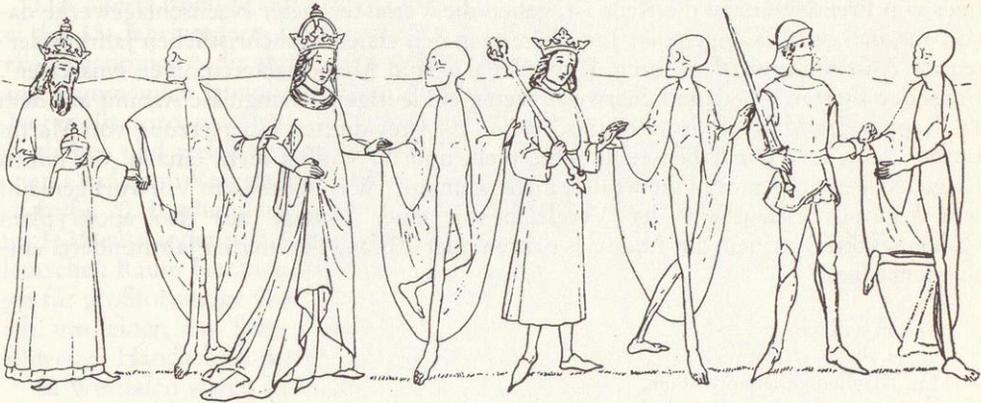


ULI WUNDERLICH

## Durch die Darstellung des Schrecklichen das Schreckliche bannen?

Totentänze an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit



Kaiser, Kaiserin, König und Herzog aus dem Totentanz in der Berliner Marienkirche,  
entstanden um 1460.

Die meisten Menschen denken beim Wort »Totentanz« an mittelalterliche Gemäldezyklen auf Kirchen- und Friedhofsmauern oder an frühneuzeitliche Drucke. Die Quellen, aus denen sich dieses Genre entwickelt hat, liegen vermutlich im literarischen Bereich. Seit dem 13. Jahrhundert sind sogenannte Vado-mori-Gedichte bekannt, in denen sich Repräsentanten einzelner Stände darüber beklagen, daß sie sterben müssen. Angeregt durch verwandte Darstellungen in der bildenden Kunst – wie den Triumph des Todes oder die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten – entstanden Kombinationen: Texte, in denen nicht nur die Sterbenden, sondern auch personifizierte Todesgestalten reden, und Bilder, die mit solchen Dialogen ergänzt worden sind. Allen mittelalterlichen Werken gemeinsam ist die Tatsache, daß Vertreter der ganzen Menschheit vom Papst bis zum Bettler hierarchisch angeordnet werden. Meist führen lebhaft Tote ihre steif-widerstrebenden Opfer in einem irrealen Reigen davon.

Die Tagung »Endzeit – Wendezeit« hat es sich zum Ziel gesetzt, die Quellen nach den Ängsten und Hoffnungen zu befragen, welche die Menschen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit mit Zeitenwenden verbanden. Bevor ich mich der Frage widme, ob die Totentänze dieser Epochen tatsächlich Zeugnis ablegen für das Bevorstehen des Jüngsten Gerichts und den Beginn des Reichs Gottes, wende ich mich zunächst der Semantik des Wortes »Totentanz« zu.

Der Totentanz vereint als Kompositum zwei unterschiedliche – in diesem Fall sogar zwei einander entgegengesetzte – Begriffe. Gemäß den Regeln der deutschen Grammatik können mit der Zusammenfügung entweder tanzende Tote oder Tänze für bezie-

hungsweise gegen die Verstorbenen gemeint sein. Denkbar wären sowohl Trauer- und Erinnerungsriten als auch Zeremonien, um den Tod fernzuhalten, ihn gleichsam zu bannen. Keine dieser Interpretationen stimmt mit der eingangs erwähnten Definition überein. Im Hinblick auf die Fragestellung der Tagung gilt es demnach, die erhaltenen Totentänze auf Spuren dieser unterschiedlichen Bedeutungen zu untersuchen, auf Belege für die Auferstehung der Toten am jüngsten Tag, auf Erwartungen und Vorsorgemaßnahmen der Lebenden sowie der Sterbenden.

## Tänze für oder gegen die Toten

Obwohl in den biblischen Büchern, in Chroniken und Legendensammlungen weit häufiger von Freudentänzen die Rede ist, gehen die Verfasser vieler Nachschlagewerke davon aus, daß die Gläubigen den Tanz bereits in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten als Ausdrucksmittel in ihren Trauer Ritualen und Memorialzeremonien einsetzten<sup>1</sup>. Eines der ältesten – bedauerlicherweise wenig eindeutigen – Zeugnisse stammt aus dem 11. Kapitel des Matthäusevangeliums. In der 1984 revidierten Übersetzung von Martin Luther heißt es: »Wir haben euch aufgespielt, und ihr wolltet nicht tanzen; wir haben Klagelieder gesungen, und ihr wolltet nicht weinen«<sup>2</sup>. Was mit diesem Vorwurf gemeint sein könnte, verdeutlicht der Vergleich mit einer Passage aus den apokryphen »Johannesakten«, einem am Ende des dritten oder Anfang des vierten Jahrhunderts entstandenen Text:

›Flöten will ich,  
tanzet alle.« – ›Amen.«  
›Ein Klagelied anheben will ich,  
die Trauergebärde vollführt alle.« – ›Amen.«  
[...]  
›Dem All zu  
gehört der Tanzende.« – ›Amen.«  
›Wer nicht tanzt, begreift nicht,  
was sich ergibt.« – ›Amen.«<sup>3</sup>

Weit besser als die Existenz meditativer Tänze, von Tanzritualen zur Trauerbewältigung oder zur Beschwörung neuen Lebens ist die Tatsache belegt, daß den Kirchenvätern jedweder Tanz ein Dorn im Auge war<sup>4</sup>. Ambrosius (um 339–397) verbot den

1 RGG – Franz M[agnus] BÖHME, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte, ND Leipzig 1886, Hildesheim/Wiesbaden 1967, Bd. 1, 15f. – Curt SACHS, Eine Weltgeschichte des Tanzes, ND Berlin 1933, Hildesheim 1976, 168.

2 Die Interpretation der zitierten Verse ist nicht unproblematisch: Während im griechischen Text von »Flötenspiel« die Rede ist, steht in der Einheitsübersetzung »Hochzeitslieder«. Außerdem muß Tanz und Trauer nicht zwingend zusammen gehören. Da es im Kontext um die Ablehnung Jesu bzw. Johannes des Täufers durch ihre Umwelt geht, beziehen viele Exegeten die erste Hälfte des Verses auf den einen und die zweite Hälfte auf den anderen. Johannes wäre demnach der Asket, der nicht tanzen will, Jesus der Hedonist, der nicht trauern will. Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Anne Layet-Bergmann.

3 Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, hg. v. Edgar HENNECKE u. Wilhelm SCHNEEMELCHER, Tübingen <sup>4</sup>1971, 154.

4 Brigitte SCHULTE, Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel »Des dodes dantz«, Lübeck 1489 (Niederdeutsche Studien 36),

Christen grundsätzlich daran teilzunehmen. Basilius von Cäsarea (um 330–379) sprach von »unverantwortlicher Geilheit« und »Niederlage der Seele«. Augustinus (354–430) soll ein Bild geprägt haben, das die Theologen noch lange Zeit aufgriffen: die Vorstellung vom Tanz als Kreis, in dessen Mitte der Teufel steht, um die Seelen zu verderben. Auf dem Konzil von Toledo wurde 589 das Tanzen in Kirchen verboten. Im Hochmittelalter erklärte man es mehrfach zur schweren Sünde. Dennoch war die Sache damit noch lange nicht erledigt. Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Quellen belegen, daß Gotteshäuser und Friedhöfe nicht nur Orte des Gebets waren, sondern auch für ausgelassene, manchmal sogar ausgesprochen makabere Feste genutzt wurden<sup>5</sup>. Man versuchte bei bestimmten Anlässen – zu denken wäre etwa an drohende Seuchen und kriegerische Auseinandersetzungen –, neues Leben zu ertanzen oder den Bann des Sterbens dadurch zu brechen.

Das älteste, freilich rein symbolische Zeugnis für diesen Brauch ist eine Wandmalerei des 15. Jahrhunderts im Kapitelsaal des ehemaligen Franziskanerklosters von Morella (Katalonien)<sup>6</sup>, die ihrerseits ein Pendant in einer etwa gleichaltrigen, aus Deutschland stammenden lateinischen Handschrift in der Biblioteca Casanatense in Rom hat: Dargestellt wird nicht nur ein Gerippe, das mit Pfeil und Bogen auf Vertreter aller geistlichen und weltlichen Stände schießt, sondern außerdem ein Reigen Lebender um einen Leichnam. Vergleichbare Bilder sind selten, lassen sich aber dennoch vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert nachweisen: Die Staatlichen Museen in Kassel bewahren ein um 1635 entstandenes Bahrtuch mit entsprechenden Szenen auf. Verleger aus dem süddeutschen Raum brachten das Motiv als Flugblatt in Umlauf und lieferten damit Vorlagen für großformatige Gemälde in Osteuropa<sup>7</sup>. Belege dafür, daß die Lebenden tatsächlich um einen im Sarg aufgebahrten Verstorbenen tanzten, finden sich in einer Schweizer Handschrift des 14. Jahrhunderts und in Quellen aus Dänemark<sup>8</sup>.

In Westfalen waren Totentänze bei der Leichenwache oder im Rahmen von Beerdigungsfeiern verbreitet<sup>9</sup>. Die Teilnehmer faßten sich bei den Händen, bildeten einen

Köln u.a. 1990, bes. Kapitel »Die kirchliche Verurteilung des Tanzes als ›Teufelswerk‹«, 136–143.

5 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. v. Hanns BÄCHTHOLD-STÄUBLI unter Mitwirkung von Eduard HOFFMANN-KRAYER, Berlin/New York 1987, Art. »Totentanz«, Bd. 8, Sp. 1098–1100. Meines Wissens nach gibt es bis heute keine Untersuchung über die Verbote, auf Friedhöfen und in Kirchen zu tanzen; dennoch wird in der Sekundärliteratur kontinuierlich auf deren Existenz hingewiesen.

6 Francisc MASSIP/Lenke KOVÁCS, Ein Spiegel inmitten eines Kreises: der Totentanz von Morella (Katalonien), in: L'Art Macabre 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe, hg. v. Uli WUNDERLICH, Düsseldorf 2000, 114–133.

7 Imke LÜDERS, Totenreigen – Totentanz. Totentanzillustrationen auf Flugblättern des Barock und ihre Rezeption, in: L'Art Macabre (wie Anm. 6), 97–113. Eine Veröffentlichung zu den Zeugnissen aus Osteuropa ist für »L'Art Macabre 3« geplant, bis dahin vgl. Dézi LAJOS, A magyar haláltáncról, in: Magyar bibliofil szemle, évnegyedes folyóirat. Budapest Bd. 1, 1924, Heft 1, 21. – Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie wrzesień – listopad 2000, Kraków 2000, 52–67. – Przeróżliwe echo traby losnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej polski od średniowiecza do końca XVIII wieku. Katalog wystawy pod kierunkiem i redakcją przemysława mrozowskiego. 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001 Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2000, 104f.

8 E[rnst] L[udwig] ROCHHOLZ, Wanderlegenden aus der oberdeutschen Pestzeit 1348–1350, in: Argovia. Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau 17, 1886, 71–75. – Zu den dänischen Quellen vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Art. »Leichenwache«, Bd. 5, Sp. 1105–1113, bes. Sp. 1112.

9 Wilhelm FRICKE, Das mittelalterliche Westfalen oder die alten Sitten, Gesetze, Gerichte, Zu-

Kreis oder tanzten paarweise um einen durch das Los zur Leiche bestimmten Lebenden. Auf ein Zeichen fiel die oder der Erwählte »tot« um. Die Tänzer verstummten und mußten die »Verstorbene« oder den »Verstorbenen« durch Auferstehungslieder und Küsse symbolisch wieder erwecken. Tanz und Tod gehörten – insofern sind sich Volkskundler und Tanzhistoriker einig – in weiten Teilen Europas bis ins 19. Jahrhundert hinein zusammen, nicht nur in Spanien und Skandinavien, sondern auch in Italien, Ungarn und Schlesien, in Schottland und Irland, ja sogar im deutschsprachigen Raum.

## Tanzende Tote

Obwohl die berühmteste Darstellung tanzender Toter, Michael Wolgemuts Holzschnitt aus der 1493 veröffentlichten Schedelschen Weltchronik, die Auferstehung der Verstorbenen am Jüngsten Tag illustriert, geht das Motiv mit größter Wahrscheinlichkeit nicht auf die Apokalyptische Vision des Johannes zurück. Zeugnisse aus der Sepulkralkultur und volkstümliche Überlieferungen belegen, daß man sich Leichen von der Antike bis in die Neuzeit nicht wirklich handlungsunfähig vorgestellt hat. Die Toten lebten gewissermaßen in einer anderen Existenzform weiter. Sie konnten mit den Lebenden in Verbindung treten, ihren Angehörigen helfen oder schaden.

Berichte von tanzenden Toten sind dagegen ausgesprochen selten. Angeblich gibt es Erwähnungen in mittelalterlichen französischen Predigten. Die ältesten mir bekannten Zeugnisse stammen jedoch aus der Schweiz<sup>10</sup>: Um 1350 sah Ritter Kunz von Eptingen einen Totentanz auf dem Richtplatz. Die Geister sangen ein Lied, in dem jeder einzelne der Reihe nach zu verstehen gab, daß ihm dieses Schicksal erspart geblieben wäre, wenn er den Armen zu Lebzeiten Almosen gegeben hätte. Die Botschaft der frommen Sage ist unmißverständlich und dürfte ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlt haben. Ein auf das Jahr 1518 datierter Text in der Zimmernschen Chronik legt nahe, daß diese Vorstellung viel älter ist:

*[...] umb die jar 1300, under der regierung des römischen kunig Albrechts, ist ein tombrost [Domprobst] gewest zu Basel ufm mehrern gestift, genant herr Diether von Speckbach, ein verstendiger, holtseliger, personierter man und der ain weltman, meniglich lieb und wert war. [...] Under anderm het er ain guete pfarr ufm landt, darzu er dann ein schöne behausung gebawen, gleichwol solche an dem kirchhoff daselbst gelegen. Einsmals [...] öffnet er gar nahe umb die mitternacht die fenster. So ersicht er ufm kirchhoff allernechst ein todtendanz von vil personen hin und wider danzen und wandlen, mit sacklen und liechtern; die sangen mit dussemer, haiserer stim:*

*»Wer ich da zu Kerzhaim,  
Als ich bin zu Langkhaim,  
So welte ich vor meinem ende  
Guetes vil bewende  
Und fur mich hin senden« etc.*

stände und Gewohnheiten der Roten Erde, Minden 1890, 9f. Vgl. außerdem K[arl] MEULI: W. O. E. Oesterley, D. D., The Sacred Dance ... [Rezension], in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 26, 1925/26, 306ff.

10 ROCHHOLZ, Wanderlegenden (wie Anm. 8), 119–122.

*Alle, die aber der tomprobst am todtendanz sahe und bei irem leben hett gekennt, waren ains unrechten und unnatürlichen tods gestorben oder umbgebracht worden. [...] Desselbigen jars soll dieser tombprost zu Bassel auch gestorben sein*<sup>11</sup>.

Darüber hinaus enthält die Geschichte eine zweite Warnung: Der Zeuge des Spuks – ein frommer und ehrbarer Mann – muß sterben, obwohl er sich nichts zu Schulden kommen ließ. Die Zuhörer sollen ganz offensichtlich davon abgehalten werden, sich zur Geisterstunde auf dem Friedhof umzusehen.

Wenige Jahre später werden Zweifel an der Wahrheit solcher Berichte laut. Der Pfarrer Ludwig Lavater veröffentlichte in seinem vielbeachteten »Gespensterbuch« von 1569 eine Episode, die sich zu seinen Lebzeiten in Zürich zugetragen hat:

*Es ist auch beschäben / dz jung frölich muot willig gsellen sich verkleidet / uff dem kilchhof getantz / und einer mit einem todtenbein [Knochen] uff einem todtenbaum [Sarg] zuo tantz gmacht. Welches durch etliche die es gesähen / in die gantz statt erschollen ist / daß man allenthalben für war gesagt und glaubt hatt / man habe ein todtentantz gesehen / und seye übel zuo besorgen / es werde ein grosse pestilentz daruf volgen*<sup>12</sup>.

Obwohl Lavater an Geister – an Engel und Teufel ebenso wie an Zauberei – glaubte, erklärte er die nächtlichen Ereignisse mit natürlichen Ursachen. Seiner Meinung nach handelte es sich um einen Streich übermütiger junger Leute, die ihre Umgebung erschrecken wollten. Dieser Fall sei zu verurteilen, gehöre allerdings zu den harmloseren seiner Art; viel schlimmer seien katholische Geistliche, die als Gespenster verkleidet zu ihren Geliebten schleichen.

Weit wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß sich in Zürich umgehend das Gerücht verbreitete, dieser Totentanz sei ein Vorzeichen der Pest. Es unterliegt keinem Zweifel, daß im 16. Jahrhundert nicht nur die Katholiken, sondern sogar reformierte Protestanten an Spuk und göttliche Vorzeichen glaubten. Angehörige beider christlicher Konfessionen stellten sich die Verstorbenen handlungsfähig, in einer anderen Existenzform weiterlebend vor: Tote können die Lebenden warnen; sie sind Helfer und Mahner der Uneinsichtigen.

Die Kirche reagierte bereits im hohen Mittelalter auf diesen unausrottbaren Aberglauben und deutete die heidnisch-antiken Vorstellungen als Bestrafung sündiger Toter im Fegefeuer. Christen wurden auf diese Weise zu frommen Werken in eigenem Interesse aufgefordert; sie konnten darüber hinaus sogar mit den Seelen ihrer Angehörigen in Verbindung treten und deren Qualen lindern. Um vor bevorstehendem Unheil zu warnen, um Spenden, Pfründen und Stiftungen einzuwerben, tolerierte die Kirche sogar Spukgeschichten. Obwohl solche Vorstellungen niemals offiziell gefördert wurden, traten die Verstorbenen in geistlichen Spielen auf. Seit dem Barock lag diesen Darstellungen mancherorts sogar eine mehr oder weniger aufwendige Choreographie zu Grunde, so zum Beispiel in den Passionsprozessionen von Škofja Loka (Slowenien), ehemals zum Bistum Freising gehörig, und in verschiedenen Orten Kataloniens<sup>13</sup>. Der Tanz der To-

11 Zimmerische Chronik, hg. v. Dr. K[arl] A[ugust] BARACK. Bd. 4 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart XCIV), Tübingen 1869, 216f.

12 Ludwig Lavater, Von Gespänsten / unghüren / fälen / und anderen wunderbaren dingen / so merteils wenn die menschen sterben söllend / oder wenn sunst grosse sachen und enderungen vorhanden sind / beschähend / kurtzer und einfaltiger bericht / gestelt durch Ludwigen Lavater diener der Kirchen zuo Zürych, Zürich 1569, Blatt 9<sup>v</sup>.

13 Uli WUNDERLICH, Die Processio Locopolitana, in: Totentanz aktuell N. F. 11, März 2000, 11. – Francesc MASSIP u. Lenke KOVÁCS, Der Totentanz unter der katalanisch-aragonesischen Krone:

ten erschien dabei als die übernatürliche, dem Jenseits angemessene Bewegungsform, genau so, wie man sich auch die Engel gerne tanzend vorstellt.

## Totentänze als Spiegel der Angst?

Vor dem Hintergrund der beschriebenen Vorstellungen und Riten trat »der Totentanz«, also die Darstellung des Schreitaufzugs der Ständevertreter, von Frankreich oder Spanien ausgehend den Siegeszug an. Das Genre hat sich im 15. Jahrhundert in kurzer Zeit in ganz Europa ausgebreitet: Eines der wirkungsmächtigsten Beispiele war der Zyklus auf der Mauer des Kirchhofs von Saints Innocents in Paris, entstanden 1425. Es folgten monumentale Zyklen in Dijon, Basel, Ulm, London, Straßburg, Berlin und Lübeck, von denen allerdings nur ein einziger – die Wandmalerei in der Berliner Marienkirche – mehr schlecht als recht erhalten ist.

Wie der Pariser Totentanz<sup>14</sup> ausgesehen haben könnte, läßt sich aus einer 1485 von Guyot Marchant veröffentlichten Buchausgabe und aus archäologischen Grabungsbefunden rekonstruieren: Der Friedhof war von einem Laubengang umgeben, dessen Dachstuhl als Beinhaus benutzt wurde, also zur Aufbewahrung für die bei der Neubelegung eines Grabes exhumierten unverwesten Gebeine. Vermutlich waren auf den Arkaden insgesamt 60 lebensgroße Figuren zu sehen, pro Bogenstellung zwei oder drei Paare, bestehend aus je einer mumienartigen Todesgestalt und einem Ständevertreter.

Die erste Szene stellte mit größter Wahrscheinlichkeit einen gelehrten Mönch am Schreibpult dar. Der Autor könnte sich – wie sein Pendant in der erwähnten Buchausgabe – an den Betrachter gewendet haben:

Oh vernünftige Kreatur,  
die Du das ewige Leben begehrt,  
hier hast Du denkwürdige Belehrung,  
um das sterbliche Leben richtig zu beschließen.  
La Danse macabre heißt sie,  
die jeder zu tanzen lernt,  
Mann und Frau ist sie natürliche Bestimmung.  
Der Tod verschont nicht Klein noch Groß.  
In diesem Spiegel kann ein jeder lesen,  
daß er auf diese Weise tanzen muß.  
Weise ist, wer sich darin gut anschaut.  
Der Tote führt den Lebenden dahin.  
Du siehst die Größten beginnen,  
denn niemand gibt es, den der Tod nicht schlägt.  
Es ist jammervoll, daran zu denken.  
Alles ist aus einem Stoff geschmiedet<sup>15</sup>.

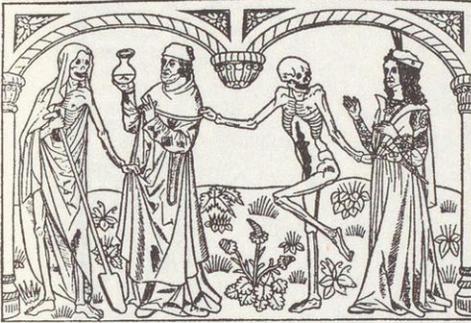
In der Einleitung ist bestenfalls von biographischen Grenzsituationen, aber nicht von kollektiven Ängsten vor oder Erwartungen an eine Wendezeit die Rede: Der Erzähler

Ikonographie und Inszenierung im Mittelalter und das Fortbestehen einer Tradition, in: *L'Art Macabre 2. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Association Danses Macabres d'Europe*, hg. v. Uli WUNDERLICH, Düsseldorf 2001, 61–79.

14 *Les Saints-Innocents*, hg. v. Michel FLEURY, Paris [1990].

15 Übersetzung des Texts der Erstausgabe, zitiert nach: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, hg. v. Gert KAISER, Frankfurt 1983, 75.

weist den Leser beziehungsweise den Betrachter auf die Unausweichlichkeit des Todes hin. Seine Zeitgenossen scheinen sich wenig um ihr Lebensende bekümmert zu haben, sonst bedürften sie seiner Belehrung schließlich nicht. Diese Beobachtung stimmt mit den Erkenntnissen der Mentalitätshistoriker<sup>16</sup> überein, denen zu Folge sich damals ein Wandel in der Einstellung zum Sterben bemerkbar machte: Während der Tod den Menschen im frühen Mittelalter noch vertraut und in den Alltag der Gemeinschaft eingebunden war, setzt sich im Hochmittelalter die Vorstellung einer persönlichen Bilanz beim individuellen Gericht unmittelbar nach dem Lebensende durch. Die Angst vor dem Tod nimmt zu, Sterben wird folglich häufig verdrängt.



Der Pariser Totentanz in der 1485 veröffentlichten Erstaussgabe von Guyot Marchant: Arzt und Liebhaber, Autor und toter König.

Die Bemühungen diesen Veränderungen entgegenzuwirken, waren ganz offensichtlich die Ursache für den Erfolg der makaberen Kunst, besonders aber des neu entstandenen Genres Totentanz. Prediger- und Bettelorden drohten mit den Folgen des plötzlichen, sogenannten »unbußfertigen« Todes: Wer ohne Sakramente stirbt, kommt in die Hölle. In ihren Kirchen und auf ihren Friedhofsmauern befanden sich besonders häufig Darstellungen, welche die Menschen an ihr Schicksal erinnern und zu gottgefälligem Leben bekehren sollten. Wesentliches Charakteristikum solcher Zyklen ist die Ständehierarchie, die Anordnung der einzelnen Szenen von den ranghöchsten Vertretern der Gesellschaft zu den niedrigsten. Damit ist in erster Linie die Betroffenheit aller gemeint: Niemand kann sich dem Tod und der Rechenschaft über seine Sünden entziehen.

In der Buchausgabe des Pariser Totentanzes folgt nach der Einleitung der Reigen der Sterbenden: der Papst und der Kaiser, der Kardinal und der König, der Patriarch und der Feldherr (*Connestable*), der Erzbischof und der Ritter, der Bischof und der Schildträger, der Abt und der Vogt, der Gelehrte und der Bürger, der Domherr und der Kaufmann, der Kartäuser und der Schutzmann, der Mönch und der Wucherer, der Arzt und der Liebhaber, der Pfarrer und der Tagelöhner, der Anwalt und der Spielmann, der Franziskaner und das Kind, der Kleriker und der Eremit.

In jeder dieser Szenen beginnt der Tod das Gespräch: Er fordert sein Opfer zum Mitkommen auf und betont, daß Widerspruch zwecklos sei. Der Sterbende wird als ängstlich oder unwillig beschrieben, bekennt sich selbst aber nur selten zu diesem Gemütszustand. Er antwortet in der Regel in melancholischem Ton, blickt auf sein Leben zurück und beschließt es mit einer Sentenz, die Einsicht verrät: »Wenig hilft die Ehre,

16 Philippe ARIÈS, Geschichte des Todes [L'homme devant la mort, Paris 1977], München 1982.

die so rasch vergeht«<sup>17</sup> sagt der Kaiser. »Zu Asche werden wir am Ende«<sup>18</sup> spricht der König. »Die mehr besitzen, sterben schwer«<sup>19</sup>, äußert der Bürger.

Der Handlungsverlauf des Pariser Totentanzes ist ausgesprochen monoton. Obwohl einige der Gerippe Hacken, Schaufeln oder eine Lanze tragen, setzen sie diese nicht als Waffen ein. Die Todesgestalten greifen mehr oder weniger lebhaft nach den Sterbenden. Von einem Tanz kann eigentlich nicht die Rede sein, da sich weder alle Paare in Bewegung befinden noch ein alle Figuren verbindender Reigen erkennbar ist.

Den Abschluß bildete in Paris vermutlich wiederum der Autor, diesmal jedoch vor der Leiche eines toten Königs sitzend und das Dargestellte rückblickend erläuternd:

Deshalb: Ihr, die Ihr diese Geschichte seht,  
haltet sie wohl im Gedächtnis.  
Denn sie ermahnt Männer und Frauen,  
den Glanz des Paradieses zu erwerben.  
Selig ist, wer im Himmel feiert.  
Aber einige gibt es, die es nicht kümmern,  
wie das Paradies ist,  
noch die Hölle: Ach, sie werden es heiß haben.  
Die Bücher, die einst die Heiligen schrieben:  
sie zeigen es in schönen Worten.  
Eignet Euch an, was hier geschieht.  
Und tut Gutes: mehr sage ich nicht.  
Gute Werke vermögen viel für die Verstorbenen<sup>20</sup>.

Im Pariser Totentanz enthalten lediglich die beiden zitierten Passagen – Einleitung und Schluß – Beschreibungen der künftigen Welt. Gericht, Himmel und Hölle stehen keineswegs im Vordergrund, wichtiger ist, daß der Betrachter sein Schicksal nicht verdrängen und im Hinblick darauf Gutes tun soll. Damit sind zunächst einmal die Werke der Barmherzigkeit im Sinne des Matthäusevangeliums gemeint. Hungrige speisen, Durstigen zu trinken geben, Fremde beherbergen, Nackte bekleiden, Kranke pflegen und Gefangene besuchen sind Voraussetzung für das Eingehen ins Himmelreich. Da es sich in Paris um Wandmalereien im Bereich eines Bettelordenklosters handelt, geht es aber auch um die Einwerbung von Spendengeldern. Der Passus »gute Werke vermögen viel für die Verstorbenen« macht deutlich, daß die Vorstellung vom Fegefeuer hinter dieser Ermahnung steht. Über jeden Toten wird unmittelbar nach dem Lebensende Gericht gehalten. Zur Reinigung von seinen Sünden muß er sich zeitlich begrenzten Strafen unterziehen. Die Lebenden können ihr Schicksal und das ihrer Angehörigen durch Gebete, Messen, einzelne Spenden und größere Stiftungen beeinflussen.

Das Weltgericht oder apokalyptische Szenen kommen in den Totentänzen des 15. Jahrhunderts gar nicht oder – wie in der Pariser Buchausgabe – nur am Rande vor. Sie fehlen oder wurden wie in Basel erst später ergänzt. Was aber haben die Bilder und Texte, die man üblicherweise mit diesem Namen bezeichnet, mit den eingangs beschriebenen Vorstellungen – mit dem nächtlichen Spuk der Verstorbenen, mit Trauerritualen und Abwehr von drohenden Unheil – zu tun? Welche Erfahrungen lagen den Kunstwerken zu Grunde? Welche Ängste wurden in Ihnen ausgedrückt? Ich werde im folgenden einige der bedeutendsten Denkmäler unter diesen Aspekten vorstellen.

17 Der tanzende Tod (wie Anm. 15), 77.

18 Ebd., 79.

19 Ebd., 89.

20 Ebd., 107.



Abb. 1 Totentanz auf dem Friedhof, Mittelszene eines nach 1702 im Verlag J. P. Wolff seel. Erben in Nürnberg wiederaufgelegten Einblattdrucks aus dem späten 16. Jahrhundert.

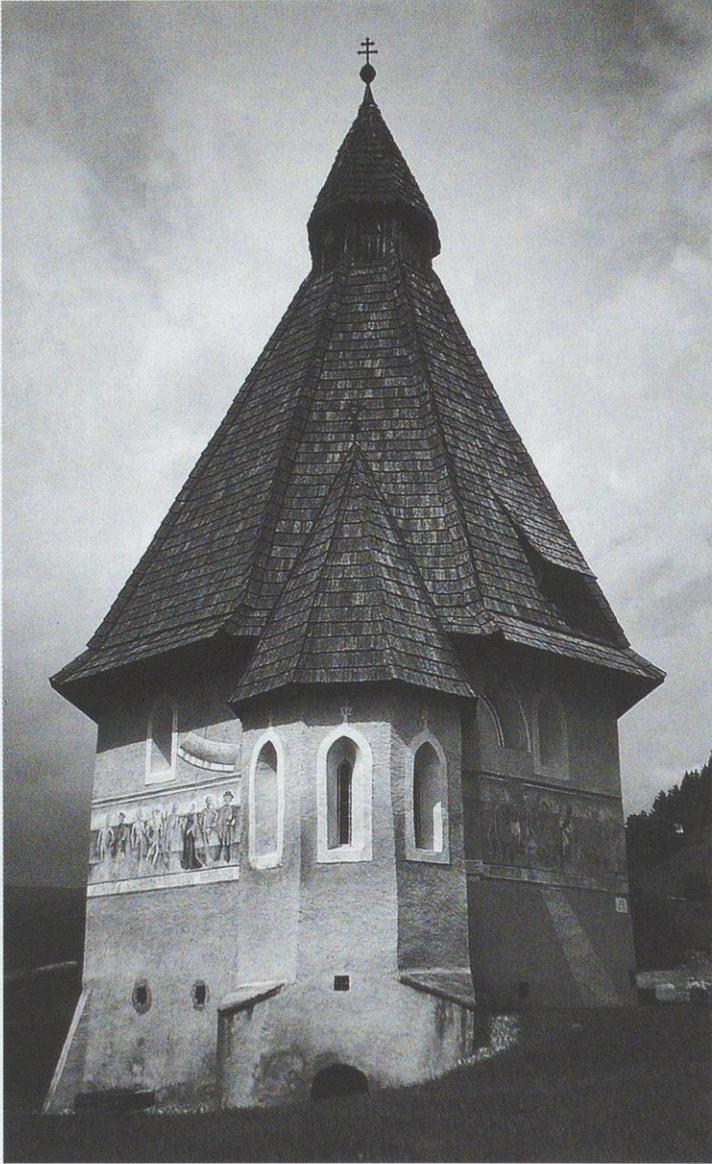


Abb. 2 Das Beinhaus mit dem Totentanz-Fries in Metnitz, entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.



Abb. 3 Prediger, Hölle und Papst eröffnen den Totentanz-Reigen in Metnitz.

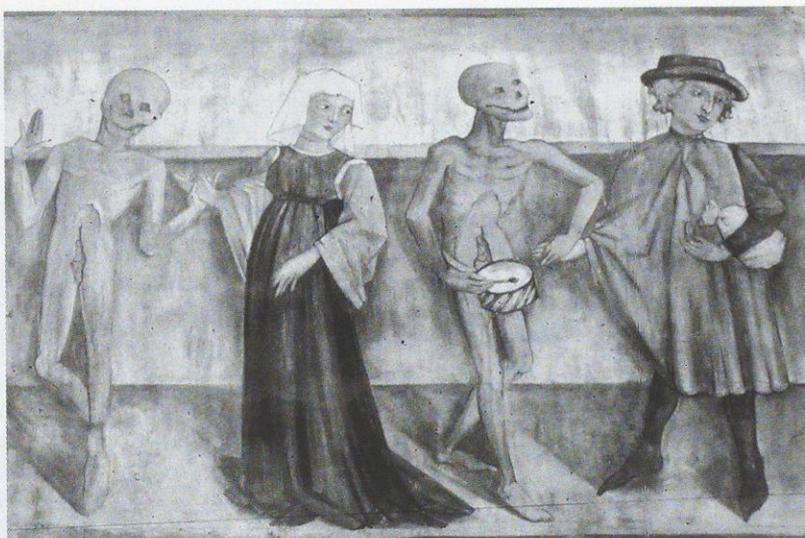


Abb. 4 Edelfrau und Kaufmann.

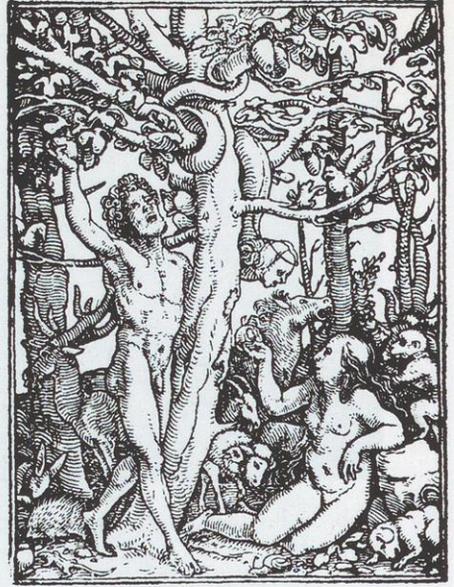


Abb. 5 Hans Holbeins Totentanz: Erschaffung Evas, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Arbeiten der Ureltern.

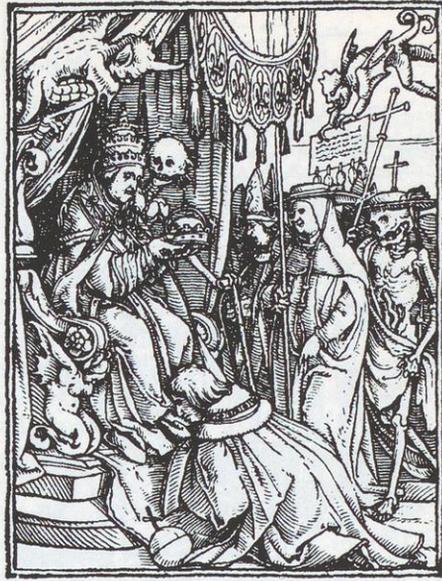
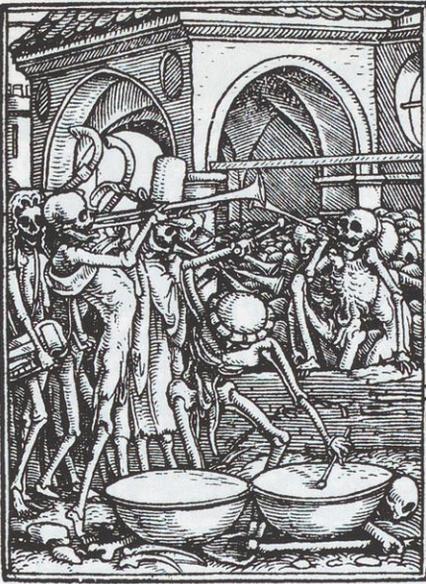


Abb. 6 Hans Holbeins Totentanz: Beinhausmusik, Papst, Kardinal, Kaufmann.

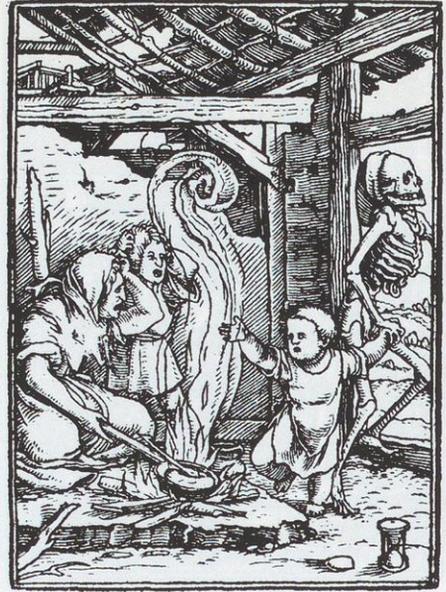
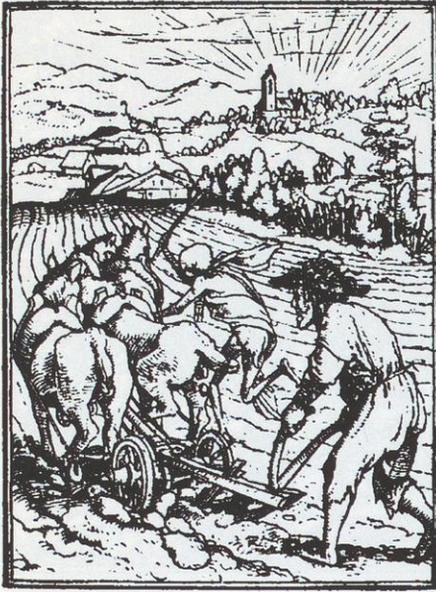


Abb. 7 Hans Holbeins Totentanz: Bauer, Kind, Weltgericht, Wappen des Todes.

## Der Totentanz auf der Außenmauer des Beinhauses in Metnitz

Der Totentanz in der Kärntner Marktgemeinde Metnitz entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Bilder sind an der Außenseite des südlich der Pfarrkirche auf dem ehemaligen Friedhof gelegenen Karners angebracht. Der achteckige Bau hat einen Durchmesser von zirka elf Metern. Der Fries ist 1,20 m hoch und insgesamt ca. 30 Meter lang.

Da die Wandmalereien ständig den Witterungseinflüssen ausgesetzt waren, konnte man im 19. Jahrhundert nur noch 19 von 25 Paaren und wenige Verszeilen erkennen<sup>21</sup>. Heute sieht man vor Ort eine Rekonstruktion, deren Inschriften einem um 1460 veröffentlichten Basler Blockbuch<sup>22</sup> entsprechen, das dem Künstler als Vorlage gedient haben dürfte. Die Texte sind jedoch weder Alemannisch noch Kärntnerisch, sondern in nord-bayerischer beziehungsweise mitteldeutscher Mundart verfaßt.

Der Zyklus kann von der Eingangstür ausgehend in beide Richtungen gelesen werden. Rechts spricht ein Dominikaner zu Papst, Kaiser und Kardinal. Links predigt ein Franziskaner zu den Angehörigen der niederen Stände. Im Norden befindet sich ein Motiv, das in keinem vergleichbaren Zyklus vorkommt, ein Höllenrachen, in dem man eine an eine Säule gefesselte Todesgestalt und mehrere Verdammte sehen kann. Hierauf folgen 25 Paare, entsprechend der ständischen Hierarchie angeordnet: Nach dem Papst kommt der Kaiser, die Kaiserin, der König, der Kardinal und so weiter. Den Abschluß bilden der Bauer, das Kind und seine Mutter. Jede dieser Figuren kann durch Attribute, Insignien und charakteristische Kleidung identifiziert werden: Lesefähigkeit war also nicht unbedingt zum Verständnis der Wandmalereien notwendig.

Zum Papst gehört heute ein Text, den ich der Einfachheit halber nach dem Basler Blockbuch zitiere:

*Her bobist merkt off meyner pawken don  
Ir sullet dornoch hie springen schon  
Ir dorfet keyns dyspensieren  
Der tod wil euch den tanzc hofyren  
Ich was eyn heiliger bobist genant  
die weyle ich lebete ane forchte bekant  
Nw werde ich gefurt frefillich  
Czum tod ich were mich oppiglich<sup>23</sup>.*

Dem ranghöchsten Erdenbewohner wird durch Paukenschläge unmißverständlich klar gemacht, daß seine Lebenszeit zu Ende ist. Die Sprache des Todes ist eindeutig ironisch: Der Papst soll »schön springen«. Er bedarf keiner Befreiung von seinen Verpflichtungen, wenn man ihn auf diese Weise »hofiert«.

Der Kirchenfürst antwortet sehr selbstbewußt: Er sei Zeit seines Lebens furchtlos gewesen und wolle sich gegen die *frefilliche*, das heißt rücksichtslose Behandlung heftig wehren. Seine Reaktion wurde in der bildlichen Darstellung nicht wirklich umgesetzt: Gegenwehr vermag ich in dieser Szene jedenfalls nicht zu erkennen.

21 Die erhaltenen Fragmente sind im Metnitzer Totentanz-Museum zu besichtigen und können dort mit den Aquarellkopien aus dem Jahr 1885 verglichen werden.

22 Signatur cpg. 438 der Universitätsbibliothek Heidelberg, abgedruckt in: Der tanzende Tod (wie Anm. 15), 278–329.

23 Der tanzende Tod (wie Anm. 15), 280.

Der Tod wird in Metnitz nicht als Skelett, sondern – wie im Mittelalter üblich – als halbverwester Leichnam mit aufgebrochener Bauchhöhle wiedergegeben. Meist nimmt er die Sterbenden bei der Hand. Seine Opfer folgen ihm starr oder widerstrebend. Nur wenige, darunter die Nonne, fügen sich bereitwillig in ihr Schicksal. Befragt man den zugehörigen Text, ist es mit deren frommer Einstellung allerdings auch nicht weit her:

*Fraw nonne ir dunkt euch subtil  
Dezen reyen ich mit euch tantzen wil  
Werft von euch den sarpular  
Ir muß hie mit dem toten farn  
Ich habe yn dem closter meyn  
Gote gedynet alz eyn geweytis noneleyn  
was hilft mich nw meyn beten  
Ich muß des todis reyen treten<sup>24</sup>.*

Anders als dem Papst wird der Nonne im Metnitzer Totentanz ein Vorwurf gemacht: Der Tod sagt, sie »dünkt sich subtil«, das heißt, sie hält sich für etwas Besonderes. Die zitierte Passage ist ein erstes Indiz für direkt ausgesprochene Stände- bzw. Sittenkritik. Das Fehlverhalten des Kirchenfürsten kann der Betrachter ebenso wie das der Klosterfrau nicht sehen. Nur dem, der lesen kann, erschließt sich die volle Bedeutung des Werks.

Die Antwort der Nonne fällt denn auch eher bescheiden aus: Zu ihrer Rechtfertigung bringt sie vor, daß sie Gott gedient habe und sehr wohl wisse, daß sie folgen muß. Schwer verständlich bleibt der Ausspruch »Was hilft mir nun mein Beten«, da die mittelalterlichen Artes moriendi doch lehren, daß die Entscheidung über das Seelenheil am Ende des Lebens fällt. Die Sterbende hat ihre klösterlichen Aufgaben zwar erfüllt, aber offensichtlich rein mechanisch, ohne Inbrunst, so daß niemals eine Zwiesprache mit Gott zustande kam.

In Metnitz kommen nur die ärmsten der Armen, so zum Beispiel der Krüppel, gut weg. Sie werden vom Tod ausdrücklich freundschaftlich behandelt:

*Hynke her an myt deyner krucken  
Deyn ding das wil sich gelucken  
Dich haben die lebenden nicht we gut  
Der tot dir besundern gnade tut  
Eyn armer geiler hie yn leben  
Czu eynem frunde yst nymande eben  
Abir der tot wil seyn frund seyn  
Her nympt den armen mit dem reichen hyn<sup>25</sup>.*

Dem Krüppel wird am Lebensende Hoffnung gemacht. Der Tod verspricht dem Mann mit dem amputierten Bein zwar nicht das Paradies, aber doch ein glücklicheres Schicksal. Der Sterbende, der sich selbst als geilen Armen, also gierigen Bettler bezeichnet, nimmt in seiner Antwort allerdings nur auf den dritten Vers Bezug: Im Leben wollte niemand sein Freund sein; jetzt trägt ihm der Tod die Freundschaft an. Daß er sich darüber oder auf die vermeintlich bessere Zukunft freut, wird nicht erwähnt.

In der Sekundärliteratur kann man immer wieder lesen, daß Arme, Alte und Kranke den Tod als Erlösung empfinden. Das ist hier und auch in den meisten anderen Toten-

24 Ebd., 318.

25 Ebd., 324.

tänzen nicht der Fall. Der Tod sagt dem Sterbenden, daß er ihm eine Gnade erweise und nicht umgekehrt.

Möglicherweise erinnerten die Wandmalereien in Metnitz den Betrachter im ausgehenden Mittelalter nicht nur daran, daß alle Menschen sterben müssen, sondern auch an das, was nach dem Tod kommt. Bis 1875 waren Spuren einer Weltgerichtsdarstellung im Inneren des Karners zu sehen. Erwähnt werden Christus in der Mandorla zwischen Maria und Johannes, Posaunenengel und Michael mit der Seelenwaage. Fragwürdig wird dieser Befund allerdings durch ein Visitationsprotokoll aus dem Jahr 1604, in dem der Bischof die Anbringung dieses Motivs am Außenbau befiehlt<sup>26</sup>. Ob man seinen Wunsch an anderer Stelle realisierte, ob das Bild bereits zur Entstehungszeit des Gebäudes vorhanden oder zusammen mit dem Totentanz geschaffen wurde, läßt sich nicht mehr nachweisen.

Wenn es das Weltgericht im Inneren von Anfang an gegeben hat, dürfte es einerseits mit dem gefesselten Tod im Höllenrachen und andererseits mit dem Schweiß Tuch über der Eingangstür in Verbindung stehen. Letztere sind Trostverheißungen, die man als Hinweise auf die Überwindung der Erbsünde durch den Kreuzestod Christi interpretieren kann<sup>27</sup>.

Was den Totentanz von Metnitz so bemerkenswert macht, ist folgendes: Der polygonale Kärner bietet den Interpreten Indizien für den Fortbestand der eingangs erwähnten archaischen Todes- und Tanzvorstellungen. Kreisformen sind einerseits geeignet, von außen kommendes Unheil abzuwehren und andererseits, die Toten im Inneren des Karners zu bannen. Die Ständevertreter auf dem Fries umrunden die Verstorbenen, der Prediger wird gleichsam zum »Zeremonienmeister«, der Besucher zum Teilnehmer eines Beschwörungsrituals.

Für Aufregung unter Totentanzforschern sorgte die These, die Erwin Koller 1986 aufgestellt hat<sup>28</sup>. Er ist der Meinung, daß mit den Totentänzen keine moraldidaktischen Wirkungsabsichten verbunden sind. Die Metnitzer hätten die Wandmalereien nur deshalb in Auftrag gegeben, um zahlungskräftige Neugierige in ihren Ort zu ziehen.

Reiner Sörries, Direktor des Museums für Sepulkralkultur in Kassel, schloß sich dieser Theorie an. Er stellte 1998 seine viel beachtete Ausstellung über den monumentalen Totentanz im deutschsprachigen Raum und den zugehörigen Begleitband<sup>29</sup> unter dieses Motto: Tanzende Tote sind ihm zufolge kein kirchliches, sondern ein profanes Motiv. Die Darstellungen gehen auf abergläubische Vorstellungen zurück, die wiederum ganz reale Ursachen haben. Die Totengräber arbeiteten in der Vergangenheit oft liederlich

26 ERWIN KOLLER, Zum Metnitzer Totentanz, in: Carinthia. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten 1, 1980, 139–169, bes. 161.

27 Seit Papst Innozenz III. das Sudarium 1216 zum Ablaßbild erklärte, häufen sich Einzeldarstellungen dieses Motivs (vgl. auch Dürers Kupferstiche zur Kleinen und Großen Passion, 1513). In diesem Zusammenhang wäre sowohl an das Seelenheil der Toten als auch an einen möglichen Stifter zu denken.

28 KOLLER, Zum Metnitzer Totentanz (wie Anm. 26), bes. § 12, 164–168.

29 Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Katalog zur Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur in Kassel vom 19. September bis 29. November 1998, Dettelbach 1998, bes. Kapitel »Die Funktion der monumentalen Totentänze als Friedhofsikonographie«, 43–47. Irmgard WILHELM-SCHAFFER hat zu dieser These kürzlich kritisch Stellung bezogen, in: »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 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 77), Wiesbaden 2000, bes. 9–12.

und verscharften die Leichen auf ohnedies überbelegten Friedhöfen nur notdürftig. Daß Verstorbene in unterschiedlichen Graden der Verwesung wieder zum Vorschein kamen, war also keine Seltenheit. Stellt man sich nun noch erleuchtete Kapellen und flackernde Grabkerzen vor, ergibt sich der Spuk beinahe von selbst. Totentänze kennzeichnen also einfach die Funktion des Ortes, an dem sie angebracht worden sind. Ihr Zweck ist nicht die moralische Unterweisung, sondern eher »kommerzieller« Natur: Gruselige Bilder sind Anziehungspunkte, die Schaulustige an sonst eher unattraktive Orte locken sollen.

Die Rezeptionsgeschichte der berühmtesten Werke in Basel und Lübeck bestätigt das. Man hat den Touristen schon bald Büchlein mit Texten, einfache Kupferstiche oder aufwendige Leporellos angeboten. Ansichtskarten sind heute manchmal der einzige Beweis für die Existenz eines Totentanzes.

## Der Totentanz von Hans Holbein

Für die Weiterentwicklung der makaberen Kunst ist der Übergang vom späten Mittelalter zur Renaissance von überragender Bedeutung. Hans Holbein der Jüngere kam 1515 aus Augsburg nach Basel. Der Künstler hat sich dort intensiv mit der Todesthematik auseinandergesetzt: Er malte den toten Christus im Grab und acht Szenen aus der Passion. Er zeichnete Skelette für Buchillustrationen und kunstgewerbliche Objekte. Seine drei Totentänze – der Reigen auf einem Schweizerdolch, das Todesalphabet und die Entwürfe zu 53 Holzschnitten – entstanden vermutlich unmittelbar vor oder nach der Frankreichreise im Frühling 1524<sup>30</sup>.

Ich erläutere zunächst die Entstehung des Buches, das als »Totentanz von Hans Holbein« in die Geschichte eingehen sollte. Es wurde erst 1538, als der Künstler schon lange in England tätig war, unter dem rätselhaften Titel *Simulachres & historiées faces de la mort*<sup>31</sup> publiziert. Ins Deutsche übersetzt heißt das »Trugbilder und szenisch gefaßte Gesichter des Todes«.

30 Bestimmte Indizien sprechen dafür, daß Holbein bereits während der Frankreichreise im Jahr 1524 Vorstudien zu einzelnen Motiven angefertigt hat: Das Schloß, vor dem die Kaiserin mit ihrem Gefolge promenierte, gleicht dem im Blois. Außerdem hat man kürzlich verblüffende Übereinstimmungen mit einem französischen Stundenbuch entdeckt, das heute in der Walters Art Gallery in Baltimore aufbewahrt wird: Der pflügende Bauer, der auf dem Bett der Nonne sitzende Lautenspieler und der tafelnde König sind nach dieser Vorlage kopiert. Vgl. Hans REINHARDT, Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 34, 1977, 229–260. – Stephanie BUCK, Holbein am Hofe Heinrichs des VIII., Berlin 1997, Abb. 92–100.

31 Les simulachres & HISTORIEES FACES DE LA MORT, AVANT ELE gammet pourtraictes, que artificiellement imaginées. A LYON, Soubz Pescu de COLOGIGNE. M. D. XXXVIII. – The dance of death by Hans Holbein the Younger. Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of »Les simulachres & historiées faces de la mort«. With a New Introduction by Werner L. GUNDERSHEIMER, New York 1971. Zur Entstehung der Erstausgabe vgl. Henri Louis BAUDRIER, Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle. Publiées et continuées par [Julien] Baudrier. 13 Bände, Lyon 1895–1921, Bd. 5, 157–177 und Bd. 12, 233–250. Reprint: Paris 1964. – Eduard HIS, Hans Lützelburger. Le graveur des Simulachres de la mort d’Holbein, in: Gazette des Beaux-Arts 29, second series 4, 1870, 481–489. – Frank PETERSMANN, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983.

Melchior und Gaspard Trechsel, aus Mainz stammende, in Lyon ansässige Drucker, hatten die Bilder viele Jahre zuvor in Basel bestellt. Als Holbeins Formschneider Hans Lützelburger 1526 starb, waren erst 41 Motive vollendet. Obwohl die Druckstöcke den Auftraggebern kurz danach per Gerichtsbeschuß zugesprochen wurden, vergingen noch zwölf Jahre bis zur Veröffentlichung.

Entstanden ist schließlich ein 52 Blatt umfassendes, kleinformatiges Buch, das nicht nur inhaltlich, sondern auch rein äußerlich entschieden mit den mittelalterlichen Darstellungskonventionen bricht. Die Seiten mit dem Totentanz sind der neuesten Mode entsprechend dreigeteilt: Sie bestehen aus einem lateinischen Bibelzitat, dem 6,5 x 5 cm großen Holzschnitt sowie einem Epigramm. Die Gestaltung entspricht den – in Anlehnung an Andrea Alciatis 1531 erschienenem *Emblematum liber* – als Emblembüchern bezeichneten Werken. Der bis dahin übliche Dialog zwischen der Personifikation des Todes und dem Sterbenden findet nicht mehr statt. Überschriften, welche die Szenen eindeutig identifizieren, kommen nicht vor.

Hellmut Rosenfeld, Verfasser des am weitesten verbreiteten Standardwerks zum Thema Totentanz, schreibt über Hans Holbeins Bilder wie folgt:

Man kann überall lesen, daß der Totentanz in Hans Holbeins Holzschnittfolge seine künstlerische Vollendung gefunden habe. [...] Die Meisterhand Holbeins hat in den Bildern des Todes formvollendete Bilder geschaffen, größtenteils Meisterstücke der Psychologie und Charakteristik, Kabinettstücke szenischer Darstellung und Realistik, fast jedes ein in sich geschlossenes Meisterwerk. Aber der Totentanzgedanke, das innerliche Anliegen fast zweier Jahrhunderte Totentanzdichtung, wird hier endgültig zu Grabe getragen und umgefälscht, so daß keine der späteren Totentanzdarstellungen sich dem lähmenden, ja tötenden Einfluß der Holbeinischen Bilder entziehen konnte<sup>32</sup>.

Um Rosenfelds drastisches Urteil zu verstehen und zu relativieren, empfiehlt es sich an dieser Stelle, genauer auf Holbeins Neuschöpfung einzugehen: Die Bilderfolge beginnt mit vier Szenen aus dem Alten Testament: der Erschaffung Evas, dem Sündenfall, der Vertreibung aus dem Paradies und den Konsequenzen für den Verstoß gegen das göttliche Gebot. Die Bilder erläutern, wann und wie der Tod in die Welt gekommen ist. Er begleitet die Stammeltern des Menschengeschlechts, seit sie der Erzengel Michael wegen des Sündenfalls mit seinem flammenden Schwert aus dem Garten Eden vertrieben hat.

Sterben ist im biblischen Sinn kein naturgesetzliches Ereignis, sondern gilt als kollektive Bestrafung aller Nachgeborenen: Männer müssen seitdem im Schweiß ihres Angesichts den Acker bebauen, Frauen unter Schmerzen Kinder gebären. Auf dem vierten Blatt der »Simulachres« ist allerdings keine Geburt zu sehen, sondern eine glücklich lächelnde, ihr Kind stillende Mutter. Holbeins Interpretation des ersten Buches Mose erinnert, wie noch zu zeigen ist, in diesem Detail ganz bewußt an eine Idylle.

Solche Bilder sind aus den ältesten Totentänzen nicht bekannt, ganz im Gegensatz zur nachfolgenden »Beinhausmusik«, der Darstellung auf dem Friedhof musizierender Toter. Das Bild hat die Funktion eines Bindeglieds: Es zeigt eine unübersichtliche Schar Verstorbener vor einem Karner, in dem zahllose weitere Gebeine ruhen. Die Gerippe machen nicht wirklich Musik – zumindest nicht im Sinne harmonischen Zusammenspiels –, sondern veranstalten mit Pauken und Trompeten, Krummhörnern und einer Radleier ein wahres Spektakel, einen Tusch, der zu den eigentlichen Sterbeszenen über-

32 Hellmut ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3), Köln/Graz <sup>3</sup>1974, 283.

leitet, die vom Papst über Kaiser und König in hierarchischer Folge zu Bauer und Kind absteigen.

Wie bei den mittelalterlichen Totentänzen beginnt der Ständereigen mit dem Papst. Hans Holbein ergreift die Gelegenheit, aus reformatorischer Sicht zum Machtanspruch der katholischen Kirche Stellung zu nehmen. Er zeigt den irdischen Stellvertreter Christi in erhabener Haltung auf einem groteskenverzierten Thron sitzend. Der Tod ereilt ihn bei der Kaiserkrönung, gerade in dem Moment, als der oberste weltliche Herrscher vor ihm niederkniet und seine Füße küßt. Die Geste der Unterwerfung und der schiefliegende Reichsapfel auf dem Boden lassen das Geschehen fragwürdig erscheinen. Die Skelette, die durch Kleidung und Gebärden die Lebenden nachäffen, und die beiden Dämonen machen deutlich, daß die Investitur Teufelswerk ist.

Im folgenden Bild wird das Rechtswesen der Frühen Neuzeit kritisiert. Holbein zeigt den Kaiser als höchsten irdischen Richter. Er sitzt auf einem prächtigen Thron, schlichtet den Streit zwischen zwei Männern und wendet sich dabei ganz offensichtlich dem Reicheren der beiden zu. Der kniende Arme bleibt dagegen unerhört. Wieder ist es der Tod, der dem Unrecht ein Ende macht: Er erscheint von hinten und nimmt dem Kaiser die Krone vom Kopf. Auch das abgebrochene Schwert verdeutlicht, daß Parteilichkeit und Bestechlichkeit nun ein Ende haben.

Die Vertreter der katholischen Kirche werden von Holbein prinzipiell negativ charakterisiert: Beim Kardinal weist Holbein auf den Widerspruch zwischen weltlichem Besitzstreben und christlichem Ideal hin. Der hochrangige Kirchenvertreter übergibt einem vor ihm knienden, durch Pelzmütze, Schwert, Wams und Sporen als wohlhabend gekennzeichneten Mann eine gesiegelte Urkunde. Die Reben im Hintergrund sind ein Hinweis auf das biblische Gleichnis vom bösen Weingärtner im 12. Kapitel des Markus-evangeliums; sie brandmarken das Geschehen als Geschäftsakt. Wahrscheinlich handelt es sich um den Verkauf einer Pfründe oder eines Ablasses, für den der Kardinal Geld empfangen und das gesiegelte Dokument aushändigen wird. Das Gerippe greift wiederum im rechten Moment ein. Es zieht dem Geistlichen den Hut vom Kopf und vollführt somit eine Geste der Entmachtung.

Der Bischof ist ein schlechter Hirte, dem die Schäflein abhanden gehen. Der fette Abt und die Äbtissin, die dem Leben angeblich längst abgeschworen haben, sträuben sich vehement gegen den Tod. Der Bettelmönch ist nur um sein Geld besorgt. Die Nonne lauscht beim Gebet andächtig der Musik ihres Galans.

Sozialkritische Tendenzen bleiben auch bei den weltlichen Würdenträgern nicht aus: Den Anwalt trifft der Vorwurf der Bestechlichkeit. Er wendet sich von einem bittenden armen Mann ab und streckt die Hand schamlos nach dem Geld eines Reichen aus. Hans Holbein hat die Vorwürfe, die in den Texten der mittelalterlichen Totentänze gegen die Sterbenden erhoben wurden, in die Bilder integriert.

Das gleiche gilt für den Kaufmann, der noch im Augenblick seines Todes nach den Münzen greift, die auf einem Warenbündel liegen. Vom Mittelalter bis ins Zeitalter der Aufklärung gab es für Sterbeszenen verbindliche Darstellungskonventionen. Vorbildliche Menschen fühlen ihren nahen Tod. Sie regeln ihre Angelegenheiten, verabschieden sich von den Angehörigen, legen sich ins Bett und beten. Nur ausgemachte Bösewichter und Narren können die Zeichen der Zeit übersehen oder nicht wahrhaben wollen. Wenn der Knochenmann seine Opfer von hinten angreift und damit bei ihren alltäglichen Verrichtungen überrascht, ist das ein untrügliches Zeichen dafür, daß sie durch sündige Begierden verblindet sind. Der Wunsch nach materiellen Gütern beraubt sowohl den Anwalt als auch den Kaufmann einer allen vernünftigen Menschen gegebenen Fähigkeit. Heute würde man sagen, die Sterbenden haben die Signale ihres Körpers übersehen.

Daß die situationsbezogene Kostümierung den Reiz der makaberen Bilder ausmacht, wird in der Szene mit dem Grafen besonders deutlich. Ein weit geöffnetes Hemd, das Messer am Gürtel und der Dreschflegel am Boden charakterisieren das Gerippe als Angehörigen des dritten Standes. Es schlägt den prächtig gekleideten, mit bitrend erhobenen Händen über ein Trümmerfeld fliehenden Adligen mit einem Wappenschild von hinten tot. Das Blatt ist als Hinweis auf die Bauernaufstände der Jahre 1524 bis 1526 zu verstehen. Ganz Süd- und Mitteleuropa, die Schweiz, Österreich und das Elsaß wurden von den Unruhen erfaßt, die sich gegen Geld- und Frondienstforderungen der Grundherren richteten und nach anfänglichen Erfolgen in Plündern, Morden und Brandschatzen ausarteten. Holbein bildet das Zeitgeschehen ab, ergreift aber nicht eindeutig Partei. Ob der um Gnade flehende Graf oder der marodierende Bauer kritisiert werden soll, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Die Ständefolge endet mit den Angehörigen der Unterschicht und zeigt, daß die Armen den Tod ebenso wenig herbeisehnen wie die Reichen. Dem Ackermann geht das Gerippe nur scheinbar hilfreich zur Hand. Viele Forscher haben diese Szene vor allem wegen der schönen Landschaft als Idylle verklärt. Sonnenschein und sanfte Hügel täuschen bei Holbein aber nicht über die harte Arbeit bei kärglichem Ertrag hinweg, wie an den schäbigen Lumpen des Bauern unschwer zu erkennen ist. Das Skelett peitscht die Pferde erbarmungslos, bis sie durchgehen. Holbein deutet damit – meines Erachtens – einen tödlichen Arbeitsunfall an. Auch die Frau in der armseligen, vom Einsturz bedrohten Hütte auf dem folgenden Blatt ist keineswegs froh, daß sie einen Esser weniger zu ernähren hat. Mutter und Geschwister raufen sich vor Verzweiflung die Haare, als der Tod das jüngste Kind von dannen führt.

Betrachtet man Holbeins Ständefolge als Ganzes, ergibt sich ein abwechslungsreiches Bild. Während die Adligen beim Hofieren sterben, der Tod die Geistlichen im Banne ihrer Eitelkeit überrascht und die bürgerliche Oberschicht beim Mißbrauch ihrer Macht gezeigt wird, müssen die Angehörigen der Unterschicht Schwerstarbeit leisten und dennoch Hunger leiden. In Holbeins *Simulachres & historiées faces de la mort* wird, wie Eva Schuster es so treffend formuliert hat, »das monotone kollektive Sterben durch den individualisierten Tod ersetzt«<sup>33</sup>. Nur die Vorstellung vom sanften und seligen Ende kommt darin niemals vor. Egal wie sich das Gerippe in den Totentanzszenen verhält, ob es kämpferisch angreift, musiziert oder tänzelt, das Stundenglas präsentiert, sein Gegenüber mit sich reißt oder von dannen führt, um einen fairen Gegner oder gar einen herbeigesehnten Erlöser handelt es sich nie. Keiner der Protagonisten weiß, daß sein letztes Stündlein geschlagen hat. Niemand stirbt, wie es die *Ars moriendi* lehrt, wohl vorbereitet nach Beichte und Kommunion liegend im Bett. Holbeins personifizierter Tod ist immer hinterlistig, schadenfroh und gemein. Er ist eher ein Rächer als der Handlanger des gerechten Richters; er verkörpert die Strafe für den Sündenfall, der keinen verschont.

Hoffnung auf ein besseres Leben verheißt dagegen das vorletzte Blatt: Am Jüngsten Tag, wenn die Toten ohne Anzeichen ihres irdischen Ranges auferstehen und vor dem Weltenrichter erscheinen, verzichtet Holbein auf die altbekannte Schreckensvision. In der oberen Bildhälfte ist Christus umgeben von Engeln und Seligen zu sehen. Er thront auf dem Regenbogen, zeigt die Wundmale an seinen Händen und verweist somit auf seinen Tod. Durch die Kreuzigung des Gottessohnes sind alle Gläubigen von der Erbsündenlast befreit und können auf ein glückseliges Weiterleben im Jenseits vertrauen.

33 Eva SCHUSTER, *Mensch und Tod*. Graphiksammlung der Universität Düsseldorf. Bestandskatalog, Düsseldorf 1989, 127.

Holbeins Bild ist ein Meisterwerk im Sinne der protestantischen Theologie. Die Schwerter des apokalyptischen Richters oder der Hinweis auf Höllenstrafen kommen bezeichnenderweise nicht mehr vor.

Abweichend von mittelalterlichen Darstellungen ist vor allem auch die Armillarsphäre im Bildmittelpunkt, die noch dem ptolemäischen Weltbild entspricht. Holbein verfremdet das allen Gläubigen bekannte Szenario, indem er die Ereignisse des Jüngsten Tags in eine übernatürliche Umgebung verlegt. Das Geschehen findet nicht auf der Erde statt – die ist im Zentrum des Planetensystems zu sehen –, sondern an einem unbekanntem Ort, an dem nichts mehr an die Vergangenheit der dem Schöpfer erwartungsvoll zustrebenden Menschen erinnert.

Die »Simulachres« enden mit einer auf den ersten Blick ziemlich rätselhaften Komposition. Ein Mann und eine Frau, beide in eleganter Tracht, präsentieren ein makaberes Arrangement: Den Sockel bildet ein stark verfallenes Wappenschild, auf dem ein Totenkopf zu sehen ist. Die bekrönende Helmzier besteht nicht etwa aus einem üppigen Federbusch, sondern aus zerschlissenem Stoff, einem Stundenglas und erhobenen skelettierten Armen, die einen Stein auf den Betrachter zu schleudern drohen. Der Leser kann das nächste Opfer des Todes sein und sollte darum, wie das Bibelzitat und der gereimte Vierzeiler fordern, auf ein plötzliches Ende vorbereitet sein.

Das letzte Blatt, das »Wappen des Todes«<sup>34</sup>, wurde oft als Selbstporträt Holbeins mit seiner Frau interpretiert. Diese These ist nicht abwegig, wenn man bedenkt, daß sich viele Künstler, unter anderen auch Niklaus Manuel Teutsch im Berner oder Hug Kluber (nach der Renovierung) im Basler Totentanz, begleitet von einem Gerippe darstellten. Sie lenkt allerdings weit vom Symbolgehalt des Schlußbildes ab: Mann und Frau verweisen darauf, daß beide Geschlechter sterben müssen und dennoch durch Zeugung gemeinsamer Nachkommen in der Lage sind, den Tod zu überwinden. Die Interpretation wird plausibel, wenn man das Wappen des Todes mit dem Bild der stillenden Eva in Verbindung bringt. Beide Tafeln repräsentieren die Betroffenheit aller Menschen und zugleich die Hoffnung auf ein Weiterleben in der nächsten Generation. An Stelle der schmerzhaften Geburt ist eine glückliche Mutter zu sehen, die kaum mehr an eine bestrafte Sünderin erinnert.

Damit schließt sich der Kreis, den der Künstler von den einleitenden Bildern über die Ständehierarchie bis zum Schluß gezogen hat. Inspiriert durch die reformatorische Debatte um die Erbsündentheologie unterstreicht Holbein im Jüngsten Gericht die Bedeutung der Kreuzigung als Akt der Erlösung des Menschengeschlechts. Martin Luther wird in den »Vierzehn Trostgründen« sogar vom »Tod des Todes« sprechen. Das bedeutet nicht, daß niemand mehr sterben muß, sondern, daß die Rettung des Einzelnen vor dem ewigen Tod erst durch das Selbstopfer Christi gewährleistet wird. Wer wohl vorbereitet ist und im Vertrauen auf die göttliche Gnade stirbt, braucht um sein Seelenheil nicht zu fürchten.

Die vorgestellten Szenen machen deutlich, daß die »Simulachres« kein Erzeugnis für die breite Masse sind, sondern ein Werk für das gebildete Publikum. Gründliches Detailstudium sowie historische und theologische Kenntnisse werden zum Verständnis vorausgesetzt. Aus diesem Grund fehlen der Prediger und seine Zuhörer als typische Einleitung zum Ständereigen im Totentanz. Hans Holbein brach aber nicht nur in dieser Hinsicht mit der mittelalterlichen Tradition. Totentänze zeigten üblicherweise Ständevertreter losgelöst von Zeit und Raum, oft sogar in einem irrealen Schreitaufzug. In

34 Das Wappen des Todes war im 15. und 16. Jahrhundert ein geläufiges Motiv; das bekannteste Beispiel ist Dürers gleichnamiger Kupferstich aus dem Jahr 1503.

den »Simulachres« sieht jedes Bild anders aus: Die Sterbenden sind in ihrer vertrauten Umgebung, oft sogar bei alltäglichen Verrichtungen zu sehen. Die Möglichkeit, mitten im Leben vom Tod bedroht zu sein, wird auf diese Weise viel eindringlicher dargestellt. Außerdem spielt das Tanzmotiv bei ihm keine Rolle mehr.

Seit Hans Holbein geht es im Totentanz nicht mehr in erster Linie darum, daß jeder Mensch einmal sterben muß – wichtiger ist, wie er sich im Leben verhält. Zentrales Anliegen ist die Sittenkritik, die Einstellungen und Handlungen der Dargestellten, so zum Beispiel Materialismus und Machtmißbrauch, im Hinblick auf den Tod als Narrheit entlarvt. Darin besteht das Innovationspotential von Holbeins Werk, das für die Totentänze bis in die Gegenwart stilbildend sein wird.

Daneben weist der Künstler natürlich auch auf die damals wie heute weit verbreitete Verdrängung der eigenen Sterblichkeit hin. Er zeigt, daß keiner der Protagonisten den Tod erwartet hat. Wenn er ihn dann sieht, antwortet er mit Entsetzen, oft sogar mit Gegenwehr. Auf einigen Blättern findet gar keine Konfrontation zwischen der Todesgestalt und dem Sterbenden statt. Weil sich das Grippe unbemerkt von hinten anschleicht, verbietet sich eine irgendwie geartete Reaktion von selbst. Die lange Zeit für Totentänze charakteristischen Dialogverse fehlen vielleicht auch aus diesem Grund.

Obwohl oder weil das Buch mehrfach verboten wurde, war es ein Erfolg und wurde immer wieder neu aufgelegt<sup>35</sup>. Namhafte Künstler, darunter auch Peter Paul Rubens und Antonis van Dyck, haben die Bilder kopiert. Holbeins Holzschnitte dienen bis in die Gegenwart als Vorlagen für Wandmalereien, Graphiken und kunstgewerbliche Objekte.

## Fazit

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß es in den an der Wende vom späten Mittelalter zur Frühen Neuzeit entstandenen Totentänzen keine Indizien für eine ausgeprägte Weltuntergangsstimmung gibt. Auf den frühen makaberen Wandmalereien erinnern Prediger die Gläubigen primär daran, daß alle Menschen sterben müssen. Der individuelle Rechenschaftsbericht und die Buße für begangene Sünden stehen in den monumentalen makaberen Kunstwerken eher im Hintergrund. Höllendarstellungen oder die unter der Bezeichnung *Ars moriendi* bekannten Sterbebüchlein verdeutlichen letzteres weit anschaulicher.

Totentänze vermitteln schlicht und ergreifend die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, aber selbstverständlich nur dort und nicht im Leben. Die einzelnen Stände werden durch Kleidung, Attribute, Inschriften und Hinweise auf typische Laster säuberlich unterschieden. Weit mehr als die Bilder dienen die Texte der Sittenkritik: Sie sind um 1500 jedoch keinesfalls sozialrevolutionär, denn sie benennen die Fehler der Angehörigen aller Schichten ausschließlich im Hinblick auf ihr Seelenheil.

35 Die Erstausgabe wurde vom französischen Generalinquisitor, die zweite Auflage von der Sorbonne und die Übersetzung ins Lateinische von der Universität Löwen verboten. Vgl. Günther FRANZ, Huberinus – Rhegius – Holbein. Bibliographie und druckgeschichtliche Untersuchung der verbreitetsten Trost- und Erbauungsschriften des 16. Jahrhunderts (Bibliotheca humanistica et reformatorica 7), Nieuwkoop 1973, 43ff. – Uli WUNDERLICH, Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit, in: »Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen.« Totentänze (wie Anm. 29), 137–202.

Welche Ängste und Hoffnungen spiegeln sich also in diesen Bildern und Texten? Meiner Meinung nach sind Totentänze weder Dokumente für ein ausgeprägtes psychologisches Interesse noch Orte theologischer Spekulation. Die Szenen vermitteln allzu Menschliches: Damals wie heute verdrängt man den Tod, damals wie heute kommt das Ende des Lebens fast immer überraschend. Das Verhalten der Sterbenden erscheint seltsam vertraut: Kaum einer fügt sich widerstandslos in sein Schicksal. Die meisten können und wollen sich nicht trennen von ihrer sozialen Stellung, von Angehörigen, Hab und Gut. Viele sollten einsehen, daß sie ihrer Aufgabe nicht gerecht geworden sind, freiwillig tut das aber keiner. Todesdarstellungen auf Friedhofsmauern, Gemälden und Drucken verdeutlichen, daß man dieses Verhalten als ungenügend erkannte. Sie legen Zeugnis ab für den guten Willen der Auftraggeber, garantieren aber keinen guten Tod. Die makabere Kunst versucht das Schreckliche – den unerwarteten, von den Betrachtern verdrängten Tod – durch die Darstellung des Schrecklichen zu bannen. Ob es gelingt, steht auf einem anderen Blatt.