Breede erkannte, dass sich beispielsweise im Füssener Totentanz „volkstümlichen Vorstellungen“ manifestierten. Sicher bei der Figur „die Unhold“ (der Hexe) aber auch beim Amtmann, bei dem die Rede war von „Schanck und schmieren“ und vom „nobis hauß“, einem volkstümlichen Begriff für die Hölle.⁸⁰⁹ Im Viechtacher Totentanz wurde der Probst „zum alten hauffen“ geführt, „Dleut bey der Nasen rumher Zogen“ und dem Wirt wurde vorgeworfen, er habe oft „X fir ain V. gmacht [s]einem gast.“⁸¹⁰ In der *Summa* hatten liederliche Zeitgenossen „die gantze Nacht gesoffen“⁸¹¹, „schleiften“⁸¹² die Autoren Unwillige zur Hölle und warfen Untote in „stinkende Pfitzen“.⁸¹³

Die Begleitverse der katholischen Totentänze waren kurz, eingängig und einprägsam für den einzelnen Betrachter. Wenig Aufmerksamkeit schenkten die Autoren katholischer Totentanztexte hingegen stilistischen Aspekten wie der Einhaltung eines einheitlichen Versmaßes. Der treffendste Ausdruck für das Bestreben katholischer Totentanzautoren, die Botschaft des Totentanzes zugänglich und auch einfach reproduzierbar zu gestalten, findet sich beim

⁸⁰⁵ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.].

⁸⁰⁶ Totentanz [(ca. 1610), 125 v.], Übersetzung: „Oh liebe Nonne, dich bescheint die Sonne“.

⁸⁰⁷ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.].

⁸⁰⁸ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „in einer viertel Stunde [ist mein Leben vorbei]“.

⁸⁰⁹ Vgl. dazu Böhm, *Füssener Totentanz*, 17. Dort mit dem Hinweis auf Breede, jedoch ohne Literaturverweis.

⁸¹⁰ Viechtacher Totentanz [(ca. 1615)], Übersetzungen: „zum alten Haufen führen“, „die Leute an der Nase [herumführen]“, „[die Leute übers Ohr hauen]“.

⁸¹¹ *Summa* [Angermeyer (1606), 9], Akt III, Szene II.

⁸¹² *Summa* [Angermeyer (1606), 5], Akt I, Szene VI.

⁸¹³ *Summa* [Angermeyer (1606), 8], Akt II, Szene VI, Übersetzung: „stinkende Wasserlache“.

Spreuerbrücke-Totentanz. Die Verse dieses Werks waren bewusst so entworfen, dass sie zu einer lokal bekannten Melodie aufgesagt werden konnten.⁸¹⁴

Zu beachten gilt es, dass Spott, Satire oder deftiger Sprachgebrauch keinesfalls eine Wiederentdeckung katholischer Autoren war, denn auch der spätmittelalterliche Totentanz und die protestantischen Werke enthielten viele dieser rhetorischen Elemente. Eine neue Tendenz des katholischen Totentanzes war aber, dass diese rhetorischen Mittel vorrangig für die Porträtierung von Figuren aus der Unterschicht eingesetzt wurden. Dies stand im markanten Gegensatz zu den ältesten Totentanzwerken, deren Spott primär auf obrigkeitliche Schichten ausgerichtet schien. Der Umgang mit dem Landstreicher im Spreuerbrücke-Totentanz von ca. 1635 vermag diese Charakteristik zu illustrieren. In diesem Werk wurde ein eher negatives, realistisch-sarkastisches Bild vom Los des Landstreichers entworfen. Der Landstreicher sinnierte über sich selbst:

„Ich fahr im Land umb, auff und nider, | Erdap ich etwas, gibts nicht wider, | Der Halß ist
Pfundt, biß ich es zahl, | mit einem kalten Streich zumahl.“⁸¹⁵

Die katholischen Totentänze unterhielten ihr Publikum nicht nur mit dieser Art der Gesellschaftssatire.⁸¹⁶ Sie legten auch vorsichtig die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Totentanzautoren gehegten Berührungsgängste gegenüber einer Prise Selbstspott, Eigenreflexion und Ambivalenz in kirchlichen Dingen ab. Ein Vorbild für den relativ entkrampften Umgang mit der Religion ist bereits im Füssener Totentanztext von 1602 zu entdecken. Dort wurde das Weinpanschen des Wirtes mit dem bekannten Wunder Jesu bei der Hochzeit von Kana (Johannes 2; 1-11) verglichen: „Kunst hast abgelnert Christo fein | Aus waßer hast du gmacht offt wein.“⁸¹⁷

⁸¹⁴ Hederlins Ausgabe der Begleitverse des Spreuerbrücke-Totentanzes vermeldet auf dem Titelblatt, dass die Verse „im Thon: Kehr umb mein Seel“ gesungen werden konnten. Vgl. Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.]. Nach Horat war dieses Kirchenlied in Luzern rund 1640 allgemein bekannt. Vgl. dazu Horat, *Die Bilder der Lebenden und der Toten auf der Spreuerbrücke*, 84.

⁸¹⁵ Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „Ich im Lande auf und ab, ertappe ich was, gebe ich es nicht wieder her. Der Hals ist mein Pfand, bis ich es schließlich zahle, mit einem kalten Streich.“

⁸¹⁶ Ein anders Vorbild für den fast bössartigen Umgang mit unterschichtigen Figuren in Meglingers Totentanz ist die Szene des Barbiers. Diesem wird mit viel Sarkasmus vorgehalten, ein allseits unbeliebter Charlatan zu sein, der nun endlich sterbe. Die Stelle lautet: „Balbierer ist das Zeichen gut, | Zu lassen von dem Leben Blut, | Ich glaub dein Zeichen sey im Wider, | Auch wider dich, was allen zwider. |“ (Übersetzung: „Barbier, ist das Zeichen gut, um vom Leben Blut zu lassen? Ich glaub dein Zeichen sei im Widder; auch wider dich, warst allen zuwider.“) Die Vorbilder von Landstreicher und Barbier illustrieren auch die häufigen Perspektivwechsel, die Meglingers Totentanztext aufwies; beim Landstreicher war es beispielsweise ein Ich-Erzähler und beim Barbier ein wirrer Dialog ohne eindeutig identifizierbare Sprechakteure.

⁸¹⁷ Füssener Totentanz [Riedmiller (2003), o.S.], Übersetzung: „Die Kunst hast du von Christo abgesehen, aus Wasser machtest du oft Wein.“

Dies geschah, ohne dass wegen der beanstandeten Tat eine scharfe Verurteilung des Täters durch den Tod folgte.⁸¹⁸

Es darf selbst von einer gewissen religiös-konfessionellen Gelassenheit der Autoren gesprochen werden, wenn der Papst in Meglingers Totentanz auf der Spreuerbrücke darüber klagte, dass der „Todt nit an meinen Pan [nimmt].“⁸¹⁹ Diese Bemerkung suggerierte eine gewisse Machtlosigkeit des Papstes gegenüber dem Tod, vor allem aber ist der selbstkritisch-spöttische Gebrauch des im konfessionellen Streit stark beladenen Begriffes des „Banns“ – Symbol der weltlichen Macht des Papstes – zumindest sehr auffällig zu nennen.

Typisch für katholische, vor allem monumentale Totentänze war zudem, dass die zentral stehenden, nicht-erbaulichen, profanen Aspekte der Botschaft im Vergleich zu Werken reformierter Autoren viel direkter und stärker ins *Memento Mori*-Motiv eingearbeitet waren.⁸²⁰ Es ist anzunehmen, dass diese charakteristische Entwicklung primär durch einen technischen Aspekt eingegeben war. Da monumentale Totentänze keine eigentlichen Paratexte besaßen, konnte die Basisbotschaft nicht wie in graphischen Werken relativ einfach in die Rahmentexte ausgelagert werden, sondern musste im Haupttext selbst eine deutliche Rolle spielen.

5.5 | *Propaganda Fidei* – oder nicht?

Die im Vorigen aufgezeigten inhaltlichen und stilistischen Charakteristiken des katholischen Totentanzes, sowie die kurz erwähnten personellen Überschneidungen zwischen den katholischen Totentanzautoren und dem Jesuitenorden, lassen den Eindruck aufkommen, dass die Entwicklung des katholischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Idee der Jesuiten gewesen sein muss.

Unübersehbar sind beispielsweise die Übereinstimmung zwischen der zentralen profanen Botschaft des katholischen Totentanzes und der jesuitischen Theologie, welche – wie Hans Wicki treffend formulierte – „die Sichtbarkeit der Kirche, die hierarchische Verfassung, das kirchliche Amt und das kirchliche Recht [voranstellte].“⁸²¹ Der katholische Totentanz war tatsächlich in

818 Vielmehr liessen machten die Autoren die eher scherzhafte Bemerkung, dass der Wirt es zu bunt getrieben habe. Es heisst: „Aus einer maß zwei kreutzer gwin. | ist gar zuvil tantz hehr muest hin. |“ (Übersetzung: „Von einer Maß zwei Kreuzer Gewinn, das ist viel zu viel, tanz her, du mußt hinweg.“)

819 Totentanz auf der Spreuerbrücke [Hederlin (1635), o.S.], Übersetzung: „der Tod hält sich nicht an meinen Bann“.

820 Die Integration eines allgemeinen *Memento Mori*-Gedankens in den katholischen Totentänzen des frühen 17. Jahrhunderts ging dabei soweit, dass vor allem weibliche Figuren wieder verstärkt als klassischen Symbole der Eitelkeit (meist die Edelfrau) und der Vergänglichkeit (meist die Jungfrau) gebraucht wurden.

821 Vgl. H. Wicki, *Staat, Kirche, Religiosität, der Kanton Luzern zwischen barocker Tradition und Aufklärung*, Luzerner Historische Veröffentlichungen, Band 26 (Luzern, Stuttgart 1990), 17; Zur Theologie und Didaktik der Jesuiten im 16. und

nicht unerheblichem Maße das Abbild des durch die *Societas Jesu* geprägten Selbstverständnisses der nachtridentinischen Kirche, die sich als „geistlicher Obrigkeitsstaat“ sah.⁸²²

Ebenso unübersehbar sind Parallelen in stilistischer und kommunikationsstrategischer Hinsicht zwischen dem katholischen Totentanz und der jesuitischen Tradition des Schultheaters.⁸²³ Übereinstimmend waren beispielsweise die hohe Wertschätzung des Bildes, des Visuellen, dem die Jesuiten „eine bedeutendere Funktion im Erkenntnisprozess und eine höhere Eindruckskraft [zusprachen] als den übrigen Sinnen.“⁸²⁴ Aber auch der nicht-konfrontierende Charakter des katholischen Totentanzes ist eine augenfällige Übereinstimmung mit dem Jesuitischen Drama, welches die konfessionelle Konfrontation vermied, den Weg einer „positiven Darstellung statt Ausgrenzung“⁸²⁵ wählte, und sich außerdem durch die Mischung von Humor und Ernsthaftigkeit auszeichnete.⁸²⁶

Schließlich macht auch eine durch Wittkower beschriebene jesuitische Pragmatik, die sich darin äußerte, dass die Jesuiten alle Kunstformen zur Verbreitung ihre Botschaft unschätzbar wertvoll achteten, und dass sie keine Probleme damit hätten, „a structure planned by their enemies for a different kind of service“⁸²⁷ für ihre Zweck zu übernehmen, annehmlich, dass die Jesuiten die Urheber des katholischen Totentanzes des frühen 17. Jahrhunderts waren.

dem beginnenden 17. Jahrhundert, vgl. Schwaiger, *Mönchtum*, 251-253; H. Höpfel, *Jesuit political thought, The society of Jesus and the state, c. 1540-1630* (Cambridge 2004). Für eine Charakterisierung der jesuitischen Erziehungslehre vgl. M. Lundberg, *Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540-ca. 1650)* (Uppsala 1966), insbesondere 271-348.

822 Vgl. Wicki, *Staat, Kirche, Religiosität*, 17.

823 Die Literatur zum Jesuitentheater ist sehr umfangreich. Als Übersichtswerke empfehlen sich J. O'Malley, *The first Jesuits* (Cambridge 1993) und N. Griffin, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature, Research Bibliographies & Checklists* (London 1976); Vgl. auch C. Wolf, 'Jesuitentheater in Deutschland', in: R. Funiok und H. Schöndorf (Hrsg.), *Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten: ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung* (Donauwörth 2000), 172-199; J. Valentin, *Les jésuits et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique* (Paris 2001).

Im Zusammenhang mit dem Schultheater gilt es Horats Theorie zum zumindest ikonographischen Zusammenhang zwischen dem Totentanz von Wils und dem 1609 im Luzerner Theater aufgeführten jesuitischen Schauspiel „Cenodoxus“ zu erwähnen. Horat denkt, in der Darstellung des Totentanzes Elemente aus dem Theater zu erkennen, wie etwa den bühnenartigen Untergrund, den eigentlich leeren, blauen Hintergrund, sowie den künstlichen Schattenfall. Vgl. dazu H. Horat, *Renaissancemalerei in Luzern 1560-1650* (Luzern 1986), 161-162.

824 Vgl. S. Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu, Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform* (Regensburg 2000) 25.

825 Vgl. K. Bremer, 'Konversionen und Konvertiten auf dem Theater der Frühen Neuzeit', in U. Lotz-Heumann, J. Missfelder und M. Pohligh (Hrsg.), *Konversion und Konfession in der frühen Neuzeit*, Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Nr. 205 (Gütersloh 2007), 431-446, hier 432. Eine weitere Übereinstimmung zwischen katholischem Totentanz und Jesuitentheater war, dass es „weniger um die Vernunft des Rezipienten appellierende Vermittlung der Frömmigkeit“ ging, sondern um „eindrucksvolles Theater“. Vgl. idem, 443.

826 Andere Publikationen sprechen in diesem Zusammenhang von der doppelten Funktionalität des Jesuitentheaters als „[...] public edification and entertainment“. Vgl. dazu Dyer, *Jacob Biedermann*, 4.

827 Vgl. R. Wittkower and I. Jaffe, *Baroque Art and the Jesuit Contribution* (New York 1972), 14.

Diese Annahme ist so aber nicht zutreffend. Tatsache ist, dass die Jesuiten nicht die Autoren der katholischen Totentänze waren. Das Füssener Werk von 1602 war beispielsweise von einem Benediktiner in Auftrag gegeben worden. 1607 wurde in Freiburg im Uechtland durch Franziskaner ein Totentanz geschaffen.⁸²⁸ Das Werk von Wils endete ungefähr ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung zwar im Jesuitenkonvent von Luzern, war aber nicht ursprünglich dafür bestimmt gewesen, und auch an Meglingers Totentanz auf der Spreuerbrücke hatten die Luzerner Jesuiten keine direkt nachweisbare Beteiligung; er war von der Stadtregierung in Auftrag gegeben und durch persönliche Spenden bezahlt worden. Der aus der Münchner Jesuitenbibliothek stammende Totentanz im Manuskript Cgm 4435 kam sehr wahrscheinlich von der Hand eines Jesuitenschülers, kann aber gerade wegen seiner eher unprofessionellen Charakteristik nicht als Ausdruck eines konzertierten jesuitischen Bestrebens, den katholischen Totentanz zu entwerfen, angesehen werden.

Eine kürzlich von Evonne Levy präsentierte These, bietet eine einleuchtende Erklärung für die „jesuitische“ Erscheinung der katholischen Totentänze. Levy schreibt, dass es den Jesuiten möglich war, ein erkennbares Design zu fördern, indem sie Einfluss statt Kontrolle ausübten, und den Prozess der Entstehung neuer Werke aufmerksam aber aus der Entfernung beobachteten.⁸²⁹ Was Levy damit zu beschreiben versucht, ist eine kaum zu erfassende praktische, auf kirchlich-moralischer Autorität fußende Einflussphäre der *Societas Jesu* und ihrer Mitglieder auf beispielsweise die Absolventen ihrer Ausbildungsstätten, aber auch auf die gesamte Kirchenorganisation.⁸³⁰ Das Beispiel der Zentralschweizer Totentänze macht diese Einflussphäre sichtbar.⁸³¹ In der Region Luzern gestaltete sich die stillschweigende oder explizite Einflussnahme der Jesuiten auf Dritte durch die häufig innige persönliche Verbindung der Oberschichten (Patrizierfamilien, Geistliche, Gemeindepfarrer) mit dem Kollegium und Gymnasium in der Stadt Luzern relativ konkret und einfach.⁸³² Der Umstand, dass alle verantwortlichen Gemeindepfarrer derjenigen Hinterlandge-

828 RN 720 [Couvent des Cordeliers, 1606/1607].

829 Vgl. dazu E. Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Berkeley 2004), 17 und 84. Auch Wittkower und Jaffe sind deutlich darin, dass es keinen „Jesuitischen Stil“ gibt. Vgl. Wittkower und Jaffe, *Baroque Art and the Jesuit*, 1-3; G. Bailey, „Le style jésuite n'existe pas': Jesuit corporate culture and the visual arts“, in: J. O'Malley, *The Jesuits, cultures, sciences, and the arts*, Reprint (Toronto 2000), 38-89.

830 Zum Stand der Forschung über den Einfluss der Jesuiten auf die Formation einer katholischen Identität. Vgl. Sieber, *Jesuitische Missionierung* speziell 17, dort auch weiterführende Literaturhinweise.

831 Odermatt-Bürgi hatte die Frage aufgeworfen, ob die Zentralschweizer Totentänze jesuitisch seien, und hat diese Frage verneint. Sie schreibt, es fehle die konfessionelle Ausrichtung, die Propaganda für den Glauben, die komplizierte Vielschichtigkeit ikonographischer Programme und barocker Erbauungsbücher jesuitischer Provenienz, und die Lust, die eigene Gelehrsamkeit zu dokumentieren. Vgl. R. Odermatt-Bürgi, 'Zentralschweizer Totentänze', in: Brülisauer, *Todesreigen-Totentanz*, 35-75, hier 37. Odermatt-Bürgis kunsthistorisch unterbaute Begründung übersieht jedoch, dass in den Werken sehr wohl eine konfessionelle Ausrichtung erkennbar ist, und dass der Glauben deutlich propagiert wurde.

832 Die Verbindung zwischen Luzern und den Jesuiten wird in vielen Werken besprochen. Vgl. P. Letter, *Geschichte und Kultur von Luzern, Anfänge und Entwicklungen einer Kantonshauptstadt* (Berlin 2002), speziell 133-172; J. Studhalter, *Die*

meinden, in denen Totentänze entstanden, das Jesuitenkollegium in Luzern absolvierte hatten, ist als Grund dafür anzunehmen, dass die Ideen des Jesuitentheaters und der Grundtenor der jesuitischen Theologie in diesen Werken individuell und indirekt aber deutlich wahrnehmbar umgesetzt wurden.⁸³³

Es ist möglich, die These aufzustellen, dass das durch die *Summa* beschriebene Theaterstück mit dem Prädikat „Totentanz“ einem frühen jesuitischen Konzept des Totentanzes entsprach. Dieses Konzept setzte sich jedoch weder in der Gestaltung des katholischen Totentanz noch in der jesuitischen Schultheatertradition durch.⁸³⁴ Von einem direkten, kontrollierten oder offiziellen Engagement der Jesuiten bei der Entwicklung des katholischen Totentanz kann darum kaum gesprochen werden.

Zusammenfassend im Bezug auf den katholischen Totentanz: der indirekte Einfluss der Jesuiten als Vermittler der nachtridentinischen Identität auf die inhaltliche und formale Gestaltung des Totentanzes war stark bemerkbar. Die Idee eines „jesuitischen Stils“ im Sinne einer kontrollierten, propagandistischen, zentral geplanten und festgeschriebnen Anleitung zur Produktion und Gestaltung von kirchlicher Kunst und Kultur – so argumentiert Evonny Levy sehr überzeugend – ist aber ein Produkt moderner Wahrnehmung.

Der katholische Totentanz ist nicht direkt das Werk der Jesuiten, und sollte, weil er kein Ausdruck einer zentral organisierten Anstrengung einer Institution war, auch nicht mit dem in der Historiographie negativ beladenen Begriff der *Propaganda fidei*⁸³⁵ abgetan werden.

Jesuiten in Luzern, 1574-1652, Ein Beitrag zur Geschichte der tridentinischen Reform (Stans 1973); S. Grüter, *Geschichte des Kantons Luzern im 16. und 17. Jahrhunderts* (Luzern 1945).

833 Vgl. Odermatt-Bürgi, *Zentralschweizer Totentänze*, 36. Diese These wäre sicherlich geeignet, im Kontext der Diskussion über ländliche Konfessionalisierung weiter erörtert zu werden. Zur ländlichen Konfessionalisierung, vgl. A. Holzem, 'Religiöse Erfahrung auf dem Dorf, der religiöse Rahmen der Erfahrung im Münsterland der Frühneuzeit', in: Haag, *Ländliche Frömmigkeit*, 181-206, speziell 201-205. Vgl. zudem W. Freitag, 'Tridentische Pfarrer und die Kirche im Dorf, Ein Plädoyer für die Beibehaltung der etatistischen Perspektive', ebenda, 83-114, speziell 112. Interessant im Vergleich dazu ist die Charakterisierung der missionarischen Tätigkeit der Jesuiten in England. Im Gegensatz zur Verbreitung des Totentanzes (in der Zentralschweiz), war die Mission des Ordens darauf ausgerichtet, die höchsten Gesellschaftsschichten für sich zu gewinnen. Vgl. W. Janse und B. Pitkin, *The Formation of Clerical and Confessional Identities in Early Modern Europe* (Leiden und London 2006), speziell 16.

834 Ich teile Dürrwächters Ansicht nicht, dass „die Totentänze im gebräuchlichen Sinne des Wortes [...] auf dem Jesuitentheater häufig über die Bühne gegangen [seien]“. Dürrwächter rechnet nämlich jedes Stück in dem eine Todesfigur zur Verkündung des *Memento Mori* erscheint zum Totentanzgenre, ohne etwa darauf zu achten, ob darin beispielsweise auch eine Ständerei vorkommt. Vgl. dazu A. Dürrwächter, 'Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern', in: K. von Reinhardtsstötner (Hrsg.), *Forschung zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns* (Amsbach und Leipzig 1897), 89-115, Zitat auf Seite 94.

835 Zum Begriff *Propaganda Fidei* vgl. Döring-Manteuffel, *Informationsstrategien*, 374 und Levy, *Propaganda*, 56. Ich folge an dieser Stelle Levy, die es essentiell erachtet, dass „Propaganda is produced in an institutional context to further the aims of that institution.“ Vgl. Levy, *Propaganda*, 11. Levy betont damit die Einbettung von Propaganda in einen institutionellen Rahmen. Sie schlägt vor, statt von Propaganda von Rhetorik zu sprechen.

5.6 | Fazit

Anfangs des 17. Jahrhunderts entstand relativ plötzlich ein katholischer Totentanztyp, der sich in mancherlei Hinsicht als Produkt einer bewussten Revision und Korrektur der Genrecharakteristik, wie sich diese bis zu diesem Zeitpunkt herausgebildet hatte, präsentierte. Die Hintergründe, warum katholische Autoren das Motiv aufgriffen, sind undeutlich. Die Entstehung des katholischen Totentanzes war nicht die direkte Folge einer zentral organisierten Planung, auch wenn die Ideale jesuitischer Bildung und Theologie häufig in katholischen Totentänzen durchschimmerten. Vielmehr wurde der katholische Totentanz stufenweise, und deutlich Bezug nehmend auf bestehende Text- und Bildprogramme, zu einem deutlich erkennbaren eigenen Typus geschmiedet. Kennzeichnend für den katholischen Totentanz des 17. Jahrhunderts war dessen Ausrichtung auf die Propagierung eines eigenen, katholischen Wertekanons. Die Vermittlung dogmatisch-religiöser Grundwerte war aber kein vorrangiges Kommunikationsziel bei der Entwicklung eines katholischen Totentanzprogramms. Katholische Totentänze waren vor allem kulturelle Repräsentationsinstrumente, die der Vermittlung von Grundwerten einer katholischen Gemeinschaft dienten. Besonderes Gewicht hatte die Darstellung der positiven Wertschätzung der Institution der Römischen Kirche und ihrer Amtsträger. Die Autoren der katholischen Totentänze brachen deutlich mit der latent antiklerikalen Tradition, die das Totentanzgenre seit seiner Entstehung im 15. Jahrhundert entscheidend geprägt hatte, und die in den reformierten Totentänzen des 16. Jahrhundert akzentuiert war. Dabei fällt auf, dass in katholischen Totentänzen keine offene Konfrontation mit dem konfessionellen Gegner gesucht, und in den Werken keine explizite anti-reformatorische Polemik geäußert wurde. Unversöhnliche Rhetorik von „falschen“ und „wahren“ Standpunkten wurde vermieden.

Ein weiteres wichtiges inhaltliches Merkmal des katholischen Totentanzes war das Fehlen einer eindeutigen Bewertung von Reichtum und Armut. So wurde Wucherei im katholischen Totentanz traditionell streng verurteilt, während weltlicher Besitz nicht ausdrücklich angeprangert wurde. Hinter dieser inkonsistenten Haltung stand wohl das Ansinnen der Autoren katholischer Totentänze, auf abstraktem Niveau der auf Weltensagung gerichteten Grundbotschaft des *Memento Mori* treu zu bleiben, und gleichzeitig auf praktisch-alltäglicher Ebene keinen Beitrag zur kritischen Diskussion der Begütertheit der Kirche und ihrer Würdenträger zu liefern.

Im Bezug auf die Vermeidung gesellschaftlich potentiell subversiver Themen, setzte der katholische Totentanz die bereits in den protestantischen Totentänzen deutlich erkennbare Strategie der Verminderung obrigkeitlicher Kritik fort. Ungehörig scheinende Bemerkungen darüber, das Vertreter der Obrigkeiten zu etwas gezwungen würden, dass sie nicht wollten, wurden größtenteils

aus den als Vorlagen gebrauchten Bildern und Texten getilgt, und die vorbildliche Moral der privilegierten Schichten betont.

Auch in seiner äußeren Erscheinung unterschied sich der altgläubige Totentanztyp von den meisten Werken des 16. Jahrhunderts. Die Urheber der katholischen Totentanzwerke belebten die spätmittelalterliche Tradition des monumentalen Totentanzes wieder, und schufen selbst hauptsächlich immobile, öffentlich zugängliche Werke.

Diese kommunikative Charakteristik unterstützend, zeichnete sich die Rhetorik der katholischen Totentänze des frühen 17. Jahrhunderts durch ihre Einfachheit aus, welche die Botschaft der Werke leicht verständlich und einfach zugänglich machte. Zudem bedienten sich die Autoren zur Gestaltung der katholischen Totentanztexte häufig umgangssprachlicher Redewendungen und lokaltypisch gefärbtem Witz, was dem Publikum Anhaltspunkte bot, sich persönlich mit der Botschaft und der Handlung der Totentänze zu identifizieren.

6 | Das Totentanzgenre zur Mitte des 17. Jahrhunderts

6.1 | Einleitung

Der Doppelfrieden von Westfalen war der Abschluss des Zeitalters der Religionskriege.⁸³⁶ Er stellte für die Konfessionalisierung im Sinne der kirchlichen Identitätsbildung, vor allem im Umgang der Konfessionen miteinander, eine Zäsur dar, und läutete eine neue Phase für das Totentanzgenre ein.⁸³⁷ Diese Phase ist jedoch nicht mehr Thema dieser Arbeit.

Wie Schicketanz schreibt, hatte sich seit Anfang des Jahrhunderts, und insbesondere nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges im Jahre 1648, langsam das Bewusstsein entwickelt, dass konfessionelle Unterschiede hinzunehmen, und gewaltsame Änderungen des Konfessionsstandes wenig sinnvoll waren.⁸³⁸ Außerdem hatten wirtschaftliche, politische und dynastische Motive neben den konfessionellen Spannungen ein stärkeres Gewicht bekommen.⁸³⁹

Die Mitte des 17. Jahrhunderts war nach der Reformationsperiode die zweite deutliche Zäsur in der Geschichte des Totentanzes. Angesichts der stark veränderten historischen Lage am Ende eines opfer- und schadensreichen, jahrzehntelang dauernden Krieges vor dem Hintergrund des konfessionellen Streits, musste die inhaltliche und funktionale Ausrichtung des Totentanzgenres, welches seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts grob in protestantische und katholische Totentänze unterteilt war, überdacht und neue Betätigungsfelder dafür erschlossen werden.

Die Entwicklungslinien beider konfessionellen Totentanztypen sahen für den Zeitraum nach 1650 sehr verschieden aus. Die katholische Totentanz entwickelte sich weiter auf der Basis, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts gelegt worden war, und blieb als vormoderner Typus bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestehen. Der protestantische Totentanz hingegen fand kurze Zeit nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges ein relativ abruptes Ende.

836 Vgl. H. Duchardt, *Barock und Aufklärung* (München 2007), 78.

837 Zur Bedeutung des Westfälischen Friedens, vgl. Lutz, *Reformation-Gegenreformation*, 105-109 und 181-191; K. Repgen, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen*, 2. Auflage (Paderborn 1999).

838 P. Schicketanz, *Der Pietismus von 1675 bis 1800, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen, III/1* (Leipzig 2001), 13. Die prinzipielle Friedensfähigkeit soll nicht gleichbedeutend sein mit einer konfliktfreien Atmosphäre. Vgl. dazu Döring-Mann-teuffel, *Informationssysteme*, 368-369, sowie Duchardt, *Barock und Aufklärung*, 78-79. Schulze beschreibt den Westfälischen Frieden als „erste Stufe“ der Entfaltung des Toleranzgedankens. Vgl. W. Schulze, 'Pluralisierung als Bedrohung, Toleranz als Lösung, Überlegungen zur Entstehung der Toleranz in der Frühen Neuzeit', in: H. Duchardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede, Diplomatie, politische Zäsur, kulturelles Umfeld, Rezeptionsgeschichte* (München 1998), 115-142, hier 117.

839 Vgl. dazu H. Schilling, 'Der Westfälische Friede und das neuzeitliche Profil Europas', in: Duchardt, *Der Westfälische Friede*, 1-32, speziell 18-20.

Wie lässt sich diese unterschiedliche Entwicklung der konfessionellen Totentanztypen erklären? Zum Abschluss dieses Kapitels und damit auch der vorliegenden Arbeit werden mit Hilfe zweier Fallbeispiele hypothesenartig Gedanken zu dieser Frage präsentiert.

6.2 | Quellen

Zwischen den Totentänzen von Zürich (1650)⁸⁴⁰ und Wolhusen (1661)⁸⁴¹ gibt es bemerkenswerte Verbindungen. Auffälligstes Faktum ist, dass die reformierten Autoren des Zürcher Totentanzes die Totentanzverse des Spreuerbrücke-Totentanzes als Vorlage für ihre Bildunterschriften wählten; weil „domals kein ander zur hand“⁸⁴² war. Ebenso auffällig war, dass die katholischen Verantwortlichen für den Wolhuser Totentanz ihrerseits den reformierten Zürcher Totentanz als direkte Bild- und Textvorlage ihr Werk heranzogen.⁸⁴³ Der Umstand dass es möglich war eine solche Wahl zu treffen, muss als Ausdruck einer relativen Entspannung hinsichtlich der konfessionellen Konfrontation gewertet werden. Dafür spricht auch das Votum der Zürcher Zensoren, den Papst nicht dem Vorschlag eines Gremiummitglieds der örtliche Zensurbehörde entsprechend als „der Götznerer Vater“⁸⁴⁴ zu betitulieren, sondern den „[...]dantz hin gericht dass er bei beiden Religionen verkaufft werde[n]“⁸⁴⁵ könne.

6.2.1 | Der Totentanz der Gebrüder Meyer aus Zürich (1650)

Im Jahr 1650 erschien in Zürich, einem damals orthodoxen Bollwerk der Reformation, das umfangreiche Totentanzwerk der Gebrüder Rudolf und Conrad Meyer unter dem den Titel

⁸⁴⁰ RN 136 [Meyer, „*Sterbenspiegel*“, 1650].

⁸⁴¹ RN 744 [Totenkapelle, 1661/1662].

⁸⁴² „*Sterbenspiegel*“ [Meyer (1650)], Übersetzung: „Weil damals [gerade] kein anderer greifbar war“.

⁸⁴³ Vgl. R. Dreier, ‘Dances of Death in the small parishes of rural Lucerne’, in: *eSharp, Faith, Belief and Community*, Issue 7 (Glasgow 2005), 1-17, speziell 8-9.

⁸⁴⁴ Vgl. I. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit, illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext protestantischer Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 343 (Frankfurt am Main 1999), 186. Ströle hat eine hervorragende Arbeit zum Totentanz von Rudolf und Conrad Meyer geschrieben, die viele inhaltliche Aspekte des Werkes erhellt. Ich greife vor allem für die äußerliche Beschreibung des Werkes stark auf das Buch Ströles zurück, konzentriere mich aber in meiner eigenen Analyse auf ausgewählte Teilaspekte, welche sich auf die Verortung des Meyerschen Totentanzes in der Typisierung des Totentanzgenres beziehen.

⁸⁴⁵ Ebenda, speziell Fußnote 698. Dort auch der Hinweis auf die im Anhang wiedergegebenen Quellen aus dem Zürcher Staatsarchiv. Zu beobachten ist, dass auch in den Kupferstichen die Polemik gegen die katholische Kirche gedämpft war. Der Papst tritt zum Beispiel als bärtiger (weiser) Mann, ohne ihn umfliegende Dämonen dafür aber mit segnender Geste auf. Vgl. „*Sterbenspiegel*“ [Meyer (1650), 15].

„Sterbenspiegel, das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter [...]“.⁸⁴⁶

Der „Sterbenspiegel“ war als erbauliches Werk im Geiste der Lyoner Holbeinausgaben konzipiert, welches nebst dem eigentlichen Totentanz verschiedene andere Schriften umfasste. Dem Totentanz vorangestellt war ein Prolog von Conrad Meyer, vier Lobesschriften auf den Verfasser durch verschiedene Gönner des Werkes, sowie eine Betrachtung über die menschliche Sterblichkeit anhand der Bibelstelle Hebräer 9: 27, verfasst durch den ansonsten wenig bekannten Zürcher Pfarrer Georg Müller (1610-1672).⁸⁴⁷ Insgesamt zählt das Werk 61 Radierungen, von denen 46 zur Kernhandlung gehören.⁸⁴⁸ Nach einem kurzen Einschub „des Dichters Erinnerung“ folgt die Kernhandlung, der vier Genesisillustrationen und ein Bild mit dem Titel „Siegsgeschrey des Todes“ – eine Adaption der traditionellen Beinhausthematik – als Rahmenhandlung vorausgehen. Jeweils durch ein Zwischentitelblatt mit Kupferstich (eine Prozession der jeweiligen Gruppe zur Kirche hin zeigend) eingeleitet, folgen danach die Begegnungen des Todes mit den menschlichen Ständevertretern, die strikt in drei Gruppen unterteilt wurden. Der Totentanz wird durch neun Vertreter der Geistlichkeit eröffnet.⁸⁴⁹ Danach folgen elf hohe weltliche Würdenträger⁸⁵⁰ und dann eine durch Meyer nicht näher definierte Gruppe, der 26 Ständevertreter angehören.⁸⁵¹ Den Radierungen der Kernhandlung sind typographische Überschriften, die den jeweiligen Stände- oder Lebensaltervertreter zeigen, und vierzeilige, hochdeutsche, nach der Vorlage der Texte der Luzerner Spreuerbrücke formulierte Verse als Unterschrift beigefügt. Diesen Blättern gegenüber, auf der Versoseite der vorigen Illustration, befinden sich Bibelzitate und Dialogverse in verschiedene Versmaßen, die durch Georg Müller verfasst wurden.⁸⁵² Dieser Kernhandlung

846 Der vollständige Titel lautet: „Sterbenspiegel“, | das ist | sonnenklare Vorstellung | menschlicher Nichtigkeit | durch alle Ständ und | Geschlechter: | vermitlest 60. dienstlicher Kupferblättern, lehrreicher | Überschriften, und beweglicher zu vier Stimmen aussgesetzter | Todtengesängen. Vor diesem angefangen | Durch Rudolffen Meyern S. von Zürich, [ec]. | Jetz aber, zu erweckung nothwendiger Tods betrachtung, ver= | achtung irdischer Eytelkeit: und beliebung seliger | Ewigkeit, | zu end gebracht, und verlegt: | Durch | Conrad Meyern, Maalern in Zürich, | und daselbsten bey ihm zuffinden. || Getrukt zu Zürich, | Bey Johann Jacob Bodmer. | MDCL. || Als Referenzquelle für die vorliegende Arbeit dient das Exemplar, welches in der Universitätsbibliothek Amsterdam unter der Signatur OTM;O 62-2034 (3) aufbewahrt wird. Als Bild- und Textquelle zitiert als „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650)].

847 Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 51.

848 Die Zahl von 61 Radierungen setzt sich wie folgt zusammen: 46 Szenen der Kernhandlung, 1 Titeltkupfer, 3 Zwischentitel, 4+1 einleitende Kupfer und 6 nachgestellte Illustrationen. Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650)].

849 Die Reihenfolge lautet: Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Priester, Mönch, Prediger, Einsiedler.

850 Die Reihenfolge lautet: Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kurherr, Graf und Gräfin [eine Szene], Ritter, Edelmann, Richter, Schaffner, Wittwen-, und Waisenvogt [eine Szene] sowie Hauptmann.

851 Ströle klassifiziert diese Gruppe als „bürgerliche“ Stände. Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 48. Wenngleich diese Bezeichnung nicht wirklich treffend ist, folge ich in diesem Punkte Ströle. Die Reihenfolge der bürgerlichen Stände lautet: Arzt, Astrologe, Kauffmann, Maler, Handwerker, Baumeister, Wirt, Koch, Bauer, Dienst [Magd], Alter Mann, alte Frau, Liebende, Kind, Soldat, Krämer, Landstreicher, Quacksalber, Bettler, Jude, Wucherer, Spieler, Säufer, Bauchdiener, Narr.

852 Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 51.

sind sechs Szenen mit Text und Radierung nachgestellt.⁸⁵³ Abgeschlossen wird das Werk durch acht so genannte „erbauliche Sterbelieder“ eines gewissen Andreas Schwilge, einem konvertierten Jesuitenschüler, der kurz nach Erscheinen des „Sterbensspiegels“ wegen angeblich unziemlichen Verhaltens seines Pfarrersamtes enthoben wurde.⁸⁵⁴

Der „Sterbenspiegel“ entstand in zwei Phasen.⁸⁵⁵ In der ersten Phase zwischen ca. 1634 und 1637 war es Rudolf Meyer (1605-1638), seines Zeichens Maler und Kupferstecher aus Zürich, der die Idee vorantrieb, einen Totentanz herauszugeben.⁸⁵⁶ Rudolf Meyer entwarf ungefähr die Hälfte aller Kupfer und ließ diese damals durch seinen jüngeren Bruder Conrad radieren.⁸⁵⁷ Die andere Hälfte der Bilder entstand in der zweiten Phase der Fertigung des Werkes. Lange nach dem frühzeitigen Tod Rudolf Meyers, und kurz nach der Verkündigung des Westfälischen Friedens, griff Conrad Meyer die Idee seines Bruders auf, und schloss das Totentanzwerk zwischen Ende 1648 und Beginn 1650 ab. Der als außergewöhnlich fromm charakterisierte Conrad Meyer wurde 1618 in Zürich geboren.⁸⁵⁸ Er lehrte bei seinem Bruder Rudolf, und ging danach auf Wanderschaft, welche ihn nach Bern⁸⁵⁹, Lyon und (wie auch Rudolf) zu Matthias Merian nach Frankfurt am Main (1639-1642) führte.⁸⁶⁰ Ab 1645 betätigte sich Conrad Meyer als selbstständiger Maler und Kupferstecher, wobei er eine Vorliebe für christlich-erbauliche Sujets an den Tag legte. Der „Sterbenspiegel“ gilt als sein wichtigstes Werk.⁸⁶¹

6.2.2 | Der Totentanz von Wolhusen (1661/1662)

Im Zeitraum 1661/62 wurde für die neue Totenkapelle der im Jahre 1657 unabhängig gewordenen Pfarfgemeinde St. Andreas in Wolhusen, einer Landgemeinde im Besitz der Stadt Luzern, ein monumentales Totentanzgemälde geschaffen.⁸⁶² Der Bau der Kapelle war durch eine Wolhuser

853 Diese sechs abschließenden Szenen tragen die folgenden Titel: Gewisheit des Todes, Ungewisheit des Todes, Jüngstes Gericht, der Sieg Christi, Rechtfertigung sowie „Wahres und falsches Christenthumb“.

854 Vgl. dazu Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 53.

855 Idem, 55-56.

856 Es ist annehmlich, dass Rudolf Meyers dreijährige Lehrzeit (1629-1632) bei Matthäus Merian in Frankfurt am Main entscheidend für die Formung dieser Idee war. Schließlich war Merian einer der tonangebenden Herausgeber von Totentänzen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Vgl. dazu Seiten 224-226.

857 Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 10.

858 Vgl. idem, 18.

859 In Bern hatte Conrad Meyer sich nachdrücklich mit dem Berner Totentanz von Niklaus Manuel befasst. Vgl. idem, 16.

860 Auch hielt er sich im Jahre 1648 für längere Zeit in Luzern auf, wo er zweifelsohne mit der katholischen Sichtweise hinsichtlich der Totentanzthematik konfrontiert wurde. Vgl. idem, 20.

861 Vgl. idem, 24. Conrad Meyer beschäftigte sich zunächst mit erbaulichen Illustrationen für so genannte Neujahrsblätter. Danach schuf er vermehrt Illustrationen für verschiedene Erbauungsbücher, sowohl vor als nach dem Erscheinen des „Sterbenspiegel“.

862 Der Wolhuser Totentanz wird als Quelle wie folgt zitiert: Wolhuser Totentanz [(1661/1662)].

Laienbruderschaft zu Ehren dreier Lokal- und Bauernheiliger angeregt.⁸⁶³ Als Initiator des Totentanzes gilt der durch die Stadt Luzern zum ersten Pfarrer Wolhusens ernannte Leodegar von Meggen, der in Luzern am Jesuitenkolleg ausgebildet worden war.⁸⁶⁴



Abb. 32 | „Tod und Kardinal“, Wolbuser Totentanz. (1661/1662)

⁸⁶³ Die Kapelle vom Typus der zweitürigen Ossuarien, durch die der Kirchweg führt, wurde St. Eulogius, St. Jost und St. Wendelin geweiht. Von der Geschichte der Wolhuser Wendelinsbruderschaft ist wenig bekannt. Vgl. dazu C. Maeder-Steffen, 'Aus der Geschichte der Totenkapelle', in: *Die Wolhuser Totenkapelle und ihr Totentanz*, 4. Auflage (Wolhusen 1988) ohne Seitenangaben; Odermatt-Bürgi, *Totentänze der Innerschweiz*, 42; W. Wey, *Die Pfarrei St. Andreas Wolhusen, Eine Chronik der wichtigsten Ereignisse unserer Pfarrei*, publiziert auf: www.wolhusen.ch/kath.kirchgemeinde/chronik_fotgal/chronik.htm (12 April 2007); M. Müller, T. Arnet, *Wolhusen früher, Kleine Wolhuser Geschichte*, publiziert auf: www.wolhusen.ch/lage/lage.htm (25. November 2008). Ein Jahr nach der Fertigstellung des Baus wurde das neue Gebäude durch den Weihbischof von Konstanz, Georg Sigismund von Heliopolis, geweiht. Der Grund für den hohen Besuch an die kleine Gemeinde war wohl aber nicht der Totentanz im Inneren der Kapelle, sondern der Umstand, dass Wolhusen nur fünf Jahre vorher zur selbstständigen Pfarrei erhoben worden war.

⁸⁶⁴ Leodegar von Meggen war in der Stadt Luzern Spitalpfarrer gewesen und hatte selber ein Sterbebüchlein verfasst. Vgl. dazu Odermatt-Bürgi, *Totentänze der Innerschweiz*, 41.

Die Fresken im Inneren der Kapelle zeigen zwölf Begegnungen von Tod und menschlichen Ständevertretern.⁸⁶⁵ Die zwölf Begegnungen verteilen sich auf drei Vierergruppen: vier Kirchenvertreter (Papst, Kardinal, Bischof, Pfarrer) stehen vier weltlichen Machthabern (Kaiser, König, Kurfürst, Edelmann) an den Längsseite der Innenmauer gegenüber. An der Giebelseite des Beinhauses befindet sich schließlich die andere Vierergruppe, bestehend aus zwei lokalen Gewerbevertretern (Wirt und Bäcker), dem (lokalen) Wucherer sowie einem Mönch. Es fällt speziell auf, dass die im Totentanz traditionell wichtige Figur des Bauern nicht ins Figurenprogramm aufgenommen worden war. Das Wandgemälde, über dessen ausführenden Künstler⁸⁶⁶ Unklarheit herrscht, setzt erst auf einer Höhe von rund zwei Metern an, sodass die ungefähr eineinhalb Meter langen, sich auf einer Art Laufsteg bewegenden Figuren bis knapp unter die Decke der Kapelle reichen. Auffälligstes Gestaltungselement des Wolhuser Totentanzes sind die eingemauerten menschlichen Schädel, die den gemalten Figuren als Häupter dienen, und dem Fresko eine enorme Plastizität verleihen. Unterhalb des Laufstegs befindet sich ein Spruchband, auf dem zu jeder menschlichen Figur ein deutschsprachiger, vierzeiliger Vers in Paarreim steht. Die Texte sind eng verwandt mit den ursprünglichen Bildunterschriften des Totentanzes auf der Spreuerbrücke in Luzern. Mit großer Sicherheit ist anzunehmen, dass die Texte unverändert auf unsere Zeit gekommen sind. Von den Bildern lässt sich dies nicht behaupten, da vor allem für das 20. Jahrhundert einige eingreifende Renovationen/Restaurationen belegt sind.⁸⁶⁷

6.3 | Der katholische Totentanz um 1650: Repräsentationsinstrument des „Lokalen“

Die Erscheinung des katholische Totentanzes veränderte sich in den Jahren nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges nicht grundsätzlich; die inhaltliche Hauptfunktion der Präsentation politischer und gesellschaftlicher Ordnung gemäß den Vorstellungen der nachtridentinischen Kirche blieb erhalten. Als Gründe für diese Konstanz sind anzunehmen, dass die konfessionell nicht-konfrontierende Ausgestaltung des katholischen Totentanztyps eine stilistische und inhaltliche

⁸⁶⁵ Nebst dem Totentanz befinden sich gegenwärtig auch andere ikonographische Themen im Beinhaus, nämlich eine Kreuzigungsszene, das Jüngste Gericht sowie eine Darstellung der armen Seelen im Fegefeuer. Es ist undeutlich ob (alle) diese Darstellungen gleichzeitig mit dem Totentanz in der Kapelle angebracht wurden. Vgl. dazu auch Odermatt-Bürgi, *Totentänze der Innerschweiz*, 42.

⁸⁶⁶ Wiederholt wird ein Heinrich Tüfel erwähnt, doch dieser wäre kaum 18 Jahre alt gewesen bei Fertigstellung des Werks, was ihn als Bildauthor unwahrscheinlich macht. Vgl. Odermatt-Bürgi, *Totentänze der Innerschweiz*, 43.

⁸⁶⁷ Große Restaurationen der Bilder sind für die Jahre 1901, 1957/58 sowie 2005/2006 belegt. Sehr wahrscheinlich wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hingegen wenig am Totentanz getan, nicht zuletzt deshalb, weil Wolhusen keine reiche Gemeinde war, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts selbst gezwungen achtete, wertvolle Kirchgegenstände wegen Geldknappheit zu veräußern. Vgl. dazu L. Birchler, 'Die Renovation 1957/58 im Urteil des eidgenössischen Kunstexperten', in: *Die Wolhuser Totenkapelle und ihr Totentanz*, ohne Seitenangaben.

Anpassung nicht dringend notwendig machte, und dass sich der monumentale Totentanz, zu dem sich die katholischen Totentanzautoren nachdrücklich bekannt hatten, hervorragend als Repräsentationsobjekt eignete.⁸⁶⁸

Im Vorausblick auf die Entwicklung des vormodernen katholischen Totentanzes ist der außerhalb der vorliegenden Arbeit noch weiter zu prüfende Trend erkennbar, dass die repräsentative Funktion der Totentanzwerke als Symbol und Träger von lokaler (katholischer) Identität und Autorität immer wichtiger wurde.

Der Totentanz in der Totenkapelle von Wolhusen ist eine treffliche Illustration für die Symbolkraft lokaler katholischer Totentänze nach 1650.⁸⁶⁹ Hier nutzten die Autoren die repräsentative Wirkungskraft des monumentalen Motivs dazu, ein sichtbares Zeichen von lokaler Identität und Selbstständigkeit zu statuieren. Als direkter Anlass für die Schaffung des Gemäldes muss die Neugründung der Pfarrei Wolhusen im Jahre 1657, kurz nach dem Ende der letzten großen bäuerlichen Erhebung gegen die Stadt Luzern im Jahre 1653, angenommen werden. In diesem Konflikt hatte der bis dahin politisch relativ bedeutende Ort Wolhusen, im späten Mittelalter durch die Stadt Luzern erstanden und dann komplett entmachtet, eine aktive Nebenrolle gespielt.⁸⁷⁰ Speziell unter diesen Vorzeichen war ein eigener, vollumfänglich durch eine lokale, nicht-patrizische Elite finanzierter Monumentaltotentanz ein Statussymbol mit überregionaler Ausstrahlung für Gemeinde und Pfarrei.⁸⁷¹

868 Schon seit den Anfängen des Totentanzgenres waren monumentale Totentanzwerke auch zu Repräsentationszwecken verwendet worden. In mehreren Fällen ließen Stifter, Gönner und Künstler sich in Totentanzwerken verewigen. Dies war beispielsweise auch bereits beim Berner Totentanz von 1517 der Fall, wo Stifterwappen das Ansehen der Stifterfamilien erhöhen sollten. Ein anderes Beispiel sind die Malerporträts in den Totentänzen Bern und Basel (1568). Im Füssener Totentanz waren die Darstellungen des Bischofs und des Abtes mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Porträts der beiden wichtigsten lokalen Kirchenvertreter: Heinrich V. von Knöringen als Diözesanbischof von Augsburg, der zugleich Fürstbischof und Landesherr in Füssen war, sowie der Abt Matthias Schobser, als direkter Auftraggeber des Füssener Totentanzes. Vgl. dazu Böhm, *Sag Ja sag Nein*, 23. Der Totentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern war ein Zyklus der im Auftrag der Stadt verfertigt, und mit Stiftungen der patrizischen Geschlechter finanziert wurde. Stifterwappen zeigten an, wer welches Bild gezahlt hatte, und im Bild des Pfarrers war selbst ein Stifterehenaar als Bettende am Wegesrand verewigt. Vgl. dazu Horat, *Katalog der Brückenbilder*, 123-280. Erst kürzlich präsentierte Oosterwijk ihre interessante These, dass auch die *Danse Macabre* in Paris eine Stiftung weltlicher Geldgeber war. Vgl. dazu Oosterwijk, *Dead Kings, Dukes and Constables*, speziell 154-157.

869 Vgl. dazu Dreier, *Dances of Death in the small parishes*, 10-15. Dies gilt (im Vorausblick) beispielsweise auch für Totentänze im Straubinger Raum, welche erst im 18. Jahrhundert entstanden.

870 Zur regionalen Zentrumsanspruch Wolhusens, und zu seiner Rolle im Schweizerischen Bauernkrieg von 1653, vgl. M. Polli-Schönborn, *Frühneuzeitliche Widerstandstradition*, 109 und 119-124; Müller und Arnet, *Wolhusen Früher, Chronik der Pfarrogemeinde*. Die Freiherren von Wolhusen waren als Habsburger Vögte die Herren über das Entlebuch und das Rottal bis zum Beginn des 14. Jahrhundert. 1405 kaufte die Stadt Luzern Wolhusen und seine Ämter, taufte diese um, und setzte neue Vögte ein.

871 Wichtiger Geldgeber für den Wolhuser Totentanz waren die Franziskaner des 1630 gegründeten Klosters Werthenstein (in unmittelbarer Nähe Wolhusens gelegen), die der neuen Pfarrei im Jahre 1661 300 Gulden schenkten. Vgl. R. Odermatt Bürgi, D. Markee, C. Niederberger, 'Wolhusen, Beinhaus, Totenkapelle', in: C. Hermann (Red.), *Archeologie, Denkmalpflege, Geschichte*, Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern, Nr. 26 (Luzern 2008), 171-185, hier 176. Vielleicht war diese Spende der Grund, dass ein Franziskaner als einer der vier lokalen Vertreter im Totentanzbild auftauchte. Schwieriger zu erklären ist in diesem Zusammenhang der eher negative Text, der zur Szenen der Begegnung von Franziskaner und Tod im Wolhuser Totentanz gehörte. Darin wurde in Nachfolge der Luzerner Vorlage mit kryptischen Worten auf ungenügende Disziplin hin-

Im Falle des Wolhuser Werks wurde die politische Symbolik des eigenen Totentanzes durch die für Eingeweihte sehr auffällige, inhaltliche Gestaltung des Totentanzes unterstrichen. Der Wolhuser Totentanz war nämlich ein deutlicher Seitenhieb gegenüber der Stadt Luzern als kirchlicher und weltlicher Herrin des Ortes Wolhusen, weil die für den Wolhuser Totentanz Verantwortlichen den protestantischen Zürcher Totentanz der Gebrüder Meyer als direkte Bild- und Textvorlage erkoren.⁸⁷² Zusätzliches Indiz für die Absicht der Wolhuser, die Stadt Luzern zu narren, ist die Einladung an die Adresse des Weihbischofs von Konstanz, die Kapelle einzusegen; dies war eine politisch bedeutsame Entscheidung, weil sich die beiden katholischen Hochburgen Luzern und Konstanz in einem langjährigen Zuständigkeitskonflikt befanden, indem Luzern die traditionelle Vormachtsstellung Konstanz' nicht länger anerkennen wollte.⁸⁷³

6.4 | Das Ende des protestantischen Totentanzes

6.4.1 | Fehlende Erneuerung des protestantischen Totentanzes

Über die Entwicklung des protestantischen Totentanzes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde bisher noch nicht berichtet. Dies liegt im Umstand begründet, dass für den protestantischen Totentanz bis 1650 keine grundsätzliche Weiterentwicklung festzustellen ist. Die Produktion dieses Typus beschränkte sich auf wiederholte Neuausgaben von Kopien von Text- und Bildvorlagen aus dem 16. Jahrhundert. Entsprechend gab es keine signifikante Veränderung hinsichtlich der inhaltlichen Stossrichtung und dem konfessionell konfrontierenden Stil des protestantischen Totentanzes.⁸⁷⁴

gewiesen. Vgl. Wolhuser Totentanz [(1661/1662)]. Ein Zeitungsartikel wies darauf hin, dass „der missliebige Vers, der diese Szene begleitet, zu Rahns Zeit gewaltsam zerstört worden war“. Vgl. 'Der Totentanz im Beinhaus von Wolhusen (Luzern)', in: *Volksrecht* (28. September 1967) (keine Seitenangaben erhalten).

⁸⁷² Zum Ausmaß der Übereinstimmung mit der Zürcher Vorlage, vgl. Dreier, *Dances of Death in the small parishes*, 8-9.

⁸⁷³ Der Weihbischof leistete der Einladung auch Folge. Zum Zuständigkeitsstreit zwischen Luzern und Konstanz, vgl. Wicki, *Staat Kirche Religiosität*, 27-30.

⁸⁷⁴ Kopien der „Bilder des Todes“ von Holbein, sowie die Totentanztexte von Scheit und des Basler Totentanzes (nach 1568) fanden weite Verbreitung. Der Basler Text erschien zunächst bei Henric Petri (RN 241 [Petri, *Der hochloblichen und weibberühmpten Statt Basel*, 1608]), welcher das noch näher zu erforschende Werk von Frölich (RN 204 [Frölich, *Zwen Todtentantz*, 1588]) zur Vorlage nahm; in letzterem Werk waren nebst großformatigen, relativ grob nachgezeichneten Holbeinkopien auch der Text des Berner Totentanzes, sowie eine weitgehend unbekannte lateinische Totentanzdichtung enthalten. Danach erschienen zwischen 1621 und 1649 vier Werke (drei in Basel, eines in Frankfurt) von Mathäus Merian mit Kopien des monumentalen Totentanzes von Basel und dem Basler Totentanztext. Vgl. RN 128 [Merian, *Todten Tantz*, 1621], RN 286 [Merian, *Todten-Tantz*, 1621], RN 201 [Merian, *Todtentanz*, 1625] und RN 127 [Merian, *Todten=Tantz*, 1649]. Diese Werke dürften auch zu den Vorböten eines rein kommerziellen und bibliophilen Antriebs zur Erschaffung von Totentänzen gerechnet werden, welches im 18. Jahrhundert für große Teile der Produktion verantwortlich zeichnen sollte. Ab 1615 gab der in Frankfurt ansässige Drucker Eberhard Kieser vier Werke mit dem Totentanztext Scheits (selbst mit identischer Einleitung) und durch ihn selbst angefertigten Holbeinkopien heraus. Die Kernhandlung war dabei um vier Szenen (Jüngling, Jungfrau, Jude und Jüdin) erweitert, ohne dass darin inhaltlich erneuernde Ideen erkennbar sind. Vgl. RN 264 [Kieser, *Todtentanz*, 1615], RN 265

Auch im Zürcher Totentanz der Gebrüder Meyer aus dem Jahr 1650 sind Elemente des Verharrens in der bekannten konfrontierenden Charakteristik des protestantischen Totentanzes sichtbar. So wurde die Gruppe katholischer Würdenträger im Zürcher Totentanz als „gwyte Pflastertreter, schwere Männer, leichte Bäter“⁸⁷⁵ beschimpft, und der Papst als „scheinheiliger Vatter“ bezeichnet, der im Tempel Unfug trieb und der Welt nicht „mit glauben und exempel [fürgeleucht]“⁸⁷⁶ habe.

Eine Reaktion auf die neu entstandene katholische Totentanzlinie war in protestantischen Totentanzwerken nicht zu bemerken, und selbst die Aktualität des Dreißigjährigen Kriegs fand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keinen Eingang in die Botschaft der protestantischen Totentänze, wobei dies gleichermaßen für den katholischen Typus gilt.

Auch die Entwicklung des katholischen Totentanztyps hin zum mehr im lokalen Kontext verankerten, monumentalen Repräsentationsinstrument machte der protestantische Totentanztyp nicht mit. Als Hauptgrund dafür ist vor allem die Ablehnung der Bildlichkeit in der protestantischen Kirche, und die damit einhergehende starke Verbundenheit des protestantischen Totentanzes mit dem Medium des Buchdrucks anzunehmen.⁸⁷⁷ Die Buchform war als Repräsentationsobjekt für lokale Belange ungeeignet. Wie das Vorbild des renovierten Basler Totentanz von 1568 mit seiner stark lokal-repräsentativen und Funktion beweist, war es aber zumindest im 16. Jahrhundert noch möglich gewesen, den internen Widerstand gegen die Bildlichkeit zu überwinden. Im 17. Jahrhundert war dies scheinbar nicht mehr möglich. Es ist plausibel anzunehmen, dass die durch

[Kieser, *Totentanz*, 1617], RN 266 [Kieser, *Totentanz*, 1618], RN 113 [Kieser, *Icones Mortis*, 1623]. Im Jahre 1647 und 1648 erschien dieselbe Bild-Textkombination nochmals (nun in Nürnberg) bei Herausgeber Christoph Locher und Drucker Paulus Fürst. Vgl. RN 267 [Fürst, *Icones Mortis*, 1647] und RN 531 [Fürst, *Icones Mortis*, 1648]. In diesen letzten Editionen fand sich eine kleine textliche Ergänzung; eine eigenständiges Vorwort durch den berühmten Barockdichter Harsdörffer (1607-1658), die jedoch keine inhaltlich signifikante Entwicklung des protestantischen Totentanzes statuierte. Außerdem zu erwähnen ist ein Dänischer Totentanz aus dem Jahre 1634, RN 211 [Sartorius, *Dodedantz*, 1634]; eine praktisch unveränderte Neuauflage des protestantischen Totentanzes, der ca. 1525 in Kopenhagen erschienen war. Vgl. dazu Schulte, 'Zur dänischen Totentanz-Überlieferung', in: Freytag, *Totentanz der Marienkirche in Lübeck*, 365-369.

875 "Sterbenspiegel" [Meyer (1650), 12], Übersetzung: „geweihte Pflastertreter, schwere Männer, leichte Beter“. (Zur Bedeutung des Wortes „Pflastertreter“ als Synonym von Faulenzer, Stubenhocker, Taugenichtse, vgl. L. Amerbacher, *Aus dem Leben und den Schriften des Magisters Herle, und seines Freundes Mänle*, Kapitel 19, Paragraph 7 (Landshut 1842). Online-Publikation auf: www.gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=117&kapitel=20&cHash=6c7fb9fedeherle19#gb_foundsiehe Rabelais und Ludwig Amerbacher 1842].

876 "Sterbenspiegel" [Meyer (1650), 14]: „Ich hab mich zwar gesetzt, an Gottes statt, in Tempel, | darinnen doch geführt nur krämerey und grempel, | der welt nicht fürgeleucht mit glauben und exempel. |“ (Übersetzung: „Ich habe mich zwar an Gottes Stelle in den Tempel gesetzt, dort jedoch nur herumgekrämt und [Unordnung gemacht], der Welt habe ich nicht mit Glauben und Exempel zum Vorbild gedient“). Die Verankerung des Meyerschen Totentanzes in einem konfrontierend-kriegerischen Gedankenmuster zeigt sich auch bei der Figur des Müllers, der fleht: „Herr Gott verley uns Sig im Streit.“ Vgl. "Sterbenspiegel" [Meyer (1650), 113], Übersetzung: „Herr Gott, gib uns den Sieg im Streit“.

877 Vgl. dazu C. Göttler, 'Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit', in: R. Scribner (Hrsg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wolfenbütteler Forschungen, 46 (Wiesbaden 1990), 263-297, speziell 292.

den konfessionellen Widersacher erfolgreich animierte Form des monumentalen Totentanzes als „katholisches“ Motiv betrachtet wurde.⁸⁷⁸

Kurz nach 1650 scheint der protestantische Totentanz, zumindest für ein knappes halbes Jahrhundert fast vollständig zu verschwinden.⁸⁷⁹ Warum?

6.4.2 | Ablehnung eines „pietistischen“ Totentanzes

Die These zur Beantwortung dieser Frage lautet, dass der protestantische Totentanz kurz nach 1650 verschwand, weil die kommunikative Charakteristik dieses Typus unzeitgemäß war, und weil das durch die Brüder Meyer in ihrem Totentanz vorsichtig vorgestellte, mögliche neue Betätigungsfeld für den protestantischen Totentanz durch das protestantische Kirchenestablishment von Zürich klar abgelehnt wurde; zweifelsfrei ein Entschluss mit Signalwirkung.

Das Erneuernde im protestantischen Totentanz der Gebrüder Meyer bestand darin, dass sie das Totentanzmotiv auch dazu verwenden wollten, eine kritische Betrachtung der protestantischen Kirche (Zürichs) anzuregen.

6.4.2.1 | Pietistischer Totentanz?

Ideengeschichtlicher Hintergrund der Bestrebungen Meyers war die unter dem Begriff Pietismus gefasste, vielförmige protestantische Frömmigkeitsströmung, welche seit dem frühen 17. Jahrhundert eine neuerliche Reform von Glauben und Kirche nachstrebte.⁸⁸⁰ Ursprung der pietistischen Strömung war eine „Frömmigkeitskrise“⁸⁸¹, in die Teile des Protestantismus um 1600 geraten waren. Theologen wie Laien artikulierten ein generelle Unzufriedenheit angesichts

⁸⁷⁸ Lotz-Heumann schreibt, dass die Angst vor dem konfessionellen Widersacher gerade darin begründet war, dass die Trennlinien zwischen den Glaubensgruppen zwar streng waren, in der Sache aber sehr gering. Vgl. Lotz-Heumann, Missfelder, Pohlig, *Konversion und Konfession in der frühen Neuzeit*, 16.

⁸⁷⁹ Grundsätzlich liegt die Zeit nach 1660 außerhalb der Forschungsperiode der vorliegenden Arbeit. Abschließende Aussagen zur inhaltlichen Entwicklung des Genres können an dieser Stelle darum nicht getätigt werden. Eine kurze Analyse des Totentanzverzeichnisses lässt jedoch eindeutig erkennen, dass – bereits auf Grund der geographischen Herkunft zu schließen – für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (vor allem nach 1657) praktisch nur der katholischen Sphäre zuzurechnende Totentänze gefertigt wurden.

⁸⁸⁰ Für eine Einführung zum Pietismus vgl. LdKG (2001), Band 2, Kl-Z, Spalte 1299-1302; H. Lehmann, R. Albrecht (Hrsg.), *Geschichte des Pietismus, Glaubenswelt und Lebenswelten* (Göttingen 2004), insbesondere 1-23, 50-60 und 199-201; H. Lehmann, 'Four competing concepts of the study of religious reform movements, including pietism, in early modern Europe and North America', in F. van Lieburg (Hrsg.) *Confessionism and Pietism, Religious Reforms in Early Modern Europe*, Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte, Beiheft 67 (Mainz 2006), 313-322, speziell 321-322; Zum Zusammenhang von Pietismus und lutherischer Orthodoxie, vgl. H. Rublack, 'Zur Problemlage der Forschung der lutherischen Orthodoxie in Deutschland', in: H. Rublack (Hrsg.), *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland* (Gütersloh 1992), 13-32.

⁸⁸¹ Vgl. W. Zeller, zitiert in: Lehmann und Albrecht, *Geschichte des Pietismus*, 6.

einer als unzureichend empfundenen Verwirklichung christlichen Lebens. Ihr Unbehagen rührte größtenteils von der engen Verflechtung von Kirche und Staat her.⁸⁸²

Grob zusammengefasst forderte der Pietismus „practice of piety“⁸⁸³, womit ein tägliches, „intensives Bemühen um ein christlich zu führendes Leben“⁸⁸⁴ „mit der Bibel und durch die Bibel“ gemeint war.⁸⁸⁵ Für den Pietismus sehr wichtig war auch der Einfluss des Chiliasmus, das heißt einer irdischen Zukunftshoffnung auf eine bessere Zeit für die Christen der Welt, die im Konflikt stand mit der Lutherischen Eschatologie vom Ende der Zeiten, die eben keine solche Hoffnung hegte.⁸⁸⁶

Anhand des Zürcher Totentanzes der Gebrüder Meyer werden im Folgenden zwei Aspekte der These zum Verschwinden des protestantischen Totentanzes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts illustriert. Erstens, dass der erste neu konzipierte protestantische Totentanz des 17. Jahrhunderts – der Totentanz der Gebrüder Meyer – wiederholt Ideale des Pietismus austrug. Und zweitens, dass sich in der Zürcher Zensurbehörde, einem Gremium, welches in seiner Ziel- und personellen Zusammensetzung exemplarisch war für die Verflochtenheit von (protestantischer) Kirche und Staat⁸⁸⁷, deutlicher Widerstand gegen den pietistischen Ansatz zur Selbstkritik im Meyerschen Totentanzwerk regte.⁸⁸⁸

6.4.2.2 | „Leb wohl!“ – der Aufruf den Glauben zu Leben

Im Totentanz der Gebrüder Meyer finden sich mehrere Stellen, an denen manchmal eindeutig und manchmal versteckt die zentrale Botschaft des Pietismus, dass sich ein jeder täglich nach dem Vorbild der Bibel für den christlichen Glauben einsetzen müsse, verkündet wurde.⁸⁸⁹

⁸⁸² Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, 79-80; Lehmann und Albrecht, *Geschichte des Pietismus*, 24. Die Frömmigkeitskrise des frühen 17. Jahrhunderts war nicht auf den protestantischen Glauben beschränkt. Spiritualistisch-mystische Frömmigkeitsbewegungen, die sich in den Staatskirchen nicht mehr wohl fühlten gab es auch in der katholischen Kirche. Beispielsweise der besonders in Frankreich äusserst populäre Jansenismus, der sich gegen die weltliche Machstellung der Kirche stellte. Vgl. dazu L. Kolakowsky, *God owes us nothing: a brief remark on Pascal's Religion and the spirit of Jansenism*, Paperback edition (Chicago 1998), speziell 82 und 107-108. Für weiterführende Literaturhinweise zum Thema Jansenismus, vgl. idem, 199.

⁸⁸³ Vgl. LdKG, 1299-1300.

⁸⁸⁴ Vgl. Schicketanz, *der Pietismus von 1675 bis 1800*, 15.

⁸⁸⁵ Schicketanz erklärt, der Pietismus sei als Bibelbewegung zu begreifen; Herstellung und Verbreitung der Bibel hatten einen hohen Stellenwert, und die Verkündigung als Schriftauslegung gewann an zentraler Bedeutung. Vgl. dazu Schicketanz, *Der Pietismus von 1675 bis 1800*, 17-18.

⁸⁸⁶ Vgl. dazu U. Gäbler, 'Geschichte, Gegenwart, Zukunft', in: Lehmann, *Geschichte des Pietismus*, 19-48, hier 20-21.

⁸⁸⁷ Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 167.

⁸⁸⁸ Die vorliegende Arbeit kann an dieser Stelle dankbar Gebrauch machen von der hervorragend untersuchten und illustrierten Zensurdebatte über den "Sterbenspiegel" in Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 149-193. Dort (Seite 167) findet sich auch der Hinweis auf die zwischen Zürich und Luzern wütenden Debatte über die Stellung von Bildern in der Kirche.

⁸⁸⁹ Zur Verdeutlichung: damit soll nicht behauptet werden, der Totentanz der Gebrüder Meyer sei ein Werk des Pietismus. Gerade in seiner Bildlichkeit entsprach das Werk keinesfalls dem sich formierenden pietistischen Ideal. Zur Stellung des Bildes im Pietismus, vgl. J. Harasimowicz, 'Architektur und Kunst', in: Lehmann, *Geschichte des Pietismus*, 456-487, hier 456-457.

In der Einleitung beispielsweise reflektierte Conrad Meyer über den Sinn der Totentänze, und kam zum Schluss, dass diese in erster Linie ein *Memento Mori* seien, doch zweitens auch dazu dienten, den Menschen dazu anzuspornen, sich mit gleicher Mühe dem Glauben und dem Leben zu widmen.⁸⁹⁰ Meyer beschloss die Vorrede zu seinem Werk mit einem appellativen, in der Totentanztradition völlig untypischen „Lebe wol“⁸⁹¹, welches wie eine Losung zur Verwirklichung des Glaubens im Leben klingt. Ähnlich ist die Frage des Todes an den Edelmann zu verstehen, wenn er diesen fragte: „Wie hast du angewandt den Adel zu der Tugend?“⁸⁹²

Der Kardinal klagte sich selbst als prachtersessener Pflichtversäumer an. Zwischen den Zeilen seiner Antwort an den Tod war dabei erkennbar, dass das spezifische Versäumnis des Kardinals darin bestand, die Heilige Schrift nicht aktiv zu verbreiten.⁸⁹³ Letzteres war ein Kernpunkt der pietistischen Kritik.

Direkte erkennbare Selbstkritik äußerten die Meyers beim einzigen, deutlich als protestantische Figur erkennbaren Ständevertreter des Werks – dem Prediger. Zwar wurde diesem durch den Tod attestiert, durch „die predig, irrthums ledig [...]“⁸⁹⁴ viele Christen zu Gott bekehrt zu haben. In der Antwort des Prediger gestand dieser aber ausdrücklich ein, seine Pflichten vernachlässigt zu haben. Der Prediger übte explizit Selbstkritik, indem er sich vorhielt: „Sie sagens zwaren wol; sie thuen es aber nicht: | ach jammer! dise wort sind auch auf mich gericht.“⁸⁹⁵ Zusätzliche Kritik am Prediger war in der bildlichen Darstellung der entsprechenden Szene versteckt. Die Bildunterschrift des Kupferstichs wies nämlich darauf hin, dass der fromme, vorbildliche Prediger seinen Zuhörern durch die stimmungsgewaltige Verkündung von Gottes Wort den Schlaf austreiben solle.⁸⁹⁶ Die Anwesenheit gleich dreier Schläfer im Bildvordergrund von Meyers Kupferstich zur Szene des Predigers demonstriert, dass die Autoren des Zürcher Totentanzes in dieser Hinsicht deutlichen Verbesserungsbedarf erkannten.⁸⁹⁷

890 Meyer schrieb in seiner Vorrede: „[...]wie man sich auf die Lebendige, oder Welttäntze schmuket, also solle ein jeder und jede sich bey zeiten auch dem Schmukke des heiligen Glaubens, mit ehren diesen Reyen zubestehen, umsehen.“ Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), Vorrede].

891 Ebenda.

892 „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 48].

893 Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 16]: „Mein Bättbuoch, meine Bibel, | legt ich auf eine seit, | und wartet ab der zeit.“ (Übersetzung: „Meine Gebetsbuch, mein Bibel, legte ich zur Seite, und wartete mein Ende ab.“).

894 „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 30]: „durch die predig, irrthums ledig, | ihren vil zu Gott bekert.“ (Übersetzung: „Durch die [richtige] Predigt, viele zu Gott bekehrt.“)

895 Ebenda, Übersetzung: „Sie sagen es zwar, sie tun es aber nicht, ach Jammer! Diese Worte sind auch an mich gericht.“ Mit „dise wort“ referierte Müller an eine Bibeltextstelle im Matthäusevangelium (Mt 23: 3; „Tut und befolgt also alles, was sie euch sagen, aber richtet euch nicht nach dem, was sie tun; denn sie reden nur, tun selbst aber nicht, was sie sagen.“) Vgl. EHS, 1105. Diese Bibelpassage war in der Tradition der Totentänze häufig die Basis für die Kritik bei der Figur des Priesters gewesen. Vgl. dazu auch Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 188.

896 „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 31]: „Treib auss den Schlaaf; dein stimm erhebe.“ (Übersetzung: „Triebe den Schlaf aus, erhebe deine Stimme.“)

897 Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 31]. Zur Zensurdebatte zum Text des Priesters, vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 187-190.

Pietistische Ideale traten endlich und am deutlichsten in den beiden abschließenden Szenen des „Sterbenspiegel“-Totentanzes hervor, in denen der „waare“ Christ in zwei Schritten definiert wurde. Der erste, grundsätzliche Schritt dazu war das Bekenntnis zur Rechtfertigung durch den Glauben.⁸⁹⁸ Die folgende Szene mit dem normativ-dialektischen Titel „Waar- und falsches Christenthumb“⁸⁹⁹ beleuchtete aber nicht den Unterschied zwischen der protestantischen Kirche und anderen Konfessionen, sondern handelte vom Auftrag des „wahren“ Christen, sich im täglichen Leben für seinen Glauben einzusetzen und nicht nur Lippendienst zu leisten; ein Grundanliegen des Pietismus. Nur so stehe die (protestantische) Kirche auf einem soliden Fundament. Die Stelle lautet:

„[...] der mit der zungen prahlt; nicht mit dem leben zeugt | daß er ein Christe sey: sich selbs hiemit betrugt, | und jämmerlich versaumt. [...] Wo Glaub und Lieb beysam; wo Wort und Werke sind, do steht der Bau gegründet, und schadet ihm kein wind.“⁹⁰⁰

6.4.2.3 | Widerstand gegen protestantische Selbstkritik

Die Zürcher Zensurbehörde äußerte große Vorbehalte zum Drucktext und zu den Bildern in Meyers Totentanz. Mehrere Monate wurde ausgiebig über die Textvorlage diskutiert.⁹⁰¹ Aus Bemerkung in der Zensurdiskussion über die Figur des Predigers im Meyerschen Totentanz wird vor allem deutlich, dass die geistliche Führung in Zürich keine Kritik aus den eigenen Reihen dulden wollte. Zur wohl grundsätzlichen Unerwünschtheit solcher öffentlicher Selbstkritik, die auf eine Evaluation der Funktion und des Lebenswandels der protestantischen Kirchenführer hinzielte,

898 Unter dem Titel „Des Sünders Rechtfertigung steht: „Der trost von Christi Sig, dann erst im hertzen bleibet; | wann der Rechtfertigung Artikel reinlich bleibet: | dann wer in disem punkt der reinen Lehr verfählt; | der wird zur Burgerschaft der Kirchen nicht gezehlt.“ Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 118], Übersetzung: „Der Trost von Christus' Sieg, erst bleibt erst dann im Herzen erhalten, wenn der Artikel der Rechtfertigung rein bleibt, denn wer in diesem Punkt, der reinen Lehre nicht genügt, der wird nicht zur [Gemeinschaft] der Kirche gezählt.“ Der Grundsatz der reinen Rechtfertigung findet sich ebenfalls hier: „Dann Christus thuts allein: sein ghorsam und sein Tod, | reißt auß dem Sündenschlamm, und auß der höllen noth.“ (Übersetzung: „Denn Christus alleine tut es, sein Gehorsam und sein Tod, reißen aus dem Sündenschlamm, und aus der Not der Hölle.“)

899 „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 121].

900 „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 120], Übersetzung: „Derjenige der mit der Zunge prahlt, nicht in seinem Leben Zeugnis davon gibt, dass er ein Christ sei, betrügt sich damit selbst, und lebt in Versäumnis. [...] Dort wo der Glaube und die Liebe zusammen sind, wo Wort und Werke sind, da steht der Bau auf festem Grund, und es schadet ihm kein Wind.“ Die biblische Basis dieses abschließenden Textes war Matthäus 7:24-27: „Wer diese Worte hört und danach handelt, ist wie ein kluger Mann, der sein Haus auf Fels baute. Als nun ein Wolkenbruch kam und die Wassermassen heranfluteten, als die Stürme tobten und an dem Haus rüttelten, da stürzte es nicht ein; denn es war auf Feld gebaut. Wer aber mein Worte hört und nicht danach handelt, ist wie ein unvernünftiger Mann, der sein Haus auf Sand baute. Als nun ein Wolkenbruch kam und die Wassermassen heranfluteten, als die Stürme tobten und an dem Haus rüttelten, da stürzte es ein und wurde völlig zerstört.“ Vgl. EHS, 1083.

901 Es ist anzunehmen, dass es bei der Behörde ein Unbehagen gab gegenüber der Forderung des Meyerschen Totentanzes, Glauben und Tat im Leben zusammen zu fügen, welche durchaus Parallelen zur katholische Lehre der Werkgerechtigkeit aufwies. Auch die Bildlichkeit des Werks könnte Anstoß erregt haben. Beides fand in den Akten der Zensurbehörden aber keine ausdrückliche Erwähnung; Ströle scheint dazu jedenfalls nichts gefunden zu haben. Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*.

gesellte sich für das Zürcher Vorbild das Bestreben, dem konfessionellen Widersacher im jesuitischen Luzern keine Angriffsflächen zu bieten. Johan Rudolf Stucki, Chorherr des Großmünsters und Vorsitzender der Zensurbehörde⁹⁰² bemerkte darum, dass den „[...] papistischen Stenden zu viele ehrsprüch gefallen, die ein JESUITER [sic] nicht besser [mache], [...] dagegen werde unser der Predicanten Stand bei den Papisten zum gespött gemacht.“⁹⁰³ Bei dieser, aber auch bei vielen anderen Figuren forderte die Zensurbehörde weitgehende Anpassungen im Text.⁹⁰⁴ Weil Conrad Meyer diesem Wunsch nicht nachzukommen gedachte, wurde das Werk im April 1650 schließlich verboten.⁹⁰⁵ Daraufhin entschloss sich Conrad Meyer den „Sterbenspiegel“ außerhalb der Reichweite der Zürcher Behörden – in Straßburg – zu drucken.⁹⁰⁶

Es ist davon auszugehen, dass die prägnante Entscheidung der Zürcher Zensur, das Werk des Meyers zu verbieten, den Ansatz, den protestantischen Totentanz zu erneuern im Keim erstickte. Faktum ist, dass nach 1657 für mehr als ein halbes Jahrhundert praktisch keine protestantischen Totentänze mehr geschaffen oder herausgegeben wurden.⁹⁰⁷

6.5 | Fazit und kurzer Ausblick

Während sich auf protestantischer Seite kein pietistischer Totentanztyp entwickelte, weil es dafür zu großen praktischen und theologischen Widerstand von Seite der protestantischen Kirchenelite gab, brachte der katholischen Totentanz seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts einige Werke hervor, die durch so genannten Totenbruder-Gesellschaften, welche eindeutig auf die Frömmigkeitsbewegung des 17. Jahrhunderts zurückgingen – geschaffen wurden.⁹⁰⁸ Die Frage inwiefern diese Totentänze in Inhalt und Form von den im frühen 17. Jahrhundert erschienen

902 Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 170.

903 Idem, 313. Die Kritik am Prediger nimmt sich freilich milde aus gegenüber der scharfen Verurteilung des katholischen Priesters in Meyers Totentanz. Dort heisst es: „Grosse würden, schwere bürden: | sagt man zwar von alters her; | ich dargegen wollte pflegen | nur dem fleisch, bey dieser ehr. | Mein gepränge und gesänge, | mein gebett und sacrament: | warn gezeiet und gespielet | nur zur ruh und luftes end. |“ Vgl. „Sterbenspiegel“ [Meyer (1650), 24], Übersetzung: „Grosse Würde, schwere Bürde, sagt eine alte Weisheit. Ich dagegen pflegte nur dem Fleischlichen in meinem Amt. Mein [Prahlen] und Gesang, meine Gebete und Sakramente, waren gespielt und [dienten nur als heiße Luft und zur Beruhigung].“ Nicht alle Zürcher Geistlichen teilten die Meinung des Kirchenvorstandes. Meyer verwies zur Verteidigung seines Werkes häufiger auf nicht näher genannten Geistliche, die dem Totentanz in seiner ursprünglichen Fassung inhaltlich sehr positiv gegenüber stünden. Vgl. dazu Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 170-184, hier speziell 173.

904 Zur Chronologie des Zensurstreits, vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 170-190. Bemerkenswert ist, dass keine Aufzeichnungen einer Diskussion oder Beanstandung des Textes von „waares und falsches Christenthumb“ erhalten sind. Es ist vorstellbar, dass die Zensoren diesen Textteil gar nie zu Gesicht bekamen, doch dies ist Spekulation.

905 Vgl. Ströle, *Totentanz und Obrigkeit*, 175.

906 Idem, 180.

907 Die die Regel bestätigende Ausnahme ist ein in Paris erschienenes Werk, in welchem die Holbeinkopien Hollars benutzt wurden. Vgl. RN 274 [Pitau, *Mortalium Nobilitas*, 1682].

908 Zu Totentänzen der Totenbruderschaften, vgl. Wunderlich, *Tanz in den Tod*, 91-97.

en katholischen Totentänzen abwichen, kann nicht mehr im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelt werden.

Ebenfalls noch näher zu erforschen gilt es eine Vielzahl neuer Stile und Werke, die im Laufe der zweiten Hälfte des 17. und während des 18. Jahrhunderts entstanden. Neben kirchlichen (fast ausschließlich katholischen) Totentänzen etablierten sich im gleichen Zeitraum künstlerisch motivierte Werke der Literatur und der bildenden Künste, die sich eindeutig an Form, Idee und Tradition des Totentanzes orientierten, jedoch die religiösen Aspekte des Motivs zunehmend ausklammerten. Sie wollten scheinbar vor allem Gebrauch machen vom normativ-kritischen Image des Totentanzes, oder auch nur von dessen Namen, um damit in ihren eigenen Werken das menschliche Leben, die Gesellschaft, die Moral sowie die Sterblichkeit des Menschen in einer breiteren Perspektive zu beleuchten.

7 | Resultate, Folgerungen, Reflexion und Ausblick

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Inhalt und Stil des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentanzes zu charakterisieren. Im Kern stand die Frage, was in Totentänzen vermittelt wurde, und wie sich Botschaft, Stil und Gebrauch des Totentanzes in der Zeit zwischen der Mitte des 15. Jahrhunderts und der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt hatten.

7.1 | Die Entwicklung des Totentanzes zwischen 1425 und 1650

7.1.1 | Die ältesten Totentänze: Botschaft, Struktur und prägende Eigenheiten des Totentanzmotivs

Die Urtotentänze entstanden vor dem Hintergrund der apostolischen Reform- und Frömmigkeitsbewegung des 15. Jahrhunderts, einem Sammelbecken verschiedener, sich personell überschneidender Interessengruppen von Humanisten, Konziliaristen und vor allem bettelordentlicher Kirchen- und Klosterreformern. Charakteristisch für die apostolische Reformbewegung war die Zweigestaltigkeit ihres Ziels von spiritueller Erneuerung des Glaubens einerseits und *Renovatio* der Kirche andererseits. Dieses doppelte Ziel spiegelte sich in der inhaltliche Ausrichtung der Botschaft und der strukturellen Eigenschaften der Ur- und Vorreformationstotentänze deutlich wieder.

Die ältesten Totentänze hatten, gerade auch durch eine liturgisch-steife Bußpredigtform und die stetig wiederkehrende *Memento Mori*-Botschaft, die Erscheinung primär erbaulicher, also auf Rettung des Seelenheils des Zuschauers gerichteter Werke. Die Botschaft, sich seiner Sterblichkeit zu erinnern, und darum zu religiöser Einkehr zu kommen, war aber zugleich Einbettung einer (noch lediglich im Ansatz erkennbaren) gesellschaftlichen Thematik, die über die spirituelle Auseinandersetzung mit dem Sterben hinausging. Die Urtotentänze befassten sich mit Vorwürfen von Pflichtversäumnis, Vetternwirtschaft, Eigennutz, Eitelkeit, Habgier, Narzissmus, Dummheit, Völlerei oder Kriegssucht. Damit fügten sie sich ein in die Tradition kirchlicher Kunst-, Literatur- und Kommunikationsformen, wie beispielsweise der Ständedidaxe oder der Bußpredigt, die dazu dienten, die menschliche (Un-)Moral zu kritisieren. Bemerkungen und Kritik des Todes an die

Adresse der Ständevertreter hatten die Form einer symbolhaften, dogmatischen und allgemeingültigen Verurteilung der menschlichen Sündhaftigkeit.

Diese eigentlich traditionelle Botschaft war in den Urtotentänzen aber in eine spezielle dualistische Struktur eingebaut, und hatte durch eine Kombination von Faktoren die Gestalt einer plakativen, öffentlichen Obrigkeitsschelte, was die Wirkung der Botschaft nachhaltig bestimmte. Diese Charakteristik der Urtotentänze war die Basis dafür, dass das Motiv über Jahrhunderte hinweg vorrangig dazu gebraucht wurde, ein Bild der Obrigkeit zu skizzieren.

Die dualistische Struktur der Urtotentänze baute auf Gegensatzpaaren auf, welche im Totentanzmotiv zusammengeführt wurden. Ein grundlegender funktionaler Gegensatz war das Paar „profan“ und „religiös“. Die Grundstruktur der Urtotentänze beruhte auf der Kombination von *Memento Mori*-Motiv und Ständedidaxe. Das *Memento Mori* war das jenseitsgerichtete, dogmatisch-symbolische Andachtsmodell, und die Ständedidaxe der vor allem praktische, diesseitsorientierte Leitfadens zur Kontrolle und Besserung des individuellen, aber auch des kollektiven Funktionierens (in) der Gesellschaft. Beide Leitthemen ergänzten und verstärkten einander im Totentanz.

Die zweite konzeptionelle Divergenz im Totentanzkonzept war inhaltlich, und bestand zwischen der weltlichen Ungleichheit, wie diese durch die Ständereihe illustriert wurde, und dem religiösen Grundprinzip der Gleichheit vor dem Tode, welches dem *Memento Mori*-Motiv zu Grunde lag. Zwischen der abstrakten, geistlichen Grundidee von Gleichheit und der alltäglich konkret erlebten Ungleichheit einer stark segregierten, hierarchisch gestuften ständischen Gesellschaft klappte ein eklatanter Gegensatz, der sich im Totentanz praktisch selbsttätig thematisierte.

In der Konzeption des Totentanz-Bildprogramms wurde mit dem Dualismus von Gleich und Ungleich kokettiert, indem durch karnevalistische Elemente eine Verbindung zwischen der Thematik von Gleich und Ungleich und dem Motiv der „verkehrten Welt“ hergestellt wurde, einem weiteren, für das Totentanzgenre inhaltlich-stilistisch einflussreichen Element.

Eine personifizierte Todesfigur trat in den Totentänzen als Verkünder der moraldidaktischen Lehre auf, und war in dieser Funktion für die kommunikative Charakteristik und die Wirkungskraft des Totentanzgenres von größter Bedeutung.

Im Totentanz erschien der Tod als über der weltlichen Ordnung stehende, aber zur diesseitigen Lebenssphäre gehörende Autoritätsfigur, die zugleich und multifunktional die Rolle des Predigers, Richters und Beichtvaters einnahm. In den Urtotentänzen und den vorreformatorischen Werken beleuchtete der Tod kritisch die moralischen Werte und das Verhalten der menschlichen

Gesellschaft, sowie im Besonderen der etablierten Kirchenvertreter, denen erstere Aufgabe eigentlich anvertraut gewesen wäre.

Auch im katholischen und protestantischen Totentanztypus wussten die Urheber der Totentänze die diesseitsorientierte Botschaft der Totentänze mit der Autorität des Todes auf geschickte Weise zu verknüpfen. Hier erschien der Tod als aktivistischer Reformator der kirchlichen Hierarchie, respektive als Lehrer für die katholische Gemeinschaft.

7.1.2 | Der vorreformatorische Totentanz: Profanierung und Popularisierung

Der vorreformatorische Totentanztypus unterscheidet sich von den ebenfalls zur vorreformatorischen Periode gehörenden Urrententänen dadurch, dass die symbolhafte Botschaft der Urrententänen zu Gunsten von greifbar-profanen Inhalten zunehmend in den Hintergrund trat. Es ist deutlich, dass die Autoren vorreformatorischer Totentänen die neue, noch sehr formbare „Urdeed“ als geeigneten Träger ihrer religiösen, aber auch handfesten kirchen- und glaubenspolitischen Ideale betrachteten.

Generell gilt, dass sich der Konflikt der Autoren von Totentänen mit der etablierten Kirche im vorreformatorischen Totentanztypus offenkundig manifestierte. Die Kritik an Kirchenvertretern war heftig im Ton, jedoch nur in Ausnahmefällen gegen das Papsttum oder die Kirche an sich gerichtet. Die Ideale der Observanz, von urchristlicher Genügsamkeit und Selbstlosigkeit wurden als Gegenentwurf zur scheinbar herrschenden Unmoral explizit und konkret propagiert, was in den Urrententänen nicht geschehen war.

Dem vorreformatorischen Totentanztypus eigen ist die Einführung eines diesseitigen Gerechtigkeitsnarrativs, in welchem die Integrität und Moralität der Menschen, insbesondere der Gruppe der Adelligen und der Vertreter der städtischen Obrigkeit, daran gemessen wurde, wie die Menschen sich auf Erden verhielten. Die Begriffe Gleichheit und Gerechtigkeit wurden oft als gleichbedeutend in Totentanztexte eingestreut, und auch in die Ikonographie eingebracht, indem beispielsweise der Kaiser nicht primär als Regent, sondern als höchster weltlicher Richter dargestellt wurde.

Die wichtigste stilistische Entwicklung im vorreformatorischen Totentanz war die Ausweitung der Zugänglichkeit der Botschaft. Das Identifikationspotential des Totentanzmotivs – also die Erkennbarkeit von Situationen und Personen, sowie die Möglichkeiten für den Betrachter, sich selbst in der Handlung oder in einzelnen dargestellten Charakteren zu erkennen – wurde erhöht, und die liturgisch-repetitive und relativ abstrakte Bußpredigtform der Urrententänen parallel dazu abgeschwächt. Dieser Beobachtung entspringt die These, dass die Autoren vorreformatorischer

Totentänze eine (glaubens-)politische Aktivierung breiterer Schichten möglicherweise bewusst anstreben. Die jahrzehntelangen Bemühungen einer Vielzahl von Totentanzautoren, die aktivistische, und im Ansatz gesellschaftlich latent subversive Botschaft des vorreformatorischen Totentanzes durch Anpassungen in Text- und Bildvorlagen zu kaschieren, zu dosieren, und vor allem nach der Reformation zu korrigieren, verdeutlicht, dass es eine gewisse Beunruhigung hinsichtlich eines vermeintlich aufrührerischen Potentials des Totentanzes gegeben haben muss. Eine Auffälligkeit im Entwicklungsprozess des vorreformatorischen Totentanztypus ist die Kontinuität der Gestaltung des Bildprogramms. Bis zu Holbeins „Bildern des Todes“ blieb das von den Urotentänzen bekannte Äußere der Totentänze trotz der bedeutenden inhaltlichen Verschiebungen in den Texten, praktisch unverändert; die Konkretisierung der Handlung übersetzte sich nicht in den Bildern vorreformatorischer Totentänze. Dies war wohl primär durch das Bestreben eingegeben, das Motiv deutlich erkennbar zu halten. Möglicherweise diente die konstante äußere Erscheinung aber auch dazu, die verschärfte Kritik in einer älteren, akzeptierten Tradition zu verankern, um so den Totentanz als reformerisches Kritikinstrument vor Angriffen zu bewahren.

7.1.3 | Die Reformation als Zäsur: der Totentanz wird zum konfessionellen Symbol

Da der Totentanz eine Ausdrucksform des spätmittelalterlichen Reform- und Frömmigkeitsstrebens war, überrascht es nicht, dass die Reformation für die Geschichte des Genres eine schwerwiegende Zäsur darstellte. Physisch manifestierte sich dieser dramatische Einschnitt im Ausbleiben von Neuanfertigungen monumentaler Totentänze. Die traditionelle Urheberschaft vorreformatorischer Totentänze sah sich mit einer komplett veränderten historischen Situation konfrontiert, welche sie zum Überdenken der eigenen Standpunkte und zur inhaltlichen Neuorientierung des Genres nötigte, denn die bisher propagierte apostolische Reformagenda war von der Reformation radikal überholt worden.

In der Folge entwickelte sich der Totentanz zu einem Instrument der Konfessionalisierung, in dem Sinne, dass er dem Prozess diente, eine eigene religiöse Identität innerhalb der gespaltenen christlichen Kirche aufzubauen und zu festigen. Diese funktionale Entwicklung des Totentanzes vollzog sich zunächst unbewusst. Sie resultierte aus der veränderten Wahrnehmung des vorreformatorischen Totentanzes im neuen, konfessionell polarisierten, religiösen und politisch sehr sensitiven Umfeld der Reformationszeit. Der eigentliche Katalysator der neuen inhaltlich-funktionalen Ausrichtung des Motivs war das Verbot der Erstaussgabe von Holbeins „Bildern des Todes“ im Jahr 1540, welche zwei Jahre davor in Lyon – ohne tatsächlich durch offenkundig protestantische oder romtreue Inhalte konfessionell prädisponiert gewesen zu sein – erschienen

war. Die Indexierung des Totentanzes durch katholische Zensoren kam einer offiziellen Stigmatisierung des Genres als protestantisches Motiv gleich. Das Verbot war der Auftakt für den konfessionellen Totentanz. Nach 1540 entwickelte sich zunächst ein protestantischer Totentanztypus, dem erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein katholischer Typus folgte. Selbst für die Periode, als beide Typen zeitgleich existierten, kann von einer Interaktion zwischen den Beiden, außer dem Umstand, dass sie sich deutlich auf dieselbe Tradition und teilweise dieselben älteren Vorlagen beriefen, nicht gesprochen werden.

7.1.4 | Der reformierte Totentanz: die Andersgläubigen werden verteufelt

Erst nach der Stigmatisierung von Holbeins Totentanz als häretisches Motiv, entstanden die ersten inhaltlich tatsächlich protestantischen Totentanztexte in der Form von signalkräftigen Versunterschriften zu Holbeins „Bildern des Todes“ (oder akkuraten Kopien davon). Für den protestantischen Totentanztyp ist eine eklatante Abhängigkeit von Holbeins Bildprogramm, welches im Kern praktisch aller Totentänze dieser konfessionellen Ausrichtung stand, feststellbar. Auffällig ist auch, dass der Typus bis auf ganz wenige Ausnahmen vollständig an die Buchform gebunden war.

Inhaltlich hatte der protestantische Totentanz eigentlich nur eine Botschaft: die Kirche Roms, ihre Vertreter, sowie ganz grundsätzlich alle Andersgläubigen waren Anhänger des Bösen. Dabei überwog die Darstellung profaner, kirchenorganisatorischer und gesellschaftlicher Aspekte, während kaum Glaubenslehre betrieben wurde. Lehrsätze und Aussagen zum Glaubensbekenntnis kamen nur spärlich vor, und wurden praktisch ausschließlich in Prologen und Epilogen von Totentanzwerken verarbeitet. Aus der inhaltlichen Charakterisierung lässt sich schließen, dass die protestantischen Totentänze vorrangig als Projektionsfläche für eine einfache, auf Personen statt auf komplizierten dogmatischen Fragen basierte, konfessionelle Identität stiftende Dialektik von „richtig“ und vor allem „falsch“ dienten, bei der das Eigene durch die totale Abweisung des Anderen definiert wurde.

Die Autoren und Herausgeber der protestantischen Werke wollten die Thematisierung von Reform(ation) im Kontext gesellschaftlicher Gerechtigkeit vermeiden; dies im Unterschied zu Autoren vorreformatorischer Werke. Die Auswahl, welche inhaltlichen und stilistischen Elemente aus vorreformatorischen Totentanzvorlagen entfernt und zensiert wurden, deutet an, dass die protestantischen Werke auf hintergründige Weise gesellschaftliche Ruhe und Gehorsam propagieren sollten. Diese stärker elitäre inhaltliche Ausrichtung – eine Gegenbewegung zur Popularisierung

des Totentanzmotivs in der vorreformatorischen Phase – spiegelt sich auch in der bereits erwähnten Bindung an das Medium des Buchdrucks wieder.

Die Entwicklungsdynamik des protestantischen Totentanztypus ist als konservativ zu umschreiben. Ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts war keine thematische, funktionale oder gestalterische Erneuerung des protestantischen Totentanzes erkennbar. Im Zuge der langsamen konfessionellen Entspannung zu Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die im Westfälischen Frieden vorläufig kulminierte, drängte sich jedoch eine umfassende Erneuerung der inzwischen unzeitgemäßen inhaltlichen Konzeption des protestantischen Totentanzes auf. Dazu kam es aber nicht. Weil ihr Werk verboten wurde, scheiterte der Erneuerungsversuch des Zürcher Brüderpaars Meyer. Sie wollten mit ihrem durch pietistische Ideale beeinflussten Totentanz den protestantischen Typus zum durch selbstkritische Frömmigkeit getriebenen Urideal der Totentanzidee zurückführen.

Als Parallele zur Indexierung von Holbeins „Bildern des Todes“, welches den Beginn des protestantischen Totentanzes markierte, läutete das Verbot von Meyers Totentanz durch die reformierten Kirchenautoritäten von Zürich das Ende des protestantischen Typus ein. Die Konsequenz der blockierten, fehlenden Erneuerung war das „Verschwinden“ des Typus und damit das Ende des kirchenkritischen Totentanzes.

7.1.5 | Der katholische Totentanz: die Würde der Kirche in Stein gehauen

Zum Beginn des 17. Jahrhunderts, fast vier Jahrzehnte nach dem Ende des Trienter Konzils, entwickelte sich ein katholischer Totentanztypus. Ein konkreter Anlass für das relativ unvermittelte Erscheinen des katholischen Totentanzes ist nicht ersichtlich. Auf Grund der Botschaft und der Bildlichkeit des katholischen Totentanzes ist anzunehmen, dass die jesuitische Schulung vieler Geistlicher seit dem Ende des 16. Jahrhunderts maßgeblichen Einfluss auf die Wiederbelebung des monumentalen Totentanzes als katholisches Motiv hatte. Es konnten aber keine Anhaltspunkte dafür gefunden werden, dass die Entwicklung des katholischen Totentanztypus das Resultat einer zentral organisierten, gegenreformatorischen, oder selbst jesuitischen Kampagne war.

Die ausgesprochene Bildlichkeit der Werke – der Entstehung des katholischen Totentanzes manifestierte sich recht eigentlich als Wiederentdeckung des monumentalen Totentanzes – und die in unpolemischem Ton gehaltene, nicht den konfessionellen Gegner direkt attackierende, sondern auf die positive Darstellung der römischen Kirchenorganisation gerichtete Botschaften, waren die Merkmale des katholischen Totentanztypus.

Trotz des erbaulichen Äußeren ihrer Werke, mit denen sich die Autoren katholischer Totentänze deutlich in die Tradition des Genres stellen wollten, war ihr Hauptziel ganz klar ein kirchpolitisches, und eigentlich auch gesellschaftspolitisches: die Wiederherstellung, oder grundsätzlich die Förderung des Ansehens von Kirche und Kirchenpersonal, die zusammen als die Stütze der Gesellschaft porträtiert wurden. Deshalb wurde in Text und Bild in einer totalen Umkehr der Kleruskritik der vorreformatorischen und protestantischen Totentänze die Ehrwürdigkeit, Erhabenheit, Frömmigkeit und Pflichttreue der Kirchenorganisation propagiert, und selbst der Reichtum der Kirche nicht mehr attackiert.

Obwohl die protestantische und der katholische Totentanztypus einen gegensätzlichen kommunikativen Ansatz besaßen – ersterer eher elitär und konfessionell konfrontierend, der zweite populär und restauratorisch – war beiden gemein, dass sie als Mittel zum Aufbau einer konfessionellen Identität und zur Schaffung einer kirchlichen Gemeinschaft dienen sollten. Gemeinsam war beiden auch, dass sie eine Kirchengemeinschaft anvisierten, in der Gehorsam und Ordnung wichtig waren. Dies lässt sich daraus ableiten, dass sich das für den protestantischen Totentanz beschriebene Bestreben, „auführerische“ Elemente aus älteren Text- und Bildvorlagen zu tilgen, in katholischen Werken unvermindert wiederfand.

Aus dem Inhalt der katholischen Totentänze, aber auch in der Wahl ihrer (monumentalen) Formgebung und geographischen Platzierung wird deutlich, dass die katholischen Autoren den Totentanz als sehr geeignet achteten, den Aufbau einer religiösen Gemeinschaft zu unterstützen. Viele Werke waren dafür bestimmt, als identitätsstiftendes, katholisches Repräsentationsobjekt für eine lokale ländlich-kleinstädtische Gemeinschaft zu dienen, als deren integraler Teil eben die Römische Kirche hervortrat. Die Bildlichkeit des Werkes eröffnete zugleich viele Möglichkeiten, Aspekte einer lokalen Identität zu kommunizieren, die über das Kirchliche hinausreichten. Dies ist im Ausblick auf die weitere Entwicklung des Totentanzgenres als zukunftsweisende Funktionserweiterung des Motivs zu betrachten.

7.2 | Neue Perspektiven

Die vorliegende Arbeit folgte bewusst nicht den in der Totentanzforschung etablierten Wegen eines kunst- und literaturwissenschaftlichen oder mentalitätsgeschichtlichen Ansatzes. Dies erlaubte, das Totentanzgenre tatsächlich in den Mittelpunkt der Arbeit zu rücken, und es nicht vor allem als Teil eines Netzwerkes von verwandten und ähnlichen Motiven darzustellen, oder

den Totentanz bloß als Mittel zum Zweck zu gebrauchen, um eigentlich die (mittelalterliche) Mentalität zu umschreiben.

Der erneuernde, auf Botschaft und Stil der Totentänze fokussierte und diachrone Ansatz der vorliegenden Arbeit resultiert in einer neuer Perspektive bezüglich Botschaft, Gebrauch und Entwicklung des Totentanzmotivs.

7.2.1 | Der Totentanz: ein kirchliches Motiv als Projektionsfläche für profane Botschaften

Die vorliegende Studie zeigt ausführlich und detailreich auf, dass Totentänze seit ihrer Ausformung als eigenständiges Kunstmotiv in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nicht nur dazu dienten, jeden einzelnen seiner Sterblichkeit zu erinnern. Sie waren zugleich Instrumente für politisch gefärbte Rhetorik, in denen Verhalten und Funktionen der amtierenden Obrigkeit und der Gesellschaft kritisiert wurden. Eingebettet in das Leitmotiv der Gleichheit der Menschen vor dem Tode ging es vor allem darum, im Rahmen einer kirchlich-obrigkeitlichen (Selbst-)Kritik, ein Bild der Gesellschaft zu zeichnen, mit dem Ziel primär die kirchliche Organisation zu reformieren oder zu restaurieren. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich die vorliegende Arbeit entscheidend von anderen Studien, welche die Anwesenheit von lebens- und weltorientierter Sozialkritik im Totentanzmotiv eher beiläufig erwähnen; die vorliegende Arbeit greift diese Idee auf, erweitert und vertieft sie und zeigt, dass die welt- und gesellschaftsorientierte Kritik in Totentänzen handfeste kirchen- und glaubenspolitische, sowie gesellschaftliche Ziele verfolgte, und nicht das Beiprodukt einer rein erbaulich-theologischen Verhandlung war. Totentänze waren ein kirchliches Motiv, dienten aber auch nachdrücklich als Projektionsfläche für profane Botschaften, die mit der *Memento Mori*-Sterbethematik inhaltlich nur sehr indirekt zu tun hatten.

Damit stellt die vorliegende Arbeit der traditionellen Sichtweise vom Totentanz als unbewusstem Ausdruck spätmittelalterlicher, kollektiver Todesangst die Idee gegenüber, dass Formgebung, Botschaft und Entstehung des Totentanzes größtenteils bewusst durch gesellschaftlich relevante Absichten, Entscheidungen und konkrete Ziele bestimmt wurden.

7.2.2 | Entwicklung und Entwicklungsprozess

Durch die Ausrichtung des Ansatzes der vorliegenden Studie auf die Entwicklung des Totentanzes statt auf dessen Entstehung, ist es gelungen, eine inhaltliche Entwicklung des Genres auch tatsächlich aufzuzeichnen, und die in einem Grossteil der Fachliteratur beschränkte Wahrnehmung

des vormodernen Totentanzes als spätmittelalterliches Phänomen zu sprengen. Es ist deutlich, dass der Totentanz sich im 16. und 17. Jahrhundert stetig weiterentwickelte, und eine lebendiges Motiv blieb.

Als Ausgangsbasis für die Veranschaulichung der Entwicklung des Genres wurden zuerst die zwei stilbestimmenden Totentänze („Urtotentänze“) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, insbesondere hinsichtlich ihres geschichtlichen Entstehungshintergrundes, ihres strukturellen Aufbaus, der grundsätzlichen inhaltlichen Ausrichtung und ihrer Präsentation beschrieben. In der Folge konnte eine Typisierung des Totentanzes für die Zeit bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges herausgearbeitet werden. Zu unterscheiden gilt es, nebst den Urtotentänzen, einen vorreformatorischen, einen reformatorischen sowie einen im 17. Jahrhundert dazu parallel existierenden katholischen Totentanztypus.

Entscheidende Unterscheidungsmerkmale der verschiedenen Typen sind der Umgang mit dem Thema kirchlicher, päpstlicher und allgemein obrigkeitlicher Autorität, sowie markante Divergenzen hinsichtlich Gestaltung und Rhetorik. In der Darstellung des *Memento Mori*-Motivs ist hingegen kein signifikanter Unterschied zwischen den einzelnen Typen wahrzunehmen, und auch die Vermittlung dogmatischer Differenzen spielt keine vorrangige Rolle, da in den Kern- und Rahmenhandlungen der Totentänze nur in Ausnahmefällen inhaltlich Glaubenslehre betrieben wurde.

Im Bezug auf den Entwicklungsprozess des Totentanzgenres hat die vorliegende Studie ebenfalls zu neuen Erkenntnissen geführt. Erstens wird in der Übersicht über die gesamte Forschungsperiode evident, dass gestalterische Kontinuität einerseits und inhaltliche Anpassung andererseits für den Entwicklungsprozess des Motivs essenziell waren. Damit nuanciert die vorliegende Arbeit die in der bisherigen Forschung weit verbreitete Annahme eines statischen Charakters des Totentanzes. Das „Verschwinden“ des protestantischen Totentanztypus zur Mitte des 17. Jahrhunderts sowie der französischen Totentanzlinie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts illustrieren, dass eine inhaltliche Erneuerung und Anpassung für den Fortbestand des Genres entscheidend war. Ebenso gilt dies aber für die Kontinuität der äußeren Erscheinung des Totentanzes, die trotz sekundärer Veränderungen im Grunde immer erkennbar blieb; sie war bestimmt durch die dialogische Begegnung des Todes mit einer Reihe von Ständevertretern, meist in Kombination von Bild und Text.

Zweitens lässt sich aus der *case study* zum außerordentlichen Verbreitungsmuster des vorreformatorischen Totentanzes in Italien, sowie aus der Eigenheit, wie sich der protestantische Totentanztyp im 16. Jahrhundert konstituierte, schließen, wie wichtig das *Image* des Totentanzes – verstanden

als gemeinschaftliche Idee vom Wesen des Genres und seiner inhaltlichen Tradition – für die konkrete Entwicklung des Motivs war. In beiden Fällen zeigte sich, dass voreingenommene Ideen, dass das Motiv beispielsweise gefährlich oder protestantisch sei, im Sinne einer so genannten „*self fulfilling prophecy*“ die inhaltliche Ausrichtung des Genres tatsächlich vorzuzeichnen vermochten.

7.2.3 | Einblicke in einen mikrohistorischen Kosmos

Die detaillierte Analyse und Interpretation der Quellen konzentrierte sich gemäß einer modernisierten und erweiterten Diltheyschen Methodik auf die Entwicklungen und die auffälligen Konstanten in Aussagen und Rhetorik des Totentanzgenres, all seinen Teilen und der Symbolik in den bildlichen Illustrationen. Dieser Ansatz eröffnet wertvolle neue, ungewöhnliche und aufschlussreiche Einblicke in die alltägliche Praxis des menschlichen Denkens und Handelns zwischen dem Bewussten und Unbewussten, zwischen dem Offensichtlichen und dem Hintergründigen. Die vorliegende Studie enthüllt Facetten eines mikrohistorischen Kosmos von kommunikationsstrategischem Denken, Mechanismen sozialer Repräsentation und (religiöser) Normenbildung sowie eher persönlichen Animositäten.

In dieser Arbeit konnte für mehrere Zeitabschnitte benannt werden, welches Betragen spezifischer Stände und Schichten die Autoren von Totentänzen als vorbildlich, akzeptabel oder gefährlich, und vor allem welche Worte, Redewendung oder Bilddetails sie etwa als beleidigend, beschönigend oder wiederum gefährlich einschätzten. Dabei fällt auf, dass zumindest die Urheber der Totentänze den Feinheiten in Rhetorik und Bildsymbolik der ihnen bekannten Vorbildwerke sehr viel Aufmerksamkeit schenkten, woraus sich wiederum folgern lässt, wie wichtig die Rhetorik von Wort und Bild auch zeitgenössisch für den Totentanz gewesen sein muss.

7.2.4 | Verbreitungsmuster des Totentanzgenres

Eine völlig neue Sichtweise auf die Verbreitung des Totentanzes bieten auch die geografischen Karten der Produktionsorte von Totentänzen.⁹⁰⁹ Diese Karten basieren sich auf dem Verzeichnis aller bekannten Totentänze, die zwischen dem 15. Jahrhundert und dem 18. Jahrhundert entstanden, welches im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstellt wurde.

Im chronologischen Vergleich der Karten für die einzelnen Zeitabschnitte können einige grundsätzliche Beobachtungen zum Verbreitungsgebiet und zum Verbreitungsmuster des Genres zwischen 1450 und 1650 gemacht werden.

⁹⁰⁹ Nur drei Karten konnten in die vorliegende Arbeit aufgenommen werden. Es ist jedoch möglich auf Grund der Daten in der Inventarliste, die zu dieser Monographie gehört auf <http://www.totentanz.nl> selber weitere Karten zu erstellen.

Der Totentanz ist eindeutig ein Motiv der lateinisch-christlichen Welt mit einer deutlich östlichen Verbreitungsgrenze auf einer gedachten Linie zwischen Stockholm und Istrien. In der vorreformatorischen Zeit war die Ausdehnung des Verbreitungsgebietes am größten. Im 16. und 17. Jahrhundert schrumpfte es; ein markanter Rückzug des Totentanzgenres aus dem Mittelmeerraum und auch aus der Südwesthälfte Frankreichs ist erkennbar. Im 17. Jahrhundert beschränkte sich die Produktion von neuen Totentänzen fast gänzlich auf den alemannisch-bayerischen Raum, womit der Totentanz zu einem „ost-binneneuropäischen“ Phänomen wurde. Diese Charakteristik des Verbreitungsmusters führt schließlich zur Erkenntnis, dass die Verbreitung des Totentanzes keine Parallelen zur Ausbreitung der Pest aufweist, welche bis ins 17. Jahrhundert in ganz Europa wiederholt zuschlug. Die noch immer weit verbreitete Annahme einer direkten, kausalen Verbindung zwischen dem Auftreten der Pest als Seuche und dem Schaffen von Totentänzen ist damit nochmals widerlegt.

7.3 | Kritische Reflexion zum gewählten Ansatz

Der gewählte Ansatz der vorliegenden Arbeit hat es erlaubt, die Forschung auf den Totentanz zu fokussieren, und sich vor allem auf die zentrale Frage zu konzentrieren, was in Totentänzen gesagt wurde, und wie sich die Botschaft des Genres entwickelte. Die bewusste, strategische Entscheidung, in der Erforschung des Totentanzes neue Wege zu gehen, hat – wie in der vorliegenden Arbeit beschrieben – zu vielen erneuernden Einsichten und Ideen geführt. Eine kritische Betrachtung des eigenen Ansatzes ist aber nötig, um die Beschränkungen der Studie anzudeuten, und neue Forschungsperspektiven aufzuzeigen.

Grundsätzlich präsentiert sich die Quellenlage für die historische Erforschung des Totentanzes schwierig, da die Überlieferung vieler Totentänze sehr fragmentarisch ist, und zudem praktisch keine zeitgenössischen Quellen bekannt sind, welche sich direkt über die Hintergründe einzelner Totentänze oder des Genres äußern. Die Erforschung der Intention und Rezeption des Totentanzes müssen darum – wie in der vorliegenden Arbeit geschehen – interpretierend und thesenartig erfolgen. Der Wert der Forschungsergebnisse wird dadurch nicht prinzipiell geschmälert. Es ist aber deutlich, dass die Quellenlage Spielraum lässt für andere Interpretationen und Gewichtungen, und dass die Erkenntnisse aus der vorliegenden Dissertation ihren Wert in der weiterführenden wissenschaftlichen Diskussion und Forschung beweisen müssen.

Die Entscheidung, sich in der Quellenwahl auf Totentänze zu beschränken, und nicht etwa vergleichbare und ähnliche Äußerungen in Kunst, Literatur oder beispielsweise Predigten auf

vergleichbare Entwicklungen zu untersuchen, trug in hohem Maße zur Fokussiertheit der vorliegenden Arbeit bei. Zudem war diese Entscheidung hinsichtlich des Ziels der Arbeit und der Länge der Forschungsperiode arbeitstechnisch nötig. In dieser Beschränkung der Quellenwahl lauert allerdings die Gefahr, dass die beschriebenen Entwicklungen des Totentanzgenres zu exklusiv oder zu autonom erscheinen, während es durchaus relevante Entwicklungsparallelen zu anderen Genres gibt, die im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden konnten. Diese vertiefte Einbindung des Totentanzes in andere zeitgenössische (kirchliche) Motive und Formen ist der logische nächste Schritt. Dieser kann nun, da die Totentänze inhaltlich charakterisiert sind, in Angriff genommen werden.

Eine gewisse Gefahr, dass die Entwicklung und die Charakteristik des Totentanzes in der vorliegenden Arbeit zu exklusiv scheinen mag, droht auch, weil mentalitätsgeschichtliche Aspekte bewusst nur sehr zurückhaltend in die Analyse eingebracht wurden. Vor allem das veränderte Denken und die populären Auffassungen über Tod und Sterben (speziell im späten Mittelalter) wurden in dieser Studie funktional und in aller Kürze behandelt, um sich auf die bewusste Entwicklung des Totentanzmotivs richten zu können.

Für die vorliegende Arbeit wurde ein exemplarischer Ansatz gewählt, der es erst ermöglichte, die inhaltliche Entwicklung des Totentanzgenres im gewählten langen Forschungszeitraum zu beschreiben. Die Auswahl der Quellen geschah an Hand deutlicher Kriterien, und mit Hilfe des neu erstellten Verzeichnisses, mit dem Ziel, Totentänze auszuwählen, die repräsentativ und prägend waren für die Gesamtentwicklung des Genres.

Die für den exemplarischen Ansatz benötigte, relativ hohe Zahl von Vorbildern gebietet aber, die akribische Erforschung der einzelnen Quellen hinsichtlich ihrer Eigenheiten, ihrer lokalen Verortung und ihrer Einbettung in den unmittelbaren künstlerischen oder architektonischen Kontext, zu beschränken.

7.4 | Ausblick

Aus den Resultaten und Beschränkungen der vorliegenden Arbeit ergeben sich einige wissenschaftliche Desiderata und mögliche Ansätze zur weiteren Forschung.

Innerhalb des Feldes der Totentanzforschung ist es wünschenswert, dass der historische Ansatz der vorliegenden Arbeit auch für andere Zeitabschnitte angewandt wird. Es bietet sich an, die Erkundung der inhaltlichen Entwicklung des Totentanzgenres vor allem für den bislang von der Forschung wenig beachteten Zeitraum bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vorzunehmen. Dies

nicht zuletzt deswegen, weil im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein umfassendes Verzeichnis aller Totentanzwerke, die in dieser Zeit entstanden, erarbeitet wurde. Das Verzeichnis liegt diesem Buch als CD-Rom bei, und ist auch auf dem Internet unter der folgenden URL zu konsultieren: <http://www.totentanz.nl>.

Zu erforschen gilt es auch diverse literarische und künstlerische Strömungen, sowohl kirchlicher wie säkularer Urheber, die sich in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert auf die Totentanztradition beriefen, doch das Motiv in zunehmenden Maße künstlerisch frei und neu interpretierten.

Wünschenswert ist zudem, dass die Inventarisierung und Erforschung nicht nur des Totentanzes als Genre, aber vor allem auch der einzelnen Totentänze mit ungebrochenem Engagement fortgeführt wird. Das akribische Wissen über einzelne Totentanzzeugnisse monumentaler und graphischer Art ist die Basis für die essenzielle, kontinuierliche und kritische Prüfung bestehender Befunde und Ideen über das Genre.

Die vorliegende Arbeit soll ein Beitrag sowie ein provokativer Anstoß zur Erneuerung der Totentanzforschung und zur notwendigen Erweiterung und Vernetzung des Forschungsfeldes mit andern Themen sein.

Im Kontext der Geschichtsforschung können die Resultate und Ideen der vorliegenden Arbeit dazu dienen, den Totentanz (als Quelle) für die breite Konfessionalisierungsdebatte, oder für die Diskussion über die (politische) Öffentlichkeit im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit zu benutzen. Auch für die Erforschung der Frage, wie in diesem Zeitabschnitt kommuniziert wurde, und für die historische Untersuchung der Darstellung einzelner Figuren wie dem Bauern, kann der Totentanz bedeutsame Quelle sein. Ebenso lohnenswert erachte ich es, insbesondere den vorreformatorischen Totentanztypus in zeitgenössische Diskurse über gesellschaftliche Ordnung, Kritik und Gehorsam einzupassen; eine Aufgabe die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden konnte.

Trotz der äusserst prekären Quellenlage wäre es schließlich wünschenswert, mehr über die Rezeption des Totentanzes zu erfahren, und beispielsweise zu erkunden, seit wann das Thema mit der Pest assoziiert wurde.

Auch fachübergreifend ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten, die Ideen der vorliegenden Arbeit aufzugreifen und weiter auszuarbeiten. So könnte der Totentanz beispielsweise als *imaginary ritual* in der Anthropologie untersucht, oder mit Methoden der Kommunikationswissenschaft erforscht werden. Interessant wäre es auch, beispielsweise im Kontext von Kunstgeschichte und Theologie

nach anderen kirchlichen Bildern und Instrumenten zu suchen, die eine mit dem Totentanz vergleichbare (profane) Funktion hatten.

Bis auf den heutigen Tag ist das Thema Totentanz populär geblieben. Es wurde in Film, Musik, Literatur und Kunst verwendet. Welche Aspekte des Motivs verbinden Goethe, Rilke, Bergmann, Liszt und Iron Maiden? Ist es die Macht und die Autorität des Todes, welche die Autoren der vormodernen Totentänze so geschickt für ihre Zwecke instrumentalisierten? Oder ist es schlicht die weit verbreitete, starke Assoziation des Totentanzes mit Angst und Grausen? Die vorliegende Arbeit kann einen Beitrag dazu liefern, letztere Vorstellung zu korrigieren, und zeigt auf, dass Totentänze vielschichtige, raffinierte Kommunikationsinstrumente waren.

8 | Quellen und Literaturverzeichnis

Quellen

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit schuf der Verfasser das umfassendste je erstellte Verzeichnis aller nachweisbaren Totentänze, die zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert geschaffen wurden: das „Verzeichnis der Totentänze“, welches dieser Arbeit als CD-Rom beiliegt.

Die Werke, welche im „Verzeichnis der Totentänze“ aufgenommen wurden, bilden die Quellengrundlage dieser Studie. Entsprechend wird in der Arbeit jeweils auf den entsprechenden Datensatz zum zitierten Totentanz im „Verzeichnis der Totentänze“ verwiesen.

Dreier, R. Verzeichnis der Totentänze, auf CD-Rom als Beilage zur Monographie „Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650)“ und publiziert auf: <http://www.totentanz.nl>.

Lexika und Wörterbücher

- ADB *Allgemeine Deutsche Biographie* (Leipzig 1875-1912).
- ALBK *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart* (Leipzig 1907-1950).
- EHS *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text, 4. Auflage* (Stuttgart 1980).
- HDG *Handbuch der deutschen Geschichte, 10. Auflage*, (Stuttart 2001).
- HLS Historisches Lexikon der Schweiz (Basel 2002-). Online-Ausgabe publiziert auf: <http://www.hls-dhss.ch>.
- LCI *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (Freiburg im Breisgau 1990-).
- LexMA *Lexikon des Mittelalters* (München und Zürich 1977-1999).
- LKG *Lexikon der Kirchengeschichte* (Freiburg im Breisgau 2001).
- LThK *Lexikon für Theologie und Kirche, 3. Auflage* (Freiburg im Breisgau 1993-2001).
- NDB *Neue Deutsche Biographie* (Berlin 1953-).
- RDK *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Stuttgart und München (1937-). Online-Ausgabe publiziert auf: <http://rdk.zikg.net>.
- RLW *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin 1997-2003).
- TRE *Theologische Real Enzyklopedie* (Berlin 1977-2007).

Monographien und Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden

- Adam, T. *Joss Fritz – das verborgene Feuer der Revolution: Bundschuhbewegung und Bauernkrieg am Oberrhein im frühen 16. Jahrhundert* (Ubstadt-Weiher 2002).
- Aertsen, J., Speer, A. (Hrsg.) *Individuum und Individualität im Mittelalter* (Berlin und New York 1996).
- Albrecht, W. *Literaturkritik* (Stuttgart 2001).
- Andreas, W. *Der Bundschuh, die Bauernverschwörungen am Oberrhein* (Karlsruhe 1953).
- Angenendt, A. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt 1997).
- *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter* (München 2004).
- Appuhn-Radtke, S. *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform* (Regensburg 2000).
- Ariès, Ph. *Geschichte des Todes* (München 2005).
- Ast, F. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik* (Landshut 1808).
- Auffarth, C. *Mittelalterliche Eschatologie* (Göttingen 1998).
- Augustijn, C. *Humanismus* (Göttingen 2003).
- Axters, S. *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden* (Antwerpen 1950).
- Bailey, G. ‘Le style jésuite n’existe pas’: Jesuit corporate culture and the visual arts’, in: J. O’Malley, *The Jesuits, cultures, sciences, and the arts* (Toronto 2000), 38-89.
- Bartels, M. ‘Totentänze – kunsthistorische Betrachtung’, in: *Zeitschrift für Gerontologie* 11 (1978), 501-507.
- Basse, M. *Von den Reformkonzilien bis zum Vorabend der Reformation*, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen II/2 (Leipzig 2008).
- Batany, J. ‘Une image en négatif du fonctionnalisme social: les danses macabres’, in: J. Taylor (Hrsg.), *Dies illa: death in the Middle Ages, proceedings of the 1983 Manchester Colloquium* (Liverpool 1984), 15-27.
- Bäumer, R. (Hrsg.) *Die Entwicklung des Konziliarismus: Werden und Nachwirken der konziliaren Idee* (Darmstadt 1976).
- Becher, O., Steinbrecher, A. ‘Die Ordnung der Ringe. Verkirklichung von Eheschliessung im Calvinismus’, in: N. Haag, S. Holtz und W. Zimmermann (Hrsg.), *Ländliche Frömmigkeit, Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500-1800* (Stuttgart 2002), 255-278.
- Bénézit, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un group d’écrivains spécialistes français et étrangers* (Paris 1976).
- Birchler, L. ‘Die Renovation 1957/58 im Urteil des eidgenössischen Kunstexperten’, in: *Die Wolhusener Totenkapelle und ihr Totentanz* (Wolhusen 1988).
- Blickle, P. *Die Revolution von 1525* (München 1977).
- Blickle, P., Adam, T. (Hrsg.) *Bundschuh: Untergrombach 1502, das unruhige Reich und die Revolutionierbarkeit Europas* (Stuttgart 2004).
- Boerlin, P. *Der Basler Prediger-Totentanz, Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse*, Separatdruck aus: *Unsere Kunstdenkmäler*, Mitteilungsblatt der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, XVII (1966).
- Böhm, R. *Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Auserferner Raum: Oberstdorf, Füssen (St. Sebastian), Breitenwang, Elbigenalp, Elemen, Schattwald, Pfronten (Lithographien)*, 3. verbesserte und erweiterte Auflage, Historischer Verein Alt Füssen (Füssen 1990).
- Bonandrini, G. *Il Trionfo della morte e la Danza Macabra, Clusone 1485 – 1985 / Bergamo Italy* (Clusone 1985).

- Bontempi, F. *Storia di Pisogna, Un grande mercato delle Alpi* (Boario Terme 1999).
- Boockman, H.,
Dormeier, H. *Konzilien, Kirchen- und Reichsreform (1410-1495)* (Stuttgart 2005).
- Borst, A. et.al. (Hrsg.) *Tod im Mittelalter* (Konstanz 1993).
- Bosl, K. *Gesellschaftswandel, Religion und Kunst im hohen Mittelalter* (München 1976).
- Bossert, H. 'Ein altdeutscher Totentanz', in: *Wasmuths Kunsthfte 2* (Berlin 1919).
- Breede, E. *Studien zu den lateinischen und deutschsprachigen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts* (Halle 1931).
- Bremer, K. 'Konversionen und Konvertiten auf dem Theater der Frühen Neuzeit', in: U. Lotz-Heumann, J. Missfelder und M. Pohlig (Hrsg.), *Konversion und Konfession in der frühen Neuzeit* (Güthersloh 2007), 431-446.
- Briggs, A., Burke, P. *A social history of the Media, from Gutenberg to the Internet* (Cambridge 2005).
- Bringmann, M. 'Der Tod macht alle gleich – Zu Form und Funktion des Totentanzes', in: N. Stefenelli, *Körper ohne Leben: Begegnung und Umgang mit Toten* (Wien 1998), 311-324.
- Briscoe, M., Jaye, B. *Artes Praedicandi, Artes Orandi, Typologie des sources du moyen âge occidental*, Fasc. 61 (Turnhout 1992).
- Buchheit, G. *Der Totentanz, Entstehung und Entwicklung* (Berlin 1926).
- Buck, A. *Humanismus, seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Vorstellungen* (Freiburg im Breisgau 1987).
- Bulhof, I. *Wilhelm Dilthey, a hermeneutic approach to the study of history and culture* (Den Haag 1980).
- Bulst, N., Jütte, R. (Hrsg.) 'Zwischen Sein und Schein, Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft', in: *Saeculum 44*, (1993), 1-112.
- Burke, P. *Eyewitnessing: The use of images as historical evidence* (London 2001).
- Buske, N. *Der Wölgaster Totentanz* (Schwerin 1998).
- Buszello, H., Blickle, P.,
Endres, R. (Hrsg.) *Der deutsche Bauernkrieg* (Paderborn 1984).
- Butzkamm, A. *Christliche Ikonographie: zum Verstehen mittelalterlicher Kunst* (Paderborn 1997).
- Caciola, N. 'Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture', in: *Past and Present 152* (8/1996), 3-45.
- Caponetto, S. *The Protestant Reformation in sixteenth Century Italy* (Kirksville 1999).
- Carlen, G. 'Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern', in: J. Brülisauer, C. Hermann (Hrsg.), *Todesreigen – Totentanz, Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen* (Luzern 1996), 93-125.
- Chaney, E. (Hrsg.) *La danse macabre des charniers des Saints Innocents à Paris* (Manchester 1945).
- Clark, J. *The Dance of Death by Hans Holbein* (London 1947).
- *The dance of death in the Middle Ages and the Renaissance* (Glasgow 1950).
- Collins, M. *The Dance of Death in book illustrations: Catalog to an exhibition of the collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia* (Columbia 1978).
- Corvisier, A. 'La représentation de la société dans les danses des mort du 15^e au 18^e siècle', in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine 16* (1969), 489-539.
- *Les danses macabres* (Paris 1998).
- Couzy, H. 'L'église des Saints-Innocents à Paris', in: *Bulletin Monumental 130* (Paris 1972), 279-302.
- Crone, P. *Die vorindustrielle Gesellschaft, eine Strukturanalyse* (München 1992).
- Davis, N. 'Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons', in: *Studies in the Renaissance 3* (1956), 97-130.

- Döring-Hirsch, E. *Tod und Jenseits im Spätmittelalter* (Berlin 1927).
- Döring-Manteuffel, S. 'Informationsstrategien: Propaganda, Geheimhaltung, Nachrichtennetze', in: J. Burkhardt, Chr. Werkstetter, *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit* (München 2005), 357-366.
- Douce, F. *The Dance of Death, exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on several representations of that subject, but more particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein* (London 1833).
- Dreier, R. 'Dances of Death in the small parishes of rural Lucerne', in: *eSharp 7* (Glasgow 2005), 1-17.
- 'Lust auf ein elendes Leben, Außenseiter im Totentanz von Jaques Jaques', in: U. Wunderlich (Hrsg.), *L'art macabre 10, Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Association Danses Macabres d'Europe* (Bamberg 2009), 21-32.
- Drexhage-Leisebein, S. 'Reformerisches Engagement städtischer Obrigkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Die Franziskanischen Reformbewegungen in der städtischen Kirchen- und Klosterpolitik am Beispiel ausgewählter Städte im Gebiet der Sächsischen Ordensprovinz', in: D. Berg (Hrsg.), *Bettelorden und Stadt, Bettelorden und städtisches Leben im Mittelalter und in der Neuzeit* (Weil 1992), 209-234.
- Duby, G. *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus* (Frankfurt am Main 1981).
- *De Kathedralenbouwers, portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420* (Amsterdam 2005).
- Dürnwächter, A. 'Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern', in: K. von Reinhardtstöttner (Hrsg.), *Forschung zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns* (Amsbach und Leipzig 1897), 89-115.
- *Die Totentanzforschung* (Kempten 1914).
- Dyer, D. (Hrsg.) *Cenodoxus, Jacob Bidermann* (Edinburgh 1975).
- Egger F. *Basler Totentanz* (Basel 1990).
- Enklaar, T. *De dodendans, een cultuur-historische studie* (Amsterdam 1950).
- Esch, A. 'Wahrnehmung sozialen und politischen Wandels in Bern an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit', in: J. Miethke und K. Schreiner (Hrsg.), *Sozialer Wandel im Mittelalter: Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen* (Siegmaringen 1994), 177-193.
- Fehse, K. 'Der Oberdeutsche vierzeilige Totentanztext', in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 40 (1908), 83-90.
- Fehse, W. *Der Ursprung der Totentänze* (Halle 1907).
- 'Das Totentanzproblem', in: *Zeitschrift für die Philologie* 42 (1910), 261-286.
- Feller, R. *Geschichte der Stadt Bern* (Bern und Frankfurt am Main 1974).
- Ferri Piccaluga, G. *Il confine del Nord. Microstoria in Valle Canonica per una storia dell'Europa* (Boario Terme 1989).
- 'Mercati e cultura sulle vie d'acqua e di terra camune tra Medioevo e Rinascimento', in: *„Noi spregieremo adunque li denari...“ Danze macabre, Trionfi e Dogma della morte* (Pisogne 2002), 21-34.
- Fest, J. *Der tanzende Tod, Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Lübeck 1986).
- Fink, K. 'Die konziliare Idee im späten Mittelalter', in: T. Meyer (Hrsg.) *Die Welt zur Zeit des Konstanzer Konzils* (Konstanz 1965), 119-134.
- Franz, G. *Tugenden und Laster der Stände in der didaktischen Literatur des späten Mittelalters* (Bonn 1957).
- Franz, G. *Huberinus-Rhegius-Holbein, Bibliographische und druckgeschichtliche Untersuchung der verbreitetsten Trost- und Erbauungsschriften des 16. Jahrhunderts* (Nieuwkoop 1973).

- Franzen, A. 'Konziliarismus', in: R.Bäumer (Hrsg.), *Die Entwicklung des Konziliarismus: Werden und Nachwirken der konziliaren Idee* (Darmstadt 1976), 75-81.
- Frey, W., Freytag, H. (Hrsg.) „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“, *Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt* (Wolfenbüttel 2000).
- Freytag, H. (Hrsg.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallin), Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption* (Köln 2003).
- Friedeburg, R. von *Lebenswelt und Kultur der unterständischen Schichten in der frühen Neuzeit* (München 2002).
- Friedrichs, C. *The early modern city, 1450-1750* (London 1995).
- Garbellini, G. *L'oratorio dei Bianchi di Teggio, Raccolta dei Studi sui Beni storico-artistici e ambientali del territorio del Sistema* (Teglio 1982).
- *Il palazzo Besta di Teggio* (Sondrio 1996).
- Gassen, R. 'Pest, Endzeit und Revolution, Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848', in: F. Kasten (Hrsg.), *Totentanz: Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute* (Mannheim 1992), 11-26.
- Gässler, G. *Der Ordo-Gedanke unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus und Thomas von Aquino* (Sankt Augustin 1994).
- Geurts, P. *Desiderius Erasmus, Vrede's weeklacht en andere geschriften over vrede en eendracht op internationaal-politiek en kerkelijk terrein, uit het Latijn vertaald en toegelicht* (Baarn 1989).
- Ghiraldo, M. '1350-1500: Macabre Themes and the Dance of Death in England in the late Middle Ages', in: A. Tenenti, *Humana Fragilitas, The Themes of Death in Europe from the 13th century to the 18th century* (Clusone 2002), 197-218.
- Goette, A. *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder* (Straßburg 1897).
- Gombrich, E. 'Aims and Limits of Iconology', in: E. Gombrich, *Symbolic Images* (London 1972), 1-25.
- Göttler, C. 'Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit', in: R. Scribner (Hrsg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (Wiesbaden 1990), 263-297.
- Graf, F. *Der Protestantismus, Geschichte und Gegenwart* (München 2006).
- Green, A. *Cultural History, theory and history* (London 2008).
- Griffin, N. *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature, Research Bibliographies & Checklists* (London 1976).
- Grüter, S. *Geschichte des Kantons Luzern im 16. und 17. Jahrhundert* (Luzern 1945).
- Guthmann, J. 'Der Totentanz im Nationalsozialismus', in: U. Wunderlich (Hrsg.), *l'art macabre – Jahrbuch der Vereinigung ETV*, 3. Jahrgang (Düsseldorf 2004), 58-73.
- Habermas, J. *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main 1962).
- Hammerstein, R. *Tanz und Musik des Todes, die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern und München 1980).
- Hasse, M. *Die Marienkirche zu Lübeck* (München 1983).
- Haub, R. *Die Geschichte der Jesuiten* (Darmstadt 2007).
- Hauffen, A. *Caspar Scheidt der Lehrer Fischarts, Studien zur Geschichte der grobianischen Litteratur in Deutschland* (Straßburg 1889).
- Haverkamp, A. "... an die grosse Glocke hängen", Über Öffentlichkeit im Mittelalter', in: *Jahrbuch des Historischen Kollegs 1995* (München 1996), 71-112.
- 'Gesellschaft – Stände, Eliten, Gruppen, Zusammenfassung und Kommentar', in: R. Schwings et.al. (Hrsg.), *Europa im Späten Mittelalter* (München 2006), 385-400.

- Heck, A. van (Hrsg.) *Erasmus Roterodamus, De preparatione ad mortem*. ASD, Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, V. 1 (Amsterdam und Oxford 1977).
- Heers, J. 'Les limites des méthodes statistiques pour les recherches démographiques médiévales', in: *Annales de démographie historique* (1968), 43-72.
- Heidegger, M. *Unterwegs zur Sprache* (Stuttgart 1993).
- Heinemann, W. 'Zur Ständedidaxe in der Deutschen Literatur des 13.-15. Jahrhunderts', in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Nummer 88 und 89 (Halle an der Saale 1966/67), 241-403.
- Held, J. *Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder* (Köln 2007).
- Heming, R. *Öffentlichkeit, Diskurs und Gesellschaft: zum analytischen Potential und zur Kritik des Begriffs Öffentlichkeit bei Habermas* (Marburg 1997).
- Herwaarden, J. van 'Dat Scaecspel: een profaan-ethische verkenning', in: P. van der Laar, P. Margry, C. Santing (Hrsg.), *Een profane pelgrimage naar de Middeleeuwen*, opstellen van prof.dr. Jan van Herwaarden over geloof en de samenleving in de laatmiddeleeuwse Nederlanden (Hilversum 2005), 155-164.
- Heusler, A. *Geschichte der Stadt Basel* (Basel 1969).
- Higman, F. *Piety and the people. Religious printing in France* (Aldershot 1996).
- Hoek, E. 'Allemaal ge-lijk, de dodendans in de beeldende kunst van de late middeleeuwen', in: L. Grijp et.al. (Hrsg.), *De dodendans in de kunsten* (Utrecht 1989), 13-25.
- Hoffbauer, M. *Paris à travers les âges* (Tours 2001).
- Hoffmann, K. 'Holbeins ‚Todesbilder‘: Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation', in: K. Schreiner (Hrsg.), *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter, Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge* (München 1992), 263-282.
- Holzer, N. 'Ein vergessener Schüler Philipp Melanchthons: Georg Aemilius (1517-1569)', in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 73 (Gütersloh 1982), 94-122.
- Homolka, A. *Die Tischzuchten von Sebastian Brant, Thomas Murner und Hans Sachs, und ihr realer Hintergrund in Basel, Strassburg und Nürnberg* (München 1987).
- Höpfel, H. *Jesuit political thought, The society of Jesus and the state, c. 1540-1630* (Cambridge 2004).
- Horat, H. *Renaissancemalerei in Luzern 1560-1650* (Luzern 1986).
- 'Die Bilder der Lebenden und der Toten auf der Spreuerbrücke in Luzern', in: J. Brülisauer (Hrsg.), *Die Spreuerbrücke in Luzern, Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung* (Luzern 1996), 89-280.
- Horne, A. *Seven Ages of Paris, Portrait of a City* (London 2003).
- Horst, U. *Evangelische Armut und Kirche, Thomas von Aquin und die Armutskontroversen des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts* (Berlin 1992).
- Huizinga, J. 'Herfsttij der Middeleeuwen', in: L. Brummel (Hrsg.), *Johan Huizinga, Verzamelde werken. Deel 3* (Haarlem 1949), 3-345.
- Infantes, V. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVII)* (Salamanca 1997).
- Irsigler, F. 'Jahrmärkte und Messen im Oberrheinischen Raum vom 14. bis 16. Jahrhundert', in: K. Krimm und R. Brüning (Hrsg.), *Zwischen Habsburg und Burgund, der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert* (Stuttgart 2003), 229-254.
- Jacobi, J. *De Nederlandsche doodendans* (Utrecht 1849).
- Janse, W., Pitkin, B. *The formation of clerical and confessional identities in Early Modern Europe* (Leiden und London 2006).
- Jansen, H., Jansen, R. 'Bilder des Todes aus ärztlicher Sicht', in: *Memento Mori, der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Darmstadt 1984), 9-17.

- Jaritz, G. 'Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit', in: P. Dinzelsbacher (Hrsg.), *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter* (Paderborn 1990), 195-242.
- Jedin, H. *Katholische Reform oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe* (Luzern 1946).
- Kaiser, G. 'Das Memento Mori, ein Beitrag zum sozialgeschichtlichen Verständnis der Gleichheitsforderung im frühen Mittelalter', in: *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte* 68 (1974), 337-370.
- *Der tanzende Tod, Mittelalterliche Totentänze* (Frankfurt am Main 1983).
- Kastner, J.G. *Les danses des Mort* (Paris 1852).
- Kaufmann, T., Schubert, A., von Greyerz, K. (Hrsg.) *Frühneuzeitliche Konfessionskulturen* (Heidelberg 2008).
- Kern, W. et.al. (Hrsg.) *Handbuch der Fundamentaltheologie* (Marburg 2000).
- Kiening, C. 'Totentänze – Ambivalenzen eines Typus', in: H. Roloff et.al. (Hrsg.), *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jahrgang XXVII, Heft 1 (Bern 1995), 38-56.
- *Das andere Selbst, Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit* (München 2003).
- Kinable, D. 'Een wereldbeschouwelijke spiegel voor de leek: codex Marshall 29', in: *Spiegel der Letteren* 43 (2001), 3-31.
- Knipping, J. *Iconography of the Counter Revolution in the Netherlands, Heaven on Earth* (Leiden 1974).
- Kocka, J. 'Stand-Klasse-Organisation. Strukturen sozialer Ungleichheit in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert im Aufriss', in: H. Wehler (Hrsg.), *Klassen in der europäischen Sozialgeschichte* (Göttingen 1979), 137-165.
- Koerner, J. *The Reformation of the Image* (Chicago 2004).
- Kohl, I. 'Springt auf mit ewerm rotten hut, Herr Kardinal der Tantz ist gut: hat der Bayerwaldort Viechtach den ätesten monumentalen Totentanz in Bayern?', in: *Lichtung, Ostbayerisches Magazin* 18 (2005).
- Köhler, W. 'Freiheit - Gleichheit - Unfreiheit in der sozialen Theorie des späten Mittelalters', in: A. Zimmermann (Hrsg.), *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters* (Berlin und New York 1980), 389-408.
- Kolakowsky, L. *God owes us nothing: a brief remark on Pascal's Religion and the spirit of Jansenism* (Chicago 1998).
- Kolb, R. 'Ciriakus Spangenberg's *Adelspiegel*: A theologian's view of a nobleman', in: M. Usher Chrisman und O. Gründler, *Social groups and religious ideas in the Sixteenth Century* (Kalamazoo 1978), 11-19.
- Koller, E. *Totentanz, Versuch einer Textbeschreibung*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 10 (Innsbruck 1980).
- König, E. *Der Schwarze Tod in der Zeit um 1350 oder wie Kunst auf aktuellen Schrecken reagiert*. Publiziert auf: http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2002_01/02_01_koenig/index.html
- Könneker, B. *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant, Murner, Erasmus* (Wiesbaden 1966).
- Kopp-Schmidt G. *Ikonoographie und Ikonologie, Eine Einführung* (Köln 2004).
- Kozaky, I. *A Mulandosag abrazolasai töreneti fejlődésükben, Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems* (Budapest 1936).
- Künstle, K. *Die Legende der 3 Lebenden und 3 Toten und der Totentanz* (Freiburg im Breisgau 1908).
- Kuper, M. *Zur Semiotik der Inversion, verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert* (Berlin 1993).
- Kupka, P. *Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchung ihrer Entstehung und ihrer Verwandtschaftsverhältnisse* (Stendal 1905).

- Kurtz, L. *The Dance of Death and the macabre Spirit in European Literature* (New York 1934).
- Lacroix, P. *Recherches bibliographiques sur des livres rares et curieux* (Paris 1860).
- Langlois, E. *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses de morts*, tome 1 & 2 (Rouen 1851).
- Largier, P. *Lob der Peitsche, eine Kulturgeschichte der Erregung* (München 2001).
- Larzac, J., Beccio, S. *Sant Peire de l'Arma – la dança macabra, Colana Viure lo País, Catàlogue n.3* (Saluzzo 2005).
- Lauwers, M. *Naissance du cimetière, lieux sacrés et terre de morts dans l'Occident médiéval* (Paris 2005).
- Le Goff, J. *La naissance du Purgatoire* (Paris 1982).
- Lebau, J., Valentin, J. *L'Alsace au siècle de la Réforme* (Nancy 1985).
- Lehmann, H. 'Four competing concepts of the study of religious reform movements, including pietism, in early modern Europe and North America', in: F. van Lieburg (Hrsg.), *Confessionalism and Pietism, Religious Reforms in Early Modern Europe* (Mainz 2006), 313-322.
- Lehmann, H., Albrecht, R. (Hrsg.) *Glaubenswelt und Lebenswelten* (Göttingen 2004).
- Lemmer, M. (Hrsg.) *Sebastian Brant: Das Narrenschiff*. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben (Tübingen 2004).
- Letter, P. *Geschichte und Kultur von Luzern, Anfänge und Entwicklungen einer Kantonshauptstadt* (Berlin 2002).
- Levy, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Berkeley 2004).
- Levy, J. *Die Wallfahrten der Mutter Gottes im Elsass* (Colmar 1929).
- Link, F. *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* (Berlin 1993).
- Lorenz, C. *De constructie van het verleden, een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 1998).
- Lüders, I. 'Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits, die Erweckung des Propheten Ezechiel als neuer Forschungsansatz', in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 115 (2004), 35-64.
- Lüdke, D. *Spätmittelalter am Oberrhein, Maler und Werkstätten 1450-1525* (Karlsruhe 2001).
- Lundberg, M. *Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540-ca. 1650)* (Uppsala 1966).
- Lutz, H. *Reformation und Gegenreformation* (München 2002).
- Mac Guire, B. *Jean Gerson and the last medieval reformation* (University Park Pennsylvania 2005).
- MacCulloch, D. *Reformatie, Het Europese Huis gedeeld 1490-1700* (Utrecht 2005).
- Mackenbach, J. 'Social inequality and Death as illustrated in late-medieval Death Dances', in: *American Journal of Public Health*, Vol. 85, No.9 (1995), 1285-1292.
- 'Contre la mort na medicine ("Tegen de dood is geen kruid gewassen"): de rol van de geneeskunde in laat-middeleeuwse dodendansen', in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, Nr. 138, 52 (1994), 2602-2611.
- Maeder-Steffen, C. 'Aus der Geschichte der Totenkapelle', in: *Die Wolhuser Totenkapelle und ihr Totentanz* (Wolhusen 1988), ohne Seitenangaben.
- Mah, H. 'Phantasies of the public sphere. Rethinking the Habermas of historians', in: *Journal of Modern History* 72 (2000), 153-182.
- Majetschak, S. '„Iconic Turn“, kritische Revision und einigen Thesen', in: *Philosophische Rundschau* 49 (2002), 44-65.
- Mâle, E. *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle et du XVIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres* (Paris 1951).

- Manasse, E. 'The Dance Motive of the Latin Dance of Death', in: *Medivalia et Humanistica* 4 (1946), 83-103.
- Mascovski, M. (Hrsg.) *Dialogue and Critical Discourse, Language, Culture, Critical Theory* (New York 1997).
- Massmann, H. *Literatur der Totentänze*, Neuauflage der Beiträge aus SERPEUM, Jahrgang I-IX, Leipzig 1840-1850 (Hildesheim 1963).
- Mattiheu, J. *Geschichte der Alpen, 1500-1900: Umwelt, Entwicklung, Gesellschaft* (Wien 2001).
- Mégnién, P. *La Danse Macabre de la Ferté-Loupière* (Auxerre 1991).
- Meiss, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts and Society in the Mid-Fourteenth Century* (New York 1951).
- Melters, J. „ein fröhlich gemüt zu machen in schweren zeiten“, *der Schwankroman in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Berlin 2004).
- Mersmann, B. 'Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn', in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften* 49, Heft 1 (2004), 91-105.
- Mertens, D. 'Humanismus und Reformation am Oberrhein', in: G. Römer (Hrsg.), *Luther und die Kirche am Oberrhein: eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek und der Evangelischen Landeskirche Baden* (Karlsruhe 1983), 40-62.
- 'Deutscher Renaissance-Humanismus', in: H. Engler (Hrsg.), *Humanismus in Europa* (Heidelberg 1998), 187-210.
- 'Landsbewusstsein am Oberrhein zur Zeit des Humanismus', in: F. Quarthal (Hrsg.), *Die Habsburger im deutschen Südwesten: Beiträge zur Geschichte Vorderösterreichs* (Stuttgart 2000), 195-216.
- Mezger, W. *Narrenidee und Fasnachtsbrauch, Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanz 1991).
- Mollat, M. *Les pauvres au moyen age: étude social* (Paris 1978).
- Montaignon, A. de *L'alphabet de la mort de Hans Holbein* (Paris 1861).
- Moorman, J. *A History of the Franciscan Order, From its origins to the year 1517* (New York 1998).
- Moser, D. *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der ‚verkehrten Welt‘* (Frankfurt am Main 1986).
- Mück, H.-D. *Sudden Death 2004, Danse Macabre 1493-2003* (Gartow 2004).
- Müller, C. *Die Druckgrafik im Kupferstichkabinett Basel* (Basel 1997).
- Müller, H. *Homiletik, eine evangelische Predigtlehre* (Berlin und New York 1996).
- *Habit und Habitus, Mönche und Humanisten im Dialog* (Tübingen 2006).
- Müller, H., Helmraath, J. (Hrsg.) *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449)* (Ostfildern 2007).
- Müller, M., Arnet, T. *Wölhusen früher, Kleine Wölhusen Geschichte*, publiziert auf: <http://www.wolhusen.ch/lage/lage.htm> (25.November 2008).
- Naphy, W., Spicer, A. *The Black Death, a history of plague 1345-1730* (Stroud 2000).
- Neidiger, B. *Mendikanten zwischen Ordensideal und städtischer Realität, Untersuchung zum wirtschaftlichen Verhalten der Bettelorden in Basel* (Berlin 1981).
- Nicholas, D. *Urban Europe, 1100-1700* (London 2003).
- O'Malley, J. *The first Jesuits* (Cambridge 1993).
- Odermatt-Bürgi, R., Markee, D., Niederberger, C. 'Wölhusen, Beinhaus, Totenkapelle', in: C. Hermann (Hrsg.), *Archeologie, Denkmalpflege, Geschichte*, Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 26 (Luzern 2008), 171-185.
- Oexle, O. 'Tria genera hominum. Zur Geschichte eines Deutungsschemas der sozialen Wirklichkeit in Antike und Mittelalter', in: L. Fenske, W. Rösener und T. Zotz (Hrsg.), *Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter* (Sigmaringen 1984), 483-500.

- 'Die funktionale Dreiteilung als Deutungsschema der sozialen Wirklichkeit in der ständischen Gesellschaft des Mittelalters', in: W.Schulze (Hrsg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 12 (München 1988), 19-51.
- Oosterwijk, S. 'Dance Macabre Imagery in Late-medieval Sculpture', in: A. von Hülsen-Esch und H. Westermann-Angerhausen (Hrsg.), *Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis Heute* (Regensburg 2006), 167-177.
- 'Of dead Kings, Dukes and Constables: the historical context of the *Danse Macabre* in Late Medieval Paris', in: *Journal of the British Archeological Association* 161 (2008), 131-162.
- Orthun, R. 'Gesundheit als Norm, Krankheit als Normalität', in: D. Ruhe und K. Spies (Hrsg.), *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa* (Stuttgart 2000), 75-92.
- Os, H. van 'The Black Death and Sieneese Painting: a problem of interpretation', in: *Art History* 4:3 (September 1981).
- Oschema, K. 'Öffentlichkeit des Politischen', publiziert auf: <http://www.konstanzer-arbeitskreis.de/information.htm> (22. September 2009).
- Panofsky, E. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1975).
- Peignot, G. *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes a jouer* (Dijon 1826).
- Pennachio, M. 'Le confraternite dei Disciplinati nella zona del Sebino. Secoli XV – XVIII', in: S. Alebardi, L. Pajola, *Le Discipline del Sebino, tra medioevo e eta moderna* (Brescia 2004), 11-111.
- Pennington, M. *Memento Mori, Eine Kulturgeschichte des Todes* (Stuttgart 2001).
- Petermann, K. *Bernt Notke, Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter* (Berlin 2000).
- Petersmann, F. *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J.* (Bielefeld 1983).
- Peyer, A. (Hrsg.) *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation*, publiziert auf: <http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen17.htm> (11. Februar 2005)
- Peyer, M. *Rechtfertigender Glaube (fides iustificans) bei Huldrych Zwingli*. 1. Teil: Phänomenologische Grundlegung, Fassung vom 25. Juli 2005, publiziert auf: <http://www.payer.de/fides/fideszwingli01.htm> (21. Oktober 2008).
- Plessow, O. *Mittelalterliche Schachzabelbücher zwischen Spielsymbolik und Wertevermittlung* (Münster 2007).
- Polli-Schönborn, M. 'Frühneuzeitliche Widerstandsstradition auf der Luzerner Landschaft', in: J. Römer (Hrsg.), *Bauern, Untertanen und „Rebellen“, eine Kulturgeschichte des Schweizerischen Bauernkrieges von 1653* (Zürich 2004), 105-130.
- Pörksen, U. 'Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert', in: P. Wapneski (Hrsg.) *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, (Stuttgart 1986).
- Porter, R. *Blood & Guts, A short history of Medicine* (New York 2002).
- Previtali, A. 'La scuola dei Disciplini di Clusone nei secoli XV e XVI', in: *Atti – Vol. 1, Convegno Internazionale 1994 – il Trionfo della Morte e le Danze Macabre* (Clusone 1997), 315-330.
- Proksch, C. *Klosterreform und Geschichtsschreibung im späten Mittelalter* (Köln 1994).
- Puddephat, W. *The mural paintings of the Dance of Death in the Guild Chapel of Stratford-upon-Avon*, Reprinted form the Transactions of the Birmingham Archeological Society 76 (1958).
- Rahner, H. *Symbole der Kirche* (Salzburg 1964).
- Rapp, F. 'Die Vielfalt der Reformbestrebungen', in: J. Mayeur et.al. (Hrsg.), *Die Geschichte des Christentums, Religion, Politik, Kultur, Band 7, Von der Reform zur Reformation* (Freiburg im Breisgau 1995), 142-208.

- 'Die Marienwallfahrten im Oberelsass', in: J. Rebetez, *Pro Deo, Das Bistum Basel vom 4. bis ins 16. Jahrhundert* (Delsberg 2006), 130-132.
- Reinis, A. *Reforming the art of dying, the ars moriendi in the german Reformation* (Aldershot 2007).
- Reinle, A. *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Band II, Stadt Luzern, 1. Teil* (Basel 1953).
- Repgen, K. *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen* (Paderborn 1999).
- Riceputti, F. *Storia della valle Brembana* (Valtorta 1997).
- Riedmiller, T. *Sagt Ja Sagt Nein Getanzt Muess sein, 400 Jahre Füssener Totentanz* (Füssen 2003).
- Rösch, G. *Venedig: Geschichte einer Seerepublik* (Stuttgart 2000).
- Rosenfeld, H. *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* (Köln und Wien 1954).
- Rublack, H. 'Zur Problemlage der Forschung der lutherischen Orthodoxie in Deutschland', in: H. Rublack (Hrsg.) *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland* (Gütersloh 1992), 13-32.
- Rudolf, R. *Ars Moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens* (Köln und Graz 1957).
- Rüther, A. *Bettelorden in Stadt und Land, die Strassburger Mendikantenkonvente und das Elsass im Spätmittelalter* (Berlin 1997).
- Ryan, J. *The apostolic Conciliarism of Jean Gerson* (Atlanta 1998).
- Saftien, V. 'Vom Totentanz zum Reigen der Seligen. Eine christliche Kulturgeschichte des Tanzes', in: *Berliner Theologische Zeitschrift, Theologia Viatorum Neue Folge, Halbjahreschrift für Theologie und Kirche*, 8. Jahrgang, Heft 1 (1991), 2-18.
- Saigne, P. 'Y-a-t'il une place pour le veterinaire et les animaux dans les danses macabres?', in: *IIIeme Congres International d'Etudes sur les Danses Macabres* (Chartres 1988), 1-3.
- Sarbach, J. *Leuker Totentanz* (Visp 1994).
- Sauernländer, W. 'Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus', in: C. Maar und H. Burda (Hrsg.), *Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder* (Köln 2004), 407-411.
- Saugnieux, J. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs polongements littéraires* (Lyon 1971).
- Scandella, G. 'Danza macabra di Clusone e danze macabre europee: I personaggi a confronto', in: *La Signora del mondo, Atti del convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte* (Clusone 1999), 163-178.
- Schadewaldt, H. 'Tod und Liebe, Kunsthistorische Meditationen eines Medizinhistorikers', in I. Sievers (Hrsg.), *Die Waage 2* (1974), 46-54.
- Schaelow, K. *Viechtach*, Peda-Kunstführer, Nr. 130 (Passau 1994).
- Schenkluhn, W. *Architektur der Bettelorden, die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa* (Darmstadt 2000).
- Schicketanz, P. *Der Pietismus von 1675 bis 1800*, Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen III/1 (Leipzig 2001).
- Schindler, N. *Rebellion, Community and Custom in Early Modern Germany* (Cambridge 2002).
- Schmidt, H. *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert* (München 1992).
- Schmidt, R. *Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker*, Nachdruck (Hildesheim 1979).
- Schneyder, J. *Geschichte der katholischen Predigt* (Freiburg im Breisgau 1969).
- Schöpssdau, W. *Konfessionsverschiedene Ehe, Ein Handbuch* (Göttingen 1995).
- Schorbach, K., Spigatis, M. *Heinrich Knoblochtzter in Strassburg (1477-1484): bibliographische Untersuchung* (Strassburg 1888).

- Schreiner, K. 'Observantia regularis – Normenbildung, Normenkontrolle und Normwandel im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters', in: D. Ruhe und K. Spiess (Hrsg.), *Prozesse der Normbildung und Normveränderungen im mittelalterlichen Europa* (Stuttgart 2000), 275-315.
- Schulte, B. *Die Deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze, unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des Dodes Dantz'. Lübeck 1489* (Köln und Wien 1990).
- Schulze, W. 'Pluralisierung als Bedrohung, Toleranz als Lösung, Überlegungen zur Entstehung der Toleranz in der Frühen Neuzeit', in: H. Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede, Diplomatie, politische Zäsur, kulturelles Umfeld, Rezeptionsgeschichte* (München 1998), 63-86.
- Schuster, E. (Hrsg.) *Das Bild vom Tod, Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* (Recklinghausen 1992).
- Schwab, W. 'Der Luzerner Totentanz des Jakob von Wil und seine graphischen Vorlagen', in: *Der Geschichtsfreund* 158 (2005), 195-210.
- Schwaiger, G. (Hrsg.) *Mönchtum, Orden, Klöster, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ein Lexikon, 13. bis 17. Tausend* (München 1998).
- Schweppenhäuser, G. 'Narrenschelte und Pathos der Vernunft', in: G. Schweppenhäuser, *Die Fluchtbahn des Subjekts, Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie* (Münster 2001), 122-141.
- Scott Dixon, C. 'Die religiöse Transformation der Pfarreien im Fürstentum Brandenburg-Ansbach-Kulmbach, Die Reformation aus anthropologischer Sicht', in: N. Haag et al. (Hrsg.), *Ländliche Frömmigkeit, Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500-1800* (Stuttgart 2002), 27-42.
- Scott, T. *Town, country and regions in Reformation Germany* (Leiden 2005).
- Scribner, R. *For the sake of simple folk, popular propaganda for the German Reformation* (Cambridge 1981).
- *Religion and culture in Germany (1400-1800)* (Leiden 2001).
- Seelmann, W. 'Die Totentänze des Mittelalters', in: *Jahrbuch der Vereinigung für norddeutsche Sprachforschung* 17 (1891), 1-80.
- Sieber, D. *Jesuitische Missionierung, priesterliche Liebe, sakramentale Magie, Volkskulturen in Luzern 1563-1614* (Basel 2005).
- Singer, B. *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen: Jakob Wimpfeling, Wolfgang Seidel, Johann Sturm, Urban Rieger* (München 1981).
- Skinner, Q. 'Meaning and understanding in the History of Ideas', in: *History and Theory* 8:1 (1969), 3-53.
- Smolinsky, H. 'Die Kirche am Oberrhein im Spannungsverhältnis von humanistischer Reform und Reformation', in: *Freiburger Diözesanarchiv* 110 (1990), 23-38.
- Sörries, R. 'Der monumentale Totentanz', in: W. Neumann (Hrsg.), *Tanz der Toten – Todestanz: der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum* (Dettelbach 1998), 9-52.
- Spierenburg, P. *De verbroken betovering, mentaliteit en cultuur in präindustriële Europa* (Hilversum 1998).
- Spoerri, B. 'Der Tod und die Sprache, oder: wie die Sprache über den Tod spricht', in: *Totentanzforschungen* (Luzern 1996).
- Stammler, W. *Der Totentanz, Entstehung und Deutung* (München 1928).
- Stehle, B. *Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass* (Straßburg 1899).
- Storck, W. *Die Legende von den drei Lebenden und der drei Toten und das Problem des Totentanzes* (Tübingen 1910).

- Ströle, I. *Totentanz und Obrigkeit, illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext protestantischer Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main 1999).
- Studhalter, J. *Die Jesuiten in Luzern, 1574-1652, Ein Beitrag zur Geschichte der tridentinischen Reform* (Stans 1973).
- Talkenberger, H. 'Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde', in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21 (1994), 289-313.
- Taylor, J. 'Poesie et predication: la fonction du discours proverbial dans la danse macabre', in: *IIIe congrès international d'études sur les danses macabres, Chartres* (Mesley le Grenet 1988), ohne Seitenzahlen.
- 'The Danse macabre: reflections on black humour, with illustrations', in E. Shaffer (Hrsg.), *Comparative Criticism 10, Comedy, Parody, Irony* (Cambridge 1989), 139-158.
- Teuteberg, R. *Basler Geschichte* (Basel 1988).
- Thum, B. 'Öffentlich-Machen, Öffentlichkeit, Recht, Zu den Grundlagen und Verfahren der politischen Publizistik im Spätmittelalter (mit Überlegungen zur sog. "Rechtssprache")', in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 37 (Göttingen 1980), 12-69.
- *Aufbruch und Verweigerung: Literatur und Geschichte am Oberrhein im Hohem Mittelalter, Aspekte eines geschichtlichen Kulturraums* (Karlsruhe 1980).
- Treimer, L. *Der Totentanz in der St. Anna-Kirche in Viechtach*, unveröffentlichtes Manuskript (Viechtach 2004).
- Tripps, J. „den Würmern wirst du Wildbret sein“, *der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw* (Bern 2005).
- Tuilier, A. *Histoire de l'université de Paris et de la Sorbonne*, tome 1, des origines à Richelieu (Paris 1994).
- Tukey Harrison, A. *The Danse macabre of Women, Ms r. 995 of the Bibliothèque Nationale* (1994).
- Utzinger, B. *Itinéraires des Danses Macabres* (Chartres 1996).
- Utzinger, H. 'L'ironie de la mort dans la danse macabre', in: *Danses Macabres d'Europe, Histoire de la littérature et de l'art macabre, Actes du 4^o congrès, Kientzheim, France-Alsace* (Mesley le Grenet 1990), 255-260.
- Uytven, R. van *De zinnelijke Middeleeuwen* (Leuven 1999).
- Valentin, J. *Les jésuits et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique* (Paris 2001).
- Varolo, J. *Clusone – A Triumph of Death*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Brescia (1998).
- Vauzelles, L. de 'Notice sur Jean de Vauzelles, prieur de Montrottier, littérateur et poète lyonnais de XVI^e siècle', in: *Revue du Lyonnais*, troisième série, no. 13 (1873), 52-73.
- Vetter, K. 'Sankt Peters Schiffelein', in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 9 (1969), 7-34.
- Vigo, P. *Le Danze macabre in Italia* (Livorno 1878).
- Volti, P. *Les couvents des ordres mendiant et leur environnement à la fin du Moyen Age* (Paris 2003).
- Wackernagel, W. 'Der Totentanz', in: *Zeitschrift für das Altertum* 9 (1853), 302-365.
- Walther, P. *Der Totentanz in der Berliner Marienkirche* (Berlin 1994).
- Warncke, C. *Bavaria Sancta – Heiliges Bayern, Die altbayerischen Patrone aus der Heiligengeschichte des Matthäus Rader, in Bildern von J.M.Kager, P. Candid und R.Sadeler* (Dortmund 1981).
- Warren, F. *The Dance of Death, edited from MSS. Ellesmere 26/A.13 and B.M. Lansdowne 699*, Early English Society, Original Series, No. 181 (London 1930).
- Warthin, A. *The Physician of the Dance of Death* (New York 1977).

- Werner, J. *Passion des armen Mannes, soziale Motive in der spätmittelalterlichen Kunst am Oberrhein* (Freiburg im Breisgau 1980).
- Werner, W. *Cimelia Heidelbergensia, 30 illuminierte Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg* (Wiesbaden 1975).
- Wibbing, S. *Die Tugend- und Lasterkataloge im Neuen Testament, und ihre Traditions-geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Qumran-Texte*, Beihefte zur Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft 25 (Berlin 1959). Publiziert auf: <http://www.uni-kiel.de/gza/2/Friedrich/Themenseiten/Tugenden/Tugenden.htm>
- Wicki, H. *Staat, Kirche, Religiosität, der Kanton Luzern zwischen barocker Tradition und Aufklärung* (Luzern und Stuttgart 1990).
- Wilhelm-Schaffer, I. *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels, Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Köln, Weimar, Wien 1999).
- Williams, G. *The visions of Death: A Study of the „Memento Mori“ expression in some latin, german and french didactic texts of the 11th and 12th centuries* (Göppingen 1976).
- Wirth, J. *La jeune fille et la mort, recherches sur les thèmes macabres dans l'art de la Renaissance* (Genève 1979).
- Wittkower R., Jaffe, I. *Baroque Art and the Jesuit Contribution* (New York 1972).
- Wohlfeil, R. 'Reformatorsche Öffentlichkeit', in: L. Grenzmann und K. Stackmann (Hrsg.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit* (Stuttgart 1984), 41-52.
- 'Das Bild als Geschichtsquelle', in: *Historische Zeitschrift* 243 (1986), 91-100.
- Wolgast, E. 'Klerusdarstellungen in den oberdeutschen Totentänzen und in den Bildern Holbeins', in: K. Krimm, H. John (Hrsg.) *Bild und Geschichte: Studien zur politischen Ikonographie: Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum Fünfundsechzigsten Geburtstag von Hansmartin Schwarzmaier* (Siegmaringen 1997), 197-219.
- Wollgast, S. 'Zum Tod im Späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit', *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse*, Band 132, Heft 1 (Berlin 1992), 1-60.
- Woltmann, A. *Holbein und seine Zeit*, (Leipzig 1876).
- Wright, J. *The Jesuits – Missions, Myths and Histories* (London 2004).
- Wunderlich, U. *Ubique Holbein: Drei Totentänze aus drei Jahrhunderten* (Zürich 1998).
- *Der Tanz in den Tod, Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Freiburg im Breisgau 2001).
- *Der Todtentanz, Getruckt zu Zürich by Augustin Frieß, Jahresgabe für 2001 der Gesellschaft der Freunde der Herzog August Bibliothek e.V* (ohne Ort, ohne Datum).
- Zahnd, U. "„aller Wällt Figur.“, Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz', in: E. Beer et.al.(Hrsg.), *Berns große Zeit, Das 15. Jahrhundert neu entdeckt* (Bern 1999), 119-139.
- 'Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz', in A. von Hülsen-Esch und H. Westermann-Angerhausen (Hrsg.), *Zum Sterben schön, Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis Heute* (Regensburg 2006), 144-155.
- Zeeden, E. 'Grundlagen und Wege der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe', in: *Historische Zeitschrift* 185 (1958), 249-299.
- Ziegler, F. 'Tod durch Torheit, Zu den Narrendarstellungen in den BIRTHÄLMER Pfarrkirche', in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 29 (2006), 20-31.
- Zinsli, P. *Manuels Totentanz* (Bern 1979).
- Zinsli, P., Hengartner, T. (Hrsg.) *Niklaus Manuel: Werke und Briefe* (Bern 1999).

9 | Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Beschädigte Kaiserfigur im Totentanz von Macra. (ca.1450). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 2 Ausschnitt aus dem Totentanz von Hrastovlje. (ca. 1490). Foto: Johan Mackenbach
- Abb. 3 „Tod und Herzog“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca. 1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 28.
- Abb. 4 Karte der Verbreitung der Totentänze, 1424-1525. Generiert mit Hilfe des dieser Arbeit als CD-Rom beiliegenden Verzeichnisses von Totentänzen.
- Abb. 5 Ausschnitt aus dem Totentanz von Clusone. (ca. 1485). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 6 „Tod und Kaiser“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 22.
- Abb. 7 „Tod und Domherr“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 32.
- Abb. 8 „Tod und Kardinal“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 24.
- Abb. 9 „Tod und Schiffmann“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 45.
- Abb. 10 „Das sinkende Schiff der katholischen Kirche“, Hans Süss von Kulmbach. (Nürnberg 1508). Reproduziert nach: A. Peyer (Hrsg.), Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation. Publiziert auf: <http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen17.htm>
- Abb. 11 „Tod und Bauer“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 53.
- Abb. 12 „Tod und Graf“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 47.
- Abb. 13 „Tod und Säufer“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death by Hans Holbein with an introductory note from Austin Dobson (New York 1903). Publiziert auf http://www.gutenberg.org/files/21790/21790-h/21790-h.htm#h2H_4_0048
- Abb. 14 „Tod und Spieler“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1903).
- Abb. 15 Karte der Verbreitung der Totentänze, 1535-1600. Generiert mit Hilfe des dieser Arbeit als CD-Rom beiliegenden Verzeichnisses von Totentänzen.
- Abb. 16 „Der Türck“, „GS“, aus Frölich. (1581). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 17 „Tod und Papst“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 21.
- Abb. 18 „Tod und Papst“, Arnold Nikolai. (ca.1555) aus: Icones Mortis [Birckmann, Köln, 1555]. Reproduziert nach: Bibliothèques virtuelles humanistes, Université de Tours, <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247>
- Abb. 19 „Tod und Kardinal“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 24.
- Abb. 20 „Tod und Kardinal“, Arnold Nikolai. (ca. 1555). Reproduziert nach: Bibliothèques virtuelles humanistes, Université de Tours, <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247>

- Abb. 21 „Tod und Graf“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 47.
- Abb. 22 „Tod und Graf“, Arnold Nikolai. (ca. 1555). Reproduziert nach: Bibliothèques virtuelles humanistes, Université de Tours, <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247>
- Abb. 23 „Tod und Arzt“, aus „Bilder des Todes“ von Hans Holbein. (ca.1525). Reproduziert nach: The Dance of Death (1971), 41.
- Abb. 24 „Tod und Arzt“, Arnold Nikolai. (ca. 1555). Reproduziert nach: Bibliothèques virtuelles humanistes, Université de Tours, <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247>
- Abb. 25 Karte der Verbreitung des Totentanzes, 1601-1649. Generiert mit Hilfe des dieser Arbeit als CD-Rom beiliegenden Verzeichnisses von Totentänzen.
- Abb. 26 „Bauer“, „Handwerker“, „Wirt“, Ausschnitt aus dem Totentanz von Viechtach. (ca.1615-1630). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 27 Luzerner Spreuerbrücke, Ansicht von Unten auf das Dachgestühl mit Totentanzgemälden von Meglinger. (Bilder von ca. 1635). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 28 „Papst“, Jakob von Wil. (ca. 1615). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 29 „Kardinal“, Kaspar Meglinger (ca. 1635); Reproduziert nach: Brülisauer, Die Spreuerbrücke in Luzern, 145.
- Abb. 30 „St. Severinus“, aus der „Bavaria Sancta“. (ca. 1615-1628). Reproduziert nach: Brülisauer, Die Spreuerbrücke in Luzern, 144.
- Abb. 31 Bildausschnitt „Tod und Wucherer“, Jakob von Wil. (ca. 1615). Foto: Rolf Dreier
- Abb. 32 „Tod und Kardinal“, Wolhuser Totentanz. (1661/1662). Foto: Rolf Dreier

10 | Samenvatting

“De dodendans – een thema uit de kerkelijke kunst als projectievlak voor profane boodschappen”

Opzet van onderzoek en proefschrift

In zijn befaamde werk ‘Herfsttij der Middeleeuwen’ haalde Johan Huizinga de verschijning van dodendansen als een van de meest typerende uitdrukkingen van de mentaliteit van de middeleeuwse mens naar voren. Sindsdien oefenen de macabere werken als symbool van de denk- en leefwereld van de Middeleeuwen een grote aantrekkingskracht uit op wetenschappers uit verschillende disciplines. In de geschiedschrijving heeft zich vervolgens het beeld gevestigd dat dodendansen een typisch middeleeuws fenomeen waren, eigenlijk onbewust ontstaan als artistieke reactie op de collectieve angst voor de dood. Echter, dodendansen worden tot op de dag van vandaag vervaardigd en Huizinga schreef wél – zonder daar verder op in te gaan – dat reeds de middeleeuwse dodendans ook sociale satire was.⁹¹⁰ Vooral deze laatste opmerking lijkt lange tijd geenszins de aandacht van onderzoekers getrokken te hebben. De belangstelling voor de vraag naar inhoud en functie van dodendansen valt in het niet tegenover de vraag naar de morfologische afkomst van het genre en de verbanden tussen dodendansen onderling en met andere kunstvormen.

Vraag- en doelstelling

Dit gebrek vormde de motivatie voor het onderzoek dat tot dit proefschrift leidde. Draaide het thema inhoudelijk alleen om sterven en dood? En wat gebeurde er met de dodendans na de vijftiende eeuw?

In deze monografie staat de vraag centraal wat er in dodendansen met welk doel werd gezegd, hoe aan de boodschappen vorm werd gegeven en hoe het genre zich tussen zijn ontstaan in de vijftiende eeuw en het midden van de 17^{de} eeuw ontwikkelde. Doel van het onderzoek was om met de opheldering van die vragen tegemoet te komen aan de behoefte aan een nieuw inhoudelijk concept van de dodendans. Tegelijkertijd zou de beschrijving van de inhoudelijke dynamiek een licht moeten werpen op bewuste en onbewuste communicatieprocessen in de onderzoekstijd.

Deze studie onderscheidt zich duidelijk van de bestaande vakliteratuur. Ten eerste omdat het zich richt op inhoudelijke ontwikkelingen en niet op de afkomst van de dodendansen. Ten tweede omdat het erop gericht is, bewuste menselijke beslissingen op die ontwikkeling duidelijk te maken, ook al is de auteurschap van de werken vaak niet concreet bekend. Aspecten van de

⁹¹⁰ Huizinga, *Herfsttij*, 174.

(laatmiddeleeuwse) mentaliteitsgeschiedenis werden in dit proefschrift daarentegen bewust op de achtergrond gehouden. Een ander markant verschil met de tot nu toe gekozen benaderingen van de dodendans thematiek is de poging om ontstaan en functie van de macabere werken sterker in samenhang met de traditie van de kerkelijke moraalleer te beschouwen, in plaats van met de traditie van de verbeelding van de dood in andere genres van literatuur en beeldende kunst.

Bronnen en methoden

De bronnen voor dit onderzoek zijn dodendansen, waarvoor een nieuwe morfologische definitie⁹¹¹ werd geformuleerd ten einde de dodendans van nauw verwante thema's uit kunst en literatuur te kunnen onderscheiden. Er is bewust gekozen om geen andere bronnen uit de onderzoeksperiode bij het onderzoek te betrekken. Ten eerste omdat er geen betrouwbare primaire bronnen bekend zijn die inzicht geven in de achtergronden van de dodendans en de waarneming van het thema. Ten tweede omdat een uitbreiding van de broncorpus met andere werken en vormen met vergelijkbare thema's of vormgeving binnen de doelstelling van deze dissertatie onderzoekstechnisch niet zinvol en haalbaar was.

Als resultaat van de vergelijking van bestaande lijsten en catalogi, onderzoeksreizen en uitgebreid onderzoek in bibliotheken en bibliotheekcatalogi, kan in het proefschrift een inventarislijst ('Verzeichnis') worden gepresenteerd van alle bekende dodendansen die tussen de vijftiende en achttiende eeuw zijn ontstaan. Voor vele dodendansen in de lijst is echter weinig 'veilige' informatie bekend omdat vele werken door een anoniem auteurschap vervaardigd zijn, ze alleen fragmentarisch overgebracht of helemaal vernietigd zijn. Voor de gekozen onderzoeksperiode bevat de lijst ruim 350 notities.

Aan de hand van deze lijst konden thans kaarten worden gemaakt die de verspreiding van de productie van dodendansen zichtbaar maken.

De kern van het onderzoek bestaat uit een vergelijkend inhoudelijk onderzoek en de nauwkeurige beschrijving van een twintigtal voorbeelddodendansen die tussen 1425 en 1661 zijn ontstaan. Gezien de hoeveelheid werken die in de lange onderzoeksperiode gemaakt werden, was de keuze om de ontwikkeling van het dodendansgenre op exemplarische wijze te vatten methodisch noodzakelijk. De voorbeelden komen uit de bovengenoemde lijst. Er is gekozen voor dodendansen waarvan aan de hand van eigen en bestaand vooronderzoek aangenomen kon worden dat ze voor de ontwikkeling van het genre van betekenis waren. Bovendien moesten het goed toegankelijke

911 De definitie luidt: De dodendans, ook bekend als *Totentanz*, *Dance Macabre* of *Dance of Death* is een kunstvorm, waarin een meervoud van in het beginsel op gelijke wijze geconstrueerde scènes één groter geheel vormen. De basis van elke scène is een verbeelding van de ontmoeting van een doodfiguur met een mens, die meestal een hele bevolking- of beroepsgroep vertegenwoordigt, waarbij het onmiddellijke overlijden van de mens in de afbeelding het gevolg is van deze ontmoeting.

dodendansen zijn waarvan voldoende achtergrondinformatie bekend is over hun oorspronkelijke vorm en inhoud.

Voor de analyse en interpretatie van de dodendansen is geopteerd voor een uitgebreide, gemoderniseerde, met beeldanalytische elementen verrijkte variant op Wilhelm Dilthey's methode van de Hermeneutische Kreis. Dit model, waarin een groot aantal wederzijdse inhoudelijke relaties tussen woorden, tekstdelen, teksten, thema's, genres en auteurs verondersteld wordt, bleek – uitgebreid met iconografisch beeldonderzoek – een uitstekend geschikt instrument ter analyse van het dodendansgenre.

De beantwoording van de centrale onderzoeksvraag heeft de vorm van een typering van het genre voor de tijd tussen 1425 en het midden van de zeventiende eeuw. In een inleidend hoofdstuk werd de basis gelegd waarmee de boodschap en stijl van later verschenen werken vergeleken kon worden, ten einde de inhoudelijke ontwikkeling van het genre in de onderzoeksperiode zichtbaar te maken.

In dit inleidende hoofdstuk werd daarom de historische achtergrond van het ontstaan van de eerste dodendansen geschetst, en de structuur, de opbouw en de boodschap van de oudste generatie dodendansen uiteengezet. Bovendien werd getracht te analyseren in hoeverre het thema anders was dan reeds langer bekende vergelijkbare uitingen in kunst en literatuur. In de volgende drie hoofdstukken – telkens bestaande uit een karakterschets van de boodschap, van de stijl en van de kenmerken van de ontwikkeling van elk type – werden in chronologische volgorde de verschillende dodendanstypen beschreven. Een afsluitend hoofdstuk presenteert op beknopte wijze ideeën over waarom het protestantse dodendanstype na 1650 vrij plotseling verdween.

De ontwikkeling van de dodendans tussen 1425 en het midden van de zeventiende eeuw

De eerste dodendansen

De eerste dodendansen ontstonden tegen de achtergrond van de vroomheids- en hervormingsbeweging van de vijftiende eeuw. Die beweging stoorde zich aan de accumulatie van macht en goederen in de kerkelijke organisaties die ook nog eens gepaard ging met een levenswandel die volgens de hervormers in niets herinnerde aan het oerkerkelijke ideaal van een ascetisch leven in oprechte toewijding aan God.

Kenmerkend voor deze hervormingsstroming was de tweeledigheid van hun doel dat tegelijkertijd religieuze en profane aspecten behelsde. Ze wilden vernieuwing van het geloof enerzijds en *renovatio* van de kerk anderzijds. Het streven naar een verbetering van de samenleving volgens christelijke idealen was inherent aan deze intenties. Deze bedoelingen werden in de vormgeving en de boodschap van de vroegste dodendansen gespiegeld en bepaalden hoe en waarvoor het thema tot ver in de zeventiende eeuw werd gebruikt.

Boetepreek met dubbele gestalte

De oudste generatie dodendansen was opgebouwd als een geïllustreerde boetepreek. Het *Memento Mori*, een oproep zich de dood te herinneren en tot inkeer te komen, stond daarbij duidelijk op de voorgrond en bepaalde het uiterlijk van de kunstvorm.

De boodschap van de oerdodendansen steunde echter op twee pilaren. Aan de ene kant had je het reeds genoemde *Memento Mori*-thema dat op spirituele vernieuwing en loutering van de enkeling doelde. De morele en didactische kracht van de oproep tot contemplatie lag in de onomstotelijke waarheid dat iedereen moest sterven; voor de dood was iedereen gelijk.

De tweede pilaar was de zogenoemde *Ständedidaxe* (*standendidactiek*), oftewel de kerkelijke sociaal- en moraalvoor de standen. Dit was een vooral praktische, op de wereld en het leven gerichte leidraad voor een beter functioneren van het christelijk individu en ook de christelijke samenleving. Beide thema's vulden elkaar inhoudelijk aan. Hun combinatie vormde de basis van de karakteristieke, gelaagde boodschap van de dodendans. De voor een kerkelijk thema ongebruikelijke iconografie van de dodendans waarin een profaan beeldthema (de Ständereihe⁹¹²) met een eschatologisch symboolfiguur (de dood) was samengebracht, weerspiegelde eveneens het wezen van de dodendans, dat tussen een kerkelijk en een profaan kunstthema schommelde.

Een andere tegenstelling die de inhoudelijke karakteristiek van de oudste dodendansen, en daarmee het hele genre bepaalde, was die tussen wereldse ongelijkheid – geïllustreerd in het streng hiërarchische concept van de Ständereihe – en het religieuze principe van gelijkheid voor de dood, dat aan de basis van het *Memento Mori*-motief stond. Tegenover de spirituele afkeer van de wereld van het *Memento Mori* stond de praktijk van het dagelijkse leven waarin er sprake was van een gesegregeerde samenleving in een streng hiërarchische orde, die zich juist door uiterlijk vertoon en door exclusieve toebedeling van wereldse privileges manifesteerde. Deze eclatante tegenstelling thematiseerde zich in de dodendans vrijwel uit zichzelf.

912 *Ständereihe* (*standenrij*): streng hiërarchisch, laat scholastisch (kerkelijk) model van de sociale gelaagdheid van de laatmiddeleeuwse samenleving volgens de Goddelijke *ordo*.

Sinds de klassieke oudheid hielden denkers zich bezig met de legitimatie en verklaring van de ongelijkheid op aarde. Voor christelijke theologen was de tegenstelling tussen het principe van de gelijkheid van de mensen (zoals in het Nieuwe Testament aangeduid) en de ongelijkheid van de mens als sociaal wezen in de alledaagse realiteit de drijvende kracht achter de ontwikkeling van een kerkelijke sociaaltheorie. Die van de Goddelijke ordo, waarbij iedereen zijn voorbestemde plaats en functie innam, met het doel op harmonieuze wijze het geheel van de samenleving op aarde te dienen en individueel zijn zielenheil na te streven, was daarbij de meest invloedrijke. Door de eeuwen heen werd een veeltal modellen bedacht die deze gedachte allegorisch probeerden te vatten; de *Ständereihe* was er één van.

In het concept van het dodendans-beeldprogramma werd flink gekoketteerd met het dualisme van gelijk en ongelijk. Vooral door carnavaleske elementen werd de thematiek van gelijk en ongelijk met het thema van de ‘verkeerde wereld’ in verbinding gebracht. Zo suggereerde bijvoorbeeld de verbeelding van een in de realiteit volstrekt ondenkbare, gezamenlijke dans van alle standen, een nadrukkelijke overschrijding van de toen geldende sociale normen.

Autoriteitsfiguur dood

Veranderingen in de theologie van de eschatologie maakten het mogelijk dat het sterfmoment in de late middeleeuwen enorm in religieuze betekenis groeide. Parallel daaraan nam de autoriteit van de doodfiguur toe. De toegenomen betekenis van de doodfiguur, die tegelijk deel was van het goddelijke en het wereldse domein, kwam ook tot uitdrukking in kunst en literatuur, waar de gepersonifieerde doodfiguur opdook.

In dodendansen trad de dood in die gedaante op. Hij nam tegelijkertijd de rol van prediker, rechter en biechtvader in. In de oudste dodendansen en ook in latere werken van de zogenoemde voorreformatorische fase, bezag de dood op een kritische manier de morele waarden en vooral het gedrag van de enkeling, de maatschappij en in het bijzonder van de kerk en haar dienders. Ook de auteurs van protestantse en katholieke dodendansen van na de Reformatie, wisten telkens de boodschappen van hun werken op handige wijze met de autoriteit van de doodfiguur te verbinden. In deze typen verscheen de dood respectievelijk als activistische reformator en als leraar voor de katholieke gemeenschap.

Openbaarheid en toegankelijkheid van de boodschap

De dodendans had nooit die politieke lading gekregen die het genre in historisch perspectief kenmerkt, als de kritiek die in de oudste dodendansen op de geprivilegieerde standen werd geuit uitsluitend voor een elitair publiek toegankelijk was gebleven, zoals in de traditie van de *Ständedidaxe* eigenlijk gewoon was. Door de bewust genomen beslissing van de auteurs van de oudste

dodendansen om de werken makkelijk en begrijpelijk te maken en ze als monumentale werken op openlijk toegankelijke, publieke plekken te plaatsen, werd de kritiek echter aan een breed publiek gepresenteerd. In een toespelings op de religieuze symboliek van de openbaarheid als oord van licht en deugd werden de oudste dodendansen tot monumentale schandpalen, waar vooral het onvoldoende functioneren van de overheden voor de ogen van de ‘gewone man’ bloot werd gesteld.

De boodschap van de eerste dodendansen (1425-1450)

Door een litanieachtige, starre boetepreekvorm en het zich telkens herhalende *Memento Mori*-thema hadden de eerste dodendansen duidelijk het uiterlijk van stichtelijke werken. Doch reeds in de oudste dodendansen was in die stichtelijke boodschap een (weliswaar alleen in beginsel herkenbare) profane thematiek van de concrete verbetering van het leven opgenomen, die verder reikte dan een puur spirituele uiteenzetting van de menselijke sterfelijkheid.

De verwijten van plichtsverzuim, eigenbelang, ijdelheid, hebzucht, narcisme, domheid, vraat- en oorlogszucht waren bekend uit andere vormen van kerkelijke moraal- of (boete)preken. De kritiek aan het adres van de mensen had het karakter van een relatief symbolische, dogmatische en algemeen geldende veroordeling van de menselijke zondigheid. Door de reeds beschreven structuur en presentatie van dodendansen (‘schandpaalkarakteristiek’) had het dodendansstema echter het potentieel om als projectie voor profane, maatschappelijke en zelfs politieke retoriek te fungeren.

Het voorreformatische dodendansstypen: verwereldlijking en popularisering

Geestelijken waren de drijvende kracht achter de verdere ontwikkeling en verspreiding van het thema tot aan de Reformatie. Aan het einde van de vijftiende eeuw werd de spirituele *Memento Mori*-oproep steeds verder naar de achtergrond verdrongen ten gunste van vrij expliciete, wereldse, op een verbetering van de christelijke samenleving aansturende kritiek. Het is duidelijk dat de auteurs van dodendansen uit deze periode het nog nieuwe, vormbare idee van de oudste dodendansen als geschikte drager van hun hervormingsagenda beschouwden.

De toon waarmee de vertegenwoordigers van de kerkelijke standen in het voorreformatische dodendansstypen werden bejegend, was doorgaans stevig, maar alleen in uitzonderingsgevallen tegen het pausdom of de kerk als institutie gericht. De idealen van het observante monnikenbestaan, van oerchristelijke deemoed, armoede en genoegzaamheid, werden als tegengesteld concept van de blijkbaar heersende ondeugd veel duidelijker neergezet als in de oudste generatie dodendansen.

Een andere vernieuwing in het voorreformatorische dodendanstype was de nadrukkelijke introductie van het begrip ‘gerechtigheid’. Vooral de morele integriteit van de groep van wereldse gezaghebbers (van adel en stedelijke bestuurders) werd getoetst aan de hand van de ideaalvoorstelling dat gelijke behandeling van alle mensen gelijk stond aan rechtvaardig gedrag.

De stilistische ontwikkeling van de dodendans in de voorreformatorische periode werd gekenmerkt door het streven de boodschap nog breder toegankelijk en populairder te maken.

De Reformatie als cesuur

De Reformatie betekende voor het dodendansgenre een diepe cesuur. De ontwikkeling van het genre na de Reformatie werd bepaald door de gepolariseerde manier waarop naar religie werd gekeken. De dodendans kreeg een nieuwe functie als instrument voor confessionalisering, begrepen als streven naar opbouw en vestiging van een eigen kerkelijke identiteit. Vóór dit kon gebeuren moest echter de confessionele identiteit van het dodendansthema worden vastgesteld; een proces dat in eerste instantie niet bewust geschiedde. Door het verbod van Holbein’s ‘Bilder des Todes’ kreeg de dodendans in 1540 het stigma een protestants thema te zijn. Aansluitend aan dit verbod ontwikkelde zich een protestants dodendanstype. Pas aan het begin van de zeventiende eeuw ontstond ook een postreformatorisch katholieke dodendans. Behalve dat beide typen zich op de dezelfde traditie, en soms op dezelfde oudere voorbeelden beriepen, was er van directe interactie tussen beide geen sprake, zelfs niet in de periode dat ze tegelijkertijd voorkwamen.

De protestantse dodendans: veroordeling van alle andersgelovigen

Pas na de stigmatisering van Holbein’s dodendans als afvallig thema ontstonden de eerste dodendanswerken waarin inhoudelijk daadwerkelijk protestantse teksten bij de beelden van Holbein (of kopieën daarvan) gevoegd waren.

Protestantse dodendansen hadden eigenlijk één prioritaire boodschap; de kerk van Rome, haar personeel, volgelingen en sowieso alle andersgelovigen waren dienaren des kwaads. Om dit duidelijk te maken schrokken de auteurs niet terug voor grof woordgebruik. Elementen van catechese, dus uitspraken over inhoud, regels en betekenis van het geloof kwamen daarentegen in de protestantse dodendansen amper ter sprake. Een enkele spaarzame verwijzing daarnaar kon meestal alleen in inleidingen en epilogen worden gevonden. De boodschap van het *Memento Mori* bevond zich eveneens sterk op de achtergrond. Het protestantse dodendanstype diende vooral als projectievlak voor een eenvoudige, op personen in plaats van meer ingewikkelde dogmatische

vragen gebaseerde, identiteitsstichtende didactiek van ‘juist’ en ‘verkeerd’, waarbij het ‘eigene’ door de totale afkeur van het ‘andere’ werd gedefinieerd.

Een zeer belangrijke inhoudelijke ontwikkeling van het genre, die na de Reformatie begon, was de actieve poging van auteurs en uitgevers van protestantse en later ook van katholieke dodendansen om Reform(atie) niet in de context van maatschappelijke gerechtigheid te plaatsten, zoals dat in voorreformatorische werken wél was gebeurd. In dodendansen die na 1530 ontstonden waren daarom vaak vele elementen (inhoudelijke en stilistische) uit oudere beeld- en tekstvoorbeelden verwijderd of veranderd en afgezwakt. De keuzes die schrijvers, schilders en uitgevers daarin maakten, wijzen op een streven een rustige, ordentelijke samenleving als ideaal te propageren.

Het is typespecifiek dat op enkele uitzonderingen na, de protestantse dodendans volledig aan de boekvorm was gebonden. Structurele, blijvende veranderingen in de vormgeving deden zich in protestantse dodendansen niet voor.

De ontwikkeling van de protestantse dodendans is vooral vanaf het laatste kwart van de zestiende eeuw als conservatief en ondynamisch te omschrijven. De onwil of het onvermogen tot vernieuwing werd de protestantse dodendans uiteindelijk fataal. Na de vrede van Münster in 1648 – symbool voor en voorlopig hoogtepunt van de tijdens de zeventiende eeuw zeer langzaam groeiende confessionele ontspanning – noopte de protestantse dodendans met zijn op confrontatie gerichte boodschap tot functioneel-inhoudelijke heroriëntatie. Dit lukte niet. Symbolisch daarvoor is de poging van de gebroeders Meyer om in Zürich een relatief zelfkritische, door piëtistische idealen beïnvloede dodendans uit te geven, die door een publicatieverbod, opgelegd door de lokale gereformeerde censuurinstantie, werd gedwarsboomd. Kort daarop werd de productie van protestantse dodendansen overal praktisch geheel gestaakt, waardoor de eeuwenoude kerkkritische traditie van het dodendansgenre ten einde kwam.

De katholieke dodendans: de eerbiedwaardigheid van de kerk in steen gebeiteld

Nadat in meer dan veertig jaar tijd niemand een dodendans had vervaardigd met duidelijk paus-trouwe inhoud, ontwikkelde zich aan het begin van de zeventiende eeuw relatief plotseling een katholiek dodendanstype. Inhoud en vormgeving wijzen erop dat de jezuïtische scholing van vele geestelijken sinds het einde van de zestiende eeuw de opleving van de dodendans als katholiek thema beslist heeft beïnvloed. Behalve persoonlijke banden zijn er echter geen aanwijzingen dat de ontwikkeling van het katholieke dodendanstype het resultaat was van een centraal georganiseerde, contrareformatorische of zelfs uitdrukkelijk jezuïtische campagne.

Er waren twee typische kenmerken van de katholieke dodendans. Ten eerste zijn uitgesproken beeldendheid – het ontstaan van de katholieke dodendans manifesteerde zich als een soort Renaissance van de monumentale dodendans. Ten tweede zijn boodschap, die de confessionele tegenstander veel minder direct aanviel, maar meer gericht was op het schetsen van een positief beeld van de katholieke kerk.

Ondanks het traditiegetrouwe, stichtelijke uiterlijk van katholieke dodendansen, was het belangrijkste inhoudelijke doel van de macabere katholieke werken duidelijk profaan georiënteerd; het ging om het herstel, of in het algemeen om de bevordering van het aanzien van de Rooms-katholieke Kerk, haar dienaren en het katholieke geloof, die gezamenlijk als essentiële steunpilaar van een integere samenleving werden geportretteerd. Totaal tegenovergesteld aan de kerkkritische uitlatingen in voorreformatische en protestantse dodendansen werd daar de eerbiedwaardigheid, verhevenheid, heiligheid, vroomheid en het plichtsbesef van de kerk en de vertegenwoordigers van de kerkorganisatie voor de ogen van het publiek gehouden. Zelfs de rijkdom van de kerk werd geenszins meer gehegeld.

Terwijl de communicatieve opzet van de protestantse en de katholieke dodendans principieel verschilde – de eerste was eerder confronterend en elitair, de tweede meer populair en op zichzelf gericht – kwam het dieperliggende doel van beiden overeen. Ze dienden tot de opbouw en vestiging van een confessionele identiteit en de creatie van een kerkelijke gemeenschap.

Conclusies van het onderzoek

Nieuwe inhoudelijke perspectieven

De vernieuwende invalshoek van deze dissertatie resulteert in de opening van wezenlijk nieuwe perspectieven op wat de dodendans was en hoe het genre zich ontwikkelde. Het proefschrift heeft laten zien dat het in de vakliteratuur prevalerende beeld van de dodendans als stichtelijk en laatmiddeleeuws kunstthema in vele opzichten tekort schiet. Sinds het ontstaan van de dodendans als zelfstandige vorm in de eerste helft van de vijftiende eeuw was het meer dan een aan het individu gerichte herinnering aan de dood; verwerkt in het Leitmotiv van de gelijkheid van alle mensen voor de dood was de dodendans een instrument voor politiek gekleurde retoriek waarin het gedrag en het functioneren van de samenleving, de overheden en vooral de kerkelijke ambtsdragers kritisch werden belicht. Deze kritiek en reflectie hadden een duidelijk, vaak profaan doel, en hadden dikwijls niet direct inhoudelijk te maken met het *Memento Mori*-thema. Over

het algemeen liet het onderzoek zien dat de boodschap en het gebruik van dodendansen veel meer en veel bewuster op de verbetering, verandering of vorming van het individuele leven en de samenleving was gericht dan tot nu toe werd aangenomen. Daarmee stelt dit proefschrift een nieuw idee tegenover de oude benadering dat de dodendans een uitdrukking was van een onbewuste, collectieve laatmiddeleeuwse angst voor de dood.

Ontwikkeling en dodendanstypes

Door de focus in beginsel duidelijk op de ontwikkeling van de dodendansen te richten, is het in deze studie daadwerkelijk gelukt om de inhoudelijke ontwikkeling van het genre te schetsen. Daarmee kan nu ook worden geconstateerd dat het dodendansgenre helemaal niet een alleen in de Middeleeuwen voorkomend of populair thema was, zoals de bestaande literatuur doet vermoeden. Juist ook in de zestiende en zeventiende eeuw ontwikkelde het genre zich verder en daarbij werd het *Memento Mori*-thema met verschillende andere boodschappen aangevuld.

Deze dissertatie heeft voor de periode van de vijftiende tot aan het midden van de zeventiende eeuw een onderscheid kunnen maken tussen drie typen van dodendansen; voorreformatische dodendansen, waartoe ook de zo genoemde oerdodendansen horen, het protestantse type en het in de zeventiende eeuw daaraan parallel voorkomende katholieke type.

Deze typen onderscheidden zich enerzijds in de manier waarop ze inhoudelijk met de kerkelijke en pauselijke autoriteit en in het algemeen met de autoriteit van machtige figuren omgingen, en anderzijds door verschillen in retoriek en de keuze van het publiek tot wie ze hun boodschap richtten. De wijze waarop werd omgegaan met het sterven en de dood verschilt daarentegen niet significant. Ook in de omgang met het *Memento Mori*-motief is geen duidelijk verschil tussen de typen waarneembaar, en godsdienstige vraagstukken over de beginselen van de confessies zijn eveneens niet als onderscheidend kenmerk te noemen. De reden hiervoor is dat catechese alleen in uitzonderlijke gevallen in de kernhandeling van dodendansen verwerkt was, en dat het genre dodendans dus kennelijk niet als drager van theologische dogmatiek werd beschouwd.

Met betrekking tot de karakteristiek van het ontwikkelingsproces van het genre heeft het onderzoek eveneens tot vernieuwende inzichten geleid. In eerste instantie doordat in het overzicht van de hele onderzoeksperiode geconcludeerd kan worden dat continuïteit in de vormgeving en inhoudelijke aanpassingen allebei essentieel waren in het ontwikkelingsproces van het dodendansgenre. Daarmee nuanceert dit proefschrift het beeld dat de dodendans een statisch thema was. De voorbeelden van de ‘verdwijning’ van de Franse dodendanslinie in de vroege zestiende eeuw (geschetst in het tweede hoofdstuk) en van het protestantse type in het midden van de zeventiende

eeuw (beschreven in het afsluitende hoofdstuk) illustreren de noodzaak van inhoudelijke adaptatie aan de tijd voor het voortbestaan van het genre. Hetzelfde geldt tegelijkertijd voor de continuïteit van de uiterlijke vormgeving van de dodendans. De uiterlijke verschijning bleef ondanks secundaire veranderingen tussen 1450 en 1650 altijd bepaald door de dialogische ontmoeting tussen de doodsfiguur en een reeks standenvertegenwoordigers, meestal in woord en beeld.

Ten tweede blijkt uit de *case studies* van het opvallende verspreidingspatroon van voorreformatische dodendansen in het huidige Italië en van het ontwikkelingsproces van het protestantse dodendanstype hoe belangrijk het imago van de dodendans – onder imago wordt hier het gemeenschappelijk idee over het wezen en de inhoudelijke traditie van de dodendans verstaan – voor de concrete ontwikkeling van het thema was. Beide gevallen lieten zien dat een vooringenomen idee over hoe ‘gevaarlijk’ respectievelijk ‘protestants’ de dodendans was in een soort ‘self fulfilling prophecy’ de inhoudelijke ontwikkeling van het genre daadwerkelijk kon beïnvloeden.

Kijk op een microhistorische kosmos

Het proefschrift opent ook een nieuw perspectief dat de beschrijving van de dodendans als genre overstijgt. De gedetailleerde analyse en interpretatie van de bronnen, waarbij nauwkeurig naar ontwikkelingen en constanten in de retoriek van woorden, teksten, tekstdelen, het genre en de symboliek van de beelden werd gekeken, geeft een unieke kijk op de toenmalige dagelijkse praktijk van denken en handelen. Het onderzoek onthult facetten van een microhistorische kosmos van politiek en communicatiestrategisch denken, van mechanismen van sociale representatie en de vestiging van (religieuze) normen.

Zo kon voor verschillende periodes benoemd worden welk gedrag door de auteurs van teksten en beelden van dodendansen als voorbeeldig of gevaarlijk werden gezien, en welke woorden, formuleringen en beelddetails als ongepast, vlijend of wederom gevaarlijk werden ingeschat. Daarbij valt op dat de makers van dodendansen veel aandacht hadden voor de finesses van retoriek en beeldsymboliek van werken die zij als voorbeeld voor hun creatie wilden gebruiken. Dit maakt duidelijk hoe belangrijk de retoriek van woord en beeld ook toen voor het dodendansgenre moet zijn geweest.

Verspreidingspatroon

De in dit proefschrift voor het eerst gepresenteerde kaarten waarop te zien is waar dodendansen werden geproduceerd, bieden letterlijk nieuwe inzichten in de verspreiding van het genre.⁹¹³ Daarbij mag niet worden vergeten dat de kaarten alleen de nieuw gemaakte dodendansen kunnen laten zien, en niet hun bereik of eerder vervaardigde werken.

Ondanks deze beperking kunnen in de chronologische vergelijking van de kaarten die per periode gemaakt zijn een paar grootschalige observaties over het verspreidingsgebied en het verspreidingspatroon van de dodendans tussen 1450 en 1650 worden opgetekend.

Helder is dat de dodendans een kunstvorm is die met de latijns-christelijke ruimte is verbonden. In de kaarten wordt dit duidelijk door de oostelijke grenslijn van het verspreidingsgebied die ongeveer tussen Stockholm en Istrië getrokken zou kunnen worden. De tweede observatie is dat het verspreidingsgebied van het genre in de voorreformatorische periode het meest uitgebreid was, en daarna continu kromp. Er is sprake van een toenemende concentratie in het 'alpien-centraaleuropese' gebied en een parallel daaraan lopende, praktisch volledige terugtrekking van het genre uit de mediterrane ruimte en ook de zuidwestelijke helft van Frankrijk.

Uit deze schets kan onder verder worden opgemaakt dat de verspreiding van de dodendansen geen overeenkomsten heeft met het historische optreden van pestepidemieën die tot ver in de zeventiende eeuw herhaaldelijk in heel Europa voorkwamen. De nog steeds vaak gekoesterde notie van een directe, causale verbinding tussen het optreden van de pest en het vervaardigen van dodendansen is daarmee eens te meer weerlegd.

913 In het proefschrift konden helaas maar drie kaarten worden opgenomen. Het is voor de lezer echter mogelijk op <http://www.totentanz.nl> na eigen keuze meer kaarten samen te stellen die gebaseerd zijn op de data van de inventarislijst die deze monografie is bijgevoegd.

11 | Danksagung

Meine Dissertation und ich haben viele Stunden miteinander verbracht. Manchmal fühlte ich mich dabei sehr einsam. Umso größer ist meine Dankbarkeit gegenüber der großen Zahl von Menschen, die Interesse für meine Forschung zeigten, und mich während der letzten Jahre mit Rat und Tat unterstützt haben. Mein aufrechter Dank gilt all meinen Freunden, meiner Familie, Bekannten und Kollegen. Herzlichen Dank! Merci! Thank you! Grazie!

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle alle namentlich zu erwähnen, die dies verdient hätten. Doch möchte ich einigen persönlich und (so gut wie möglich) in ihrer eigenen Sprache danken.

Allereerst mij promotoren: Ik bedank heel hartelijk prof.dr. Johan Mackenbach en prof.dr. Jan van Herwaarden voor hun kritische blik, hun heldere en inspirerende commentaar, hun steun voor mijn plannen om les te geven en een gedeelte van mijn onderzoek in het buitenland te doen, en hun vertrouwen in een goede afloop. Als direct leidinggevende bedank ik Johan bovendien daarvoor dat hij altijd een luisterend oor voor mij had en voor zijn onbureaucratische hulp, ook in organisatorische zaken.

Hartelijk dank ik de leden van de leescommissie, prof.dr. Willem Frijhoff, prof.dr. Mart van Lieburg en prof.dr. Pieter Spierenburg voor het lezen en beoordelen van mijn manuscript. Willem Frijhoff dank ik ook voor zijn uitnodiging om zijn *seminaires* bij te wonen, en daarvoor dat hij al in een vroeg stadium kritisch commentaar op mijn werk leverde. Mart van Lieburg dank ik speciaal daarvoor dat hij secretaris van de leescommissie wilde zijn, en voor de zeer prettige onderwijservaring die ik mocht opdoen als zijn assistent.

Eveneens dank ik de overige leden van de promotiecommissie, prof.dr. Inez de Beaufort, prof.dr. Neithard Bulst en dr. Sophie Oosterwijk voor het plaatsnemen in mijn commissie.

Professor Bulst danke ich zudem sehr herzlich für seine aufmerksame, freundliche und kritische Begleitung während meiner Forschungsaufenthalte an der Universität Bielefeld.

Prof.dr. Robert von Friedeburg dank ik vooral voor zijn professionele begeleiding toen ik als assistent-docent twee onderwijsblokken met hem samen mocht werken. Het les geven was een zeer waardevolle en uiterst motiverende ervaring.

Al mijn collega's van de afdeling Maatschappelijke Gezondheidszorg van het Erasmus MC wil ik zeer bedanken. Ondanks het feit dat ik als historicus een soort vreemde vogel in hun midden was, voelde het altijd als een stimulerende, aangename werkomgeving. In bijzondere mate dankbaar ben ik mijn kamergenoten Laetitia Verbeek en Hester Lingsma, die met goed advies altijd voor

mij klaar stonden en het met hun positieve *vibe* altijd een plezier maakten om naar werk te komen. Bedankt ook Lenneke en Gladys (DMS'ers!), Farsia, Frank van Lenthe, Resi, Judith, Nino, Volleyballers, Kees en zijn team van de helpdesk en de dames van het secretariaat.

Frank Santeagoets, die zich zeer voor mijn onderzoek interesseerde, en met name bij het bedenken, ontwerpen en onderhouden van mijn dodendansdatabase en de website een onmisbare, grote inspanning heeft geleverd – heel erg bedankt. Salute!

Graag wil ik ook alle collega's en medewerkers van het Huizinga Instituut in Amsterdam bedanken. De bijeenkomsten en cursussen van het Huizinga Instituut boden een uniek netwerk van inspirerende lotgenoten die als vrienden en/of als klankborden van onmisbare waarde waren voor mij. Speciaal dank zeggen wil ik Femke, Rinske, Saskia, Miriam, Philip, Paul en Thunnis.

Hanno Wijsman, hartelijk dank voor je blijvende interesse in mijn onderzoek en je uitgebreide commentaar op een van mijn eerste scripts.

Unglaublich dankbar bin ich meinen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden aus Deutschland. Meine beiden Aufenthalte an der Uni Bielefeld waren wissenschaftlich sehr ertragreich und stimulierend. Es ist ein besonderer Bonus, dass ich viele Kolleginnen und Kollegen aus Bielefeld auch meine Freunde nennen darf. Danke Niels, Karin, Margaritha, Silke, Ludmilla, Katharina und ihr Jungs von der Computerecke. Ganz speziellen, allerherzlichsten Dank verdienen Susann, Gregor, Christian, Lars und Michael, die mich nicht nur mit ihren Pokerverlusten unterstützten, sondern mir bis zur letzten Phase meiner Arbeit mit stichhaltigen Kommentaren über meine Forschung zur Seite standen, und meine schweizerdeutsch-niederländisch infizierten Texte in akribischer Arbeit einigermassen leserlich machten. Für letzteres danke ich auch Felix aus Leiden. Für alle komischen Sätze, Satzstellungen und Wortkreationen, die jetzt noch im Text stehen, trage ich alleine die Verantwortung.

Danke schön auch Christina und Stefan für den herzlichen Empfang im schönen Kassel, und für die vielen guten Gespräche und Diskussionen, die wir geführt haben.

Ein großes Dankeschön gebührt allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Archiven und Bibliotheken, in denen ich im Lauf meiner Forschung viele Tage und Wochen verbracht habe. Spezielle Nennung verdienen Christian Hogrefe von der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel sowie Dr. Georg Carlen vom Staatsarchiv in Luzern für ihre Geduld, und ihre unbürokratische, immer freundliche Hilfe.

Herzlichen Dank auch allen die mir während meiner Forschungsreisen zu Wort standen, abgelegene Kapellen und Kirchlein aufsperrten, und lokale Archive zugänglich machten.

Danke Dr. Thomas Riedmiller aus Füssen. Ringraziamenti speciali agli signori Camillo Pezzoli e Pierroberto Scaramella del Circolo Culturale del Baradello (Clusone).

Ein ganz herzliches Dankeschön an Juliane Behrisch, die mir während meiner Forschungsaufenthalte in München Unterdach gewährte. Du bist die beste Botschafterin Münchens!

Many thanks also to the people and staff of the European Doctorate Program at Venice University. You enabled me to execute a lot of essential research and introduced me to a lot of different, exciting scholars, young and old. Especially I want to thank professor Stuart Woolfe, professor Rolf Petri, Dr. Axel Körner and of course Roberta and Giulia. Grazie!

Danke schön auch den Mitgliedern der Europäischen Totentanzvereinigung (Deutschland), und speziell ihrer Präsidentin, Uli Wunderlich. Ihr unermüdlicher Einsatz hält ein sehr wichtiges Netzwerk von Totentanzwissenschaftlern und Interessierten aufrecht.

Jean Claude Rebetez et Patrick Layet, merci beaucoup pour vôtre aide!

Van harte bedanken wil ik ook Lies Noordendorp-Poesse die vooral in de beginfase van mijn onderzoek een grote hulp was, doordat ze haar dodendans-privéarchief voor mij openstelde, en me met vele in het thema geïnteresseerden in contact bracht.

Paulo Ferrada wil ik enorm bedanken voor zijn geloof in mijn capaciteiten om dit project tot een goed einde te brengen en vooral voor zijn ondersteuning door het beschikbaar stellen van ruimte op projectplace.nl.

Heel erg bedankt Branko van Loon. Niet allen als heel goede vriend, maar ook als tijdelijke medewerker van mijn onderzoeksproject heb je zeer veel bijgedragen aan het verlichten van de zware last die het promoveren soms voor me was.

Moeilijk uit te drukken maar immens is mijn dank aan mijn vrienden. Ik had altijd steun aan jullie woorden en daden. Jullie hadden zo veel meer regels dank verdiend. Heel erg bedankt dat jullie er zijn. Ik hoop het nog vaak tegen jullie te mogen zeggen.

Das gleiche gilt für meine Freunde aus der Schweiz, aus Luzern, Basel und die Horwer Crew. Ihr kennt mich; riesiges Dankeschön für eure Unterstützung, und vor allem dafür, dass ich immer wieder zurückkommen darf, auftanken kann, und mich willkommen fühle.

Bijzonder hartelijk bedanken wil ik mijn twee paranimfen. Michael Zozmann, der mich in Bielefeld unter seine Fittiche nahm, von morgens früh an der Uni bis morgens früh auf dem Weg vom *Movie* nach Hause; Danke schön für alles. Ralf Steenbeek, heel erg bedankt dat je er altijd voor me bent.

Marcel, ganz herzlichen Dank für sowohl deine stille Unterstützung wie auch für deine gewichtigen Ratschläge und Tips. Es ist einfach gut, einen älteren Bruder zu haben.

Kaum größer könnte meine Dank sein, den ich meinen Eltern sagen will. Ihr habt mich immer großartig unterstützt – kritisch, aber aus aller Kraft und voller Liebe. Danke für euer Vertrauen. Euer enormes Engagement für mich und mein Forschungsvorhaben bedeutet mir viel mehr, als ich hier mit Worten auszudrücken vermag.

Ten slotte, Caroline. Natuurlijk wil je amper iets van dankbaarheid mijnerzijds horen. Maar zonder jouw was het niet gelukt. Je bent een groot deel van mijn geluk. Dank je!

12 | Curriculum Vitae

Rolf Dreier (1976) absolvierte die Kantonsschule Alpenquai Luzern, wo er 1995 die Matura abschloss. Bis 1998 studierte er an der Universität Basel Geographie, Philosophie und Geschichte. Im Rahmen des SOKRATES-Programmes studierte er im selben Jahr als internationaler Austauschstudent an der Rijksuniversiteit Groningen. Danach setzte er sein Geschichtsstudium an der Universität Leiden fort. Von 2004 bis Ende 2008 arbeitete er als Doktorand bei der Erasmus Universität Rotterdam. Seit 2009 ist Rolf Dreier Projektleiter bei "Het Portaal" in Rotterdam.

Rolf Dreier (1976) behaalde zijn Zwitserse matura-diploma aan de Kantonsschule Alpenquai te Luzern in 1995. Na drie jaar aardrijkskunde, filosofie en geschiedenis te hebben gestudeerd aan de Universiteit Bazel, vertrok hij in het kader van het SOKRATES-programma voor een jaar naar de Rijksuniversiteit Groningen. Daarna rondde hij zijn studie geschiedenis af aan de Universiteit Leiden. Vanaf 2004 tot einde 2008 was hij als AIO verbonden aan de Erasmus Universiteit Rotterdam (Instituut Maatschappelijke Gezondheidszorg). Sinds 2009 werkt Rolf Dreier als projectleider bij 'Het Portaal' in Rotterdam.

13 | PhD Portfolio

Name PhD student: Rolf P. Dreier		PhD period: July 2004 – October 2008	
Erasmus MC Department: Maatschappelijke Gezondheidszorg		Promotor(s): prof.dr. Johan Mackenbach and prof.dr. Jan van Herwaarden	
Research School: Huizinga Instituut, Amsterdam			
1. PhD training			
	Year	Workload (Hours/ECTS)	
Courses:			
Methods of Public Health Research, Erasmus MC Summer Programme	2004	1,0 ECTS	
Cultuurhistorisch onderzoek: 'introductie', Huizinga Instituut	2004	1,0 ECTS	
Cultuurhistorisch onderzoek: 'Klassieken en perspectieven', Huizinga Instituut	2005	5,0 ECTS	
Latijn, Erasmus Universiteit (FHKW)	2005	7,0 ECTS	
Presenteren, Huizinga Instituut	2006	2,0 ECTS	
Basisdidactiek, Risbo, Onderwijs Expertise Centrum Rotterdam	2006	2,0 ECTS	
Wikipedia Basiscursus, Erasmus MC	2007	0,5 ECTS	
'People, Politics and Power', NWO-talentclass	2008	0,5 ECTS	

Seminars, workshops and colloquia:		
Honours class 2005: ‘Con Dios se habla en español’; Religie en cultuur in Spanje van de vijftiende tot en met de twintigste eeuw’, Huizinga Instituut en Nederlands Instituut Madrid. Essay: ‘Gods Werk’	2005	3,0 ECTS
Kolloquium für Mittelalter und Frühe Neuzeit, Universität Bielefeld. Oral presentation: ‘Der Totentanz – Quelle für medizinhistorische Forschung?’	2005	2,5 ECTS
‘Bildersturm’, Universität Bielefeld. Oral presentation: ‘Der Bildersturm in den Niederlanden’	2005	1,5 ECTS
Barchem Seminar, Huizinga Instituut. Oral presentation: ‘Een ambivalent dansje – de rol van ‘wereldse’ kritiek in dodendansen tot 1521’	2007	3,0 ECTS
Honours class 2007: ‘Cultural Transfer, Rusland en Europa vanaf 1650’, Huizinga Instituut en Nederlands Instituut Sint-Petersburg. Essay: ‘Vertaling of dwaling – de transfereerbaarheid van taal’	2007	4,0 ECTS
Kolloquium für Mittelalter und Frühe Neuzeit, Universität Bielefeld. Oral presentation: ‘Forschungsstand’	2007	2,5 ECTS

(Inter)national conferences – participation and oral presentations:		
11. Jahrestagung der Europäischen Totentanzvereinigung mit dem Schwerpunktthema: ‘Der Tod im Krieg’, Dresden, Germany.	2005	0,5 ECTS
European Doctorate in the social history of Europe and the Mediterranean, Seminar of Marie Curie Fellows, London, England. Oral presentation: ‘The Physician in the Dance of Death’	2005	1,5 ECTS
Building on the Past, European Doctorate in the social history of Europe and the Mediterranean, Introductory seminar of Marie Curie Fellows, Venice, Italy. Oral presentation: ‘Presentation of my Thesis’	2006	1,5 ECTS
13. Jahrestagung der Europäischen Totentanzvereinigung mit dem Schwerpunktthema: ‘Totentänze – Musik und Tanz im Angesicht des Todes’, Düsseldorf, Germany. Chair of two discussion panels.	2007	1 ECTS
Building on the Past, European Doctorate in the social history of Europe and the Mediterranean, Concluding seminar of Marie Curie Fellows, Stockholm, Sweden. Oral presentation: ‘An ambiguous dance: the role of profane critic in pre-Reformation Dances of Death’	2007	1,5 ECTS
14. Jahrestagung der Europäischen Totentanzvereinigung mit dem Schwerpunkt: ‘Aussenseiter im Totentanz’, Florence, Italy. Oral presentation: ‘Lust auf ein elendes Leben; Aussenseiter im Totentanz von Jaques Jaques’	2008	2 ECTS
‘Rhetorics of Plague – Early/Modern Trajectories of Biohazard’, International symposium, New York State University, Albany, United States. Oral presentation: ‘The Dance of Death, a companion of the Plague?’	2009	2 ECTS

2. Teaching		
	Year	Workload (Hours/ECTS)
Lecturing and supervising practicals:		
'Geschiedenis van vroegmoderne westerse samenlevingen', onderwijs en tutoriaat voor eerstejaars bachelorstudenten, Erasmus Universiteit (FHKW)	2006	4,0 ECTS
'Geschiedenis van vroegmoderne westerse samenlevingen', onderwijs en tutoriaat voor eerstejaar bachelorstudenten, Erasmus Universiteit (FHKW)	2007	3,0 ECTS
'Rotterdam om 1925', onderwijsblok 'Medische Geschiedenis', onderwijsonderdeel 4.4.2 'De populatie als patient' voor derde- en vierdejaars studenten geneeskunde, Erasmus MC	2007	1,0 ECTS
TOTAL		53,5 ECTS

