
Der Tod tanzt mit dem Leben

|| Totentänze des Spätmittelalters und ihre theologische Deutung des Lebens

Andreas Mühling

O deser welde weysheit kint
Alle die noch ym leben sint
Setzt yn ewr herze zwey wort
Die von cristo sint gehort

Das eyne komet her das ander gehet hyn
Dach des ersten die guten haben gewyn
So sie yn den hymmel komen
Do nehmen sie des guten fromen

Das andere die bösen weyzet yn peyn
Der hellen – dy ouch ewig wirt seyn
Dorum ich euch getrewlich rathe
Tut euch abe opprigter thate

Wenne dy zeyt yst kurtz yn desern leben
Dann noch wirt ach und we gegeben
Doech den zwefochegten (tod)
Der die opprigten brengit yn not

Wenne mit seyner pfeyfen geschreyen
Brenget her sie alle an seynen reyn
Doran dy weyzen zu den sprungen
Mit n'toren werden gezwungen

Als dezese gemeldiß figuren
Synt eyn eben bilde zu truwen ¹

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der europäischen Totentanztradition nimmt in den vergangenen Jahren auffallend zu.² Dies zeigt sich nicht nur in einer steigenden Zahl von Artikeln, Aufsätzen, Monographien und Jahrbüchern zu diesem Thema, es existiert darüber hinaus seit 1993 auch eine »Europäische Totentanz-Vereinigung«, die alljährlich wissenschaftliche Kongresse, so im Früh-

1. Vorrede zum Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz; zitiert nach *Gert Kaiser* (Hg.), *Der Tanzen-de Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a. M. 1982, 278.
2. Vgl. hierzu die Literaturübersicht bei *Volker Leppin*, Art. Totentanz, in: *TRE* 33 (2002), 686-688.

jahr 2002 in Zürich, durchführt und einen wissenschaftlichen Jahresband herausgibt.³

Bei diesem verstärkten Interesse an den Totentänzen – über die Gründe hierfür mag spekuliert werden – ist eines jedoch bemerkenswert: Die gegenwärtige Forschung wird in erster Linie von Historikern, Kunsthistorikern, Germanisten, Romanisten, Soziologen und Medizinhistorikern vorangetrieben. Theologische Reflexionen zum Thema hingegen bilden die Ausnahme.⁴

Dieser Befund erstaunt etwas. Die Vorrede zum sog. Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz beispielsweise, die wir eben in voller Länge gehört haben, zeichnet sich durch die Aufnahme zahlreicher theologischer Topoi aus: Buße, Strafe, Gericht Gottes, Hölle und Himmel – sowie christliche Lebensführung. Die thematische Nähe zu der zur selben Zeit entstandenen und rezipierten »Ars moriendi« ist mit Händen greifbar.⁵ Der Weg zum Himmel beschäftigt die Totentänze wie die »Ars moriendi« gleichermaßen. Doch wo die Theologen, nicht zuletzt aus eigenem berufsspezifischen, seelsorgerlichen Interesse heraus, sich wissenschaftlich der »Kunst des Sterbens« ausführlich annahmen, überließen sie in der Totentanz-Forschung das Feld weitgehend anderen.

So möchte ich den theologischen Stimmen innerhalb der Totentanzforschung eine weitere hinzufügen – nämlich den Versuch, den in den Totentänzen vielschichtig verwendeten Begriff des »Lebens« in kirchengeschichtlicher Perspektive knapp zu skizzieren.

Doch bevor ich hiermit beginne, werde ich zum besseren Verständnis einige Bemerkungen zur Gattung der spätmittelalterlichen Totentänze voranstellen.

Zu dieser Gattung läßt sich grundsätzlich folgendes festhalten: Unter Totentänzen verstehen wir eine, meist im Umfeld von Bettelorden entstandene und in Handschriften, Drucken und Monumentalgemälden vorliegende, bildliche und literarische Konfrontation des Menschen mit dem Tod in Form eines Tanzes.⁶

3. L'Art macabre, Bd. 1-5 (2000-2004).

4. Zu diesen Ausnahmen zählt u. a. der Aufsatz von Volker Leppin, Der lateinische Totentanz aus Cpg 314 als Ursprungstext der europäischen Totentanztradition, in: AKuG 77 (1995), 323-343.

5. Zur »Ars moriendi« vgl. Rainer Rudolf, Ars Moriendi (Forschungen zur Volkskunde 37) 1957; ders., Art. Ars moriendi I. Mittelalter, in: TRE 4 (1979), 143-149. Die gedruckten Werke wurden zusammengestellt von Franz Falk, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahr 1520, Köln 1890; die handschriftliche Überlieferung stellte Rudolf, Ars Moriendi, 128-138, zusammen. Zur protestantischen Rezeption der »Ars moriendi« vgl. beispielsweise Martin Luther, Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben, 1519 (WA 2, 680-697); Johannes Brenz, Die erst sermon von bereyttung zů dem sterben, 1529, in: Martin Brecht u. a. (Hg.), Johannes Brenz, Frühschriften Teil 2, Tübingen 1974; Heinrich Bullinger, Bericht der Kranken, Zürich 1535; s. hierzu auch Ev. Predigerseminar Wittenberg (Hg.), »... da Tod und Leben rungen«. Tod und Leben in der Sicht Martin Luthers und heute, Wittenberg 1996; Andreas Mühling, Welchen Tod sterben wir? Heinrich Bullingers »Bericht der Kranken«, in: Zwa 29 (2002), 55-68.

6. Zu den Quellen vgl.: Gert Kaiser (Hg.), Der Tanzende Tod (wie Anm. 1); Wim van Dongen (Hg.), Dances of Death, Leiden 1990 (Microficheedition); Hartmut Freytag (Hg.), Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn) (Niederdeutsche Studien 39),

Grundsätzlich ist die enge thematische Verbindung von Text und Bild für einen Totentanz kennzeichnend, wobei inhaltlich die sprachliche Umsetzung den Vorrang gegenüber der bildlichen Darstellung erhält.⁷

Charakteristisch für die spätmittelalterlichen Totentänze ist es, daß Repräsentanten der jeweiligen Stände bzw. Lebensalter von einem Toten bzw. dem Tod selbst angesprochen und in einen tänzerischen Reigen hinein geführt werden. Die dialogische Form zwischen dem Tod und dem Repräsentanten unterstreicht, in Verbindung mit der ständischen Gliederung des Reigens, den für spätmittelalterliche Totentänze grundlegenden Gedanken, daß kein Stand der göttlichen Ordnung sich der Konfrontation mit dem Tod zu entziehen vermag. Somit wird die gesamte Lebensordnung der Menschheit durch den Tod bedroht.⁸

Anfang des 16. Jahrhunderts ändert sich das Bild allmählich. Nun beginnt sich die ständische Ordnung der sog. Totentänze in zahlreiche, den Betrachter schockierende Einzelszenen aufzulösen. Frühneuzeitliche Totentänze suchen die Erfahrung einzuschärfen, daß der Tod jeden Menschen jederzeit, unerwartet, plötzlich und unverhofft mitten aus dem blühenden Leben herausreißen kann.⁹ Im Spätmittelalter hingegen wird noch die Universalität des Todes unterstrichen und, wie Volker Leppin betont, die »Individualität des je einzelnen Todes in ein übergeordnetes Sinnganzes« eingeordnet.¹⁰

In den vorliegenden spätmittelalterlichen Totentänzen wird nun die Ständereihe von einem predigthafter Prolog und Epilog gerahmt. Für unser Thema weniger relevant, doch formgeschichtlich außerordentlich bedeutsam ist die Beobachtung, daß die dem Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz folgenden Fassungen das Gleichheitsmotiv in der Ständereihe, das Straf- und Gerichtsmotiv jedoch im Rahmen enthalten. Die vom Pariser »Dance macabre« beeinflussten Totentänze hingegen enthalten beide Motive in der Ständereihe wie im Rahmen gleichermaßen, erscheinen kompositorisch also erheblich geschlossener.¹¹

Lübeck 1993; Erika Sophie Schwarz, Erfurter Totentanz, Weimar 1995; Peter Walther, Der Totentanz in St. Marien zu Berlin, Berlin 1995.

7. Vgl. Kaiser (Hg.), Der Tanzende Tod (wie Anm. 1), 23; zum Motiv des Todes s. auch Nigel F. Palmer, *Ars moriendi* und Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Mittelalter, in: Arno Borst u. a. (Hg.), *Tod im Mittelalter* (Konstanzer Bibliothek 20), Konstanz 1995, 313-334; Andreas Mühlhölzer, Vom Leichnam zum Leben. Todesdarstellungen im Spätmittelalter, in: *Informationes Theologiae Europae* 12 (2003), 161-172.
8. Zur ständischen Ordnung der spätmittelalterlichen Gesellschaft s. Arno Borst, *Alltagsleben im Mittelalter*, Frankfurt a.M. 1983, 54-77; zur Verbindung von ständischer Ordnung und dem Tanzmotiv Brigitte Schulte, *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze* (Niederdeutsche Studien 36), Lübeck 1990, 143-147.
9. Zur Nachwirkung s. Leppin, Art. Totentanz (Anm. 2), 687 f.
10. Leppin, a. a. O., 686. Dies bedeutet, mit Blick auf die gegenwärtige Totentanzforschung, daß sie sich in erster Linie der bis in die Gegenwart hineinreichenden kulturellen Rezeption der mittelalterlichen Totentänze angenommen hat; vgl. auch die Publikation der *Kunsthalle Recklinghausen* (Hg.), *Totentänze aus fünf Jahrhunderten*, Recklinghausen 1977; Rolf H. Schmitz, *Totentänze aus sechs Jahrhunderten*, Ratingen 1982.
11. Zur Überlieferungsgeschichte vgl. Leppin, *Der lateinische Totentanz* (wie Anm. 4), 336-339.

Welcher Traditionslinie auch immer wir folgen: In der redaktionellen Endfassung der jeweiligen Totentänze erscheint der Tod als der große Gleichmacher, der alle Menschen – unabhängig von ihrem Stand –, in seinen Reigen hinein- und dabei ihrer gerechten Strafe zuführt. Gleichheits- wie Strafmotiv stehen also im Kontext einer eindrücklichen Bußaufforderung. Mit anderen Worten: »In der Auffassung der Zeit waren die Totentänze Predigten, Bußpredigten, die sich zur Versinnlichung des Wortes der Bilder bedienten.«¹²

Unabhängig davon, ob nun diese Gattung einen Reflex auf die Pesterfahrungen des 14. und 15. Jahrhunderts darstellt oder nicht, steht sie doch frömmigkeitsgeschichtlich in der Reihe weiterer individueller und kollektiver Bewältigungsmuster von Sterben und Tod. Die Individualität des Todes wurde zunehmend problematisiert und gab der Vorstellung von einem in die Todesstunde vorverlegten, dem Jüngsten Gericht vorauslaufenden »iudicium particulare« konkreten Ausdruck. Die Sorge vor einem »plötzlichen«, und das bedeutet »unvorbereiteten« Tod erscheint daher in der gesamten spätmittelalterlichen Literatur als Thema. So vielfältig sich in Form, Intention und Inhalt diese Literatur auch darstellt, wird in ihr jedoch letztlich nur ein Weg aufgezeigt, im Gericht bestehen zu können: Die dringendste Aufgabe des Menschen besteht darin, sein individuelles Leben auf das eigene Sterben auszurichten. Dies ist das Grundmotiv, welches die »Ars Moriendi« und die Totentänze in ihrer sprachlichen Endfassung, aber auch spätmittelalterliche Messen und privat gelebte Frömmigkeit gleichermaßen durchzieht.¹³

Es verwundert nicht, daß aus diesem Grundbedürfnis heraus um 1400 in Europa auch Totentänze entstanden. Der älteste, Bild und Text umfassende monumentale Totentanz, der Pariser »Dance macabre« des Jahres 1424/25, strahlte durch die niederrheinischen Fassungen von Lübeck, Reval und Berlin, aber auch durch den Mittelrheinischen Totentanz bis nach England und Deutschland aus. Unabhängig hiervon entstand aus der von den Vado-mori Gedichten inspirierten lateinischen Heidelberger Totentanzhandschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts der Oberdeutsche vierzeilige Totentanz, der wiederum maßgeblich den Ulmer Totentanz (1440) und den sog. Groß-Basler Totentanz (um 1445) beeinflusste.¹⁴ Der Tod tanzt mit dem Leben – doch welches Leben ist gemeint? Anders gefragt: Wer verläßt die Tanzbühne zuletzt – der Tod oder das Leben?

Der ernüchternde Ausgang dieser Tänze ist in allen Totentänzen konsequent vor-

12. Kaiser (Hg.), *Der Tanzende Tod* (Anm. 1), 23.

13. Vgl. hierzu, unter zahlreichen Beispielen, die dt. Version der Messe gegen die Pest (»Missa Recordare«), in: Thilo Esser, *Pest, Heilsangst und Frömmigkeit. Studien zur religiösen Bewältigung der Pest am Ausgang des Mittelalters* (Münsteraner Theologische Abhandlungen 58), Altenberge 1999, 390 f.; die oben zitierte Vorrede des sog. Oberdeutschen Totentanzes; das Gebet des Gläubigen bei einem jähem Tod; in: Thomas Peuntner, *Kunst des heilsamen Sterbens*, in: Rainer Rudolf (Hg.), *Texte des späten Mittelalters 2*, Berlin/Bielefeld/München 1956, 50 f.; die protestantische Rezeption u. a. bei Bullinger, *Bericht* (wie Anm. 5), F V r – VII r.

14. Leppin, *Art. Totentanz* (wie Anm. 2), 687 mit Lit.

gezeichnet. Den Tanzenden ist das schreckliche Ende des Tanzes bewußt. Der Epilog des Mittelrheinischen Totentanzes mahnt:

»Wir müssen alle in die Erde«,

und fährt mit Blick auf ein Beinhaus fort:

»Ach, was ist unser Leben ein erbärmlich Ding,
daß so ungestalt wir werden,
und was sind wir doch so blind,
daß wir dies Gräßliche nicht sehen wollen,
daß eines nach dem anderen sich von hinnen schleicht
und zu den anderen in dem Beinhaus sich davonmacht.«¹⁵

Die in den Quellen regelmäßig bezeugten menschlichen Willensbekundungen, dem Tod im Kampf Widerstand leisten zu wollen, teilweise sogar auf ausdrückliche Aufforderung des Todes selbst, sind allesamt zum Scheitern verurteilt.

»Kommt her, ihr edler Krieger
Ihr müßt gegen den Tod antreten,
der niemand schont.
Gewinnt ihr, habt ihr den Lohn davon«,

fordert der Tod den Krieger auf. Dieser antwortet:

»Ich habe Männer in Furcht versetzt,
die mit dem Harnisch geschützt waren.
Nun erschreckt mich hier der Tod
und bringt mich in angstvolle Not.«¹⁶

Die Möglichkeit also, kraft eigener Fähigkeiten, Anstrengungen, Bemühungen und Kämpfen unter allen Umständen das irdische Leben verlängern zu können, wird in den Totentänzen als Illusion entlarvt. Dem Tod »Lebenszeit« abringen zu wollen, entpuppt sich als ein vergebliches Unterfangen. Irdisches »Leben« wird als radikal begrenzt und endlich verstanden, angesichts dessen nahem Erlöschen nur »angstvolle Not« bleibt.

Doch was qualifiziert inhaltlich dieses irdische, begrenzte Leben? Beinahe alle vom Tod erfaßten Personen geben in zahlreichen Variationen eine gemeinsame Antwort auf diese Frage. Leben wird zunächst dadurch zum Leben, daß es als ein in Beziehungen, konkret sozialen Beziehungen zum Mitmenschen, qualifiziertes Leben gedacht wird. Die Maßstäbe für lebenswerte soziale Beziehungen sind dabei aus der Sicht der Angesprochenen höchst unterschiedlich. Sie reichen von einem verantwortungsvollen standesgemäßen Umgang der Menschen untereinander, von Weisheit, Freundschaft und Liebe über die hedonistische Befriedigung diverser Bedürfnisse bis hin zum brutalen Mißbrauch von Stand und Menschen.¹⁷

15. In der Übertragung von *Kaiser* (Hg.), *Der Tanzende Tod* (wie Anm. 1), 193.

16. Der Tod zum Krieger im Oberdeutschen Totentanz, in: *Kaiser* (Hg.), *Der Tanzende Tod* (wie Anm. 1), 311.

17. Beliebig lassen sich hierfür Beispiele finden; vgl. hierzu nur die Antworten der vom Tod ange-

Leben heißt also, soziale Beziehungen auszugestalten. Leben kann aber auch bedeuten, in diesem Beziehungsgeflecht eingeschränkt zu werden. Entscheidend ist jedoch dies: Stets wird das eigene Leben im Bewußtsein der vom Tod angesprochenen Menschen durch diese Beziehungen qualifiziert. Menschliches Leben verwirklicht sich scheinbar dort, wo Menschen miteinander in Beziehung treten.

Der Gedanke, daß der Mensch nun durch eine intensive Ausgestaltung dieser Beziehungsebene – also beispielsweise durch großen Ruhm, durch Kunstwerke, durch Kinder – die biologische Begrenzung irdischen Lebens in dem Sinne aufheben könnte, daß wir in unseren Kunstwerken, unseren Kindern, unserem Ruhm weiterleben, liegt hier allerdings nahe. Doch der Tod mahnt angesichts dieser hilflosen menschlichen Bemühungen: »Töricht ist, wer meint, immer zu leben.«¹⁸ So bleibt dem Menschen, da ein »ewiges« Leben nicht möglich zu sein scheint, allein sein Streben nach einem »gelungenen« Leben. Als »gelungen« erschien das Leben den Repräsentanten der Stände dann, wenn es ihnen glückte, diese Beziehungen nach ihren jeweils unterschiedlichen Erwartungshaltungen erfolgreich ausgestaltet zu haben.

»Mißlungenes Leben« hingegen führt in die Einsamkeit. In diesen Momenten der Beziehungslosigkeit erscheint der Tod rasch: »Die Speerbrecher sind von euch gewichen«, raunt der Tod der Kaiserin zu, »der Tod hat sich zu Euch geschlichen, da ihr allein seid.«¹⁹

Dieser Befund wird zudem durch jene Figuren bestätigt, die außerhalb des gesellschaftlichen Beziehungsgeflechtes stehen, nämlich grundsätzlich Bettler und – gelegentlich – am Rande der Gesellschaft stehende Ordensangehörige. Sie erscheinen der ständischen Gesellschaft als Beziehungslose, als nicht mehr im Leben Stehende, – als Tote. »Seit langem bin ich tot für diese Welt, weshalb zu leben ich nicht sehr begehre«, betont ein Kartäuser, und zum Bettler spricht der Tod: »Die Lebendigen halten nichts von dir, der Tod erweist dir eine besondere Gnade«, woraufhin der Bettler antwortet: »Ein armer Bettler hier im Leben, zum Freunde will ihn niemand haben. Aber der Tod will sein Freund sein.«²⁰

In der Einsicht biologischer Vergänglichkeit des Menschen spiegelt also der Begriff »Leben« Relationen wieder. Als »gelungen« gilt das Leben, wenn die menschlichen Bemühungen von Erfolg gekrönt sind, diese sozialen Bezüge wirkungsvoll auszugestalten. Doch diese menschliche Sicht eines »gelungenen« Lebens ist trügerisch. Auffallend ist, daß der Tod stets im Zusammenhang einer

sprochenen Ständevertreter im Mitteldeutschen Totentanz mit Figuren, in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 112-193. Lediglich der tugendhafte Mönch sowie der neugeborene Säugling bilden bezeichnenderweise hier eine Ausnahme.

18. Der Tod zum Landmann im »Dance macabre«; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 99.

19. Der Tod zur Kaiserin im Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 285.

20. Der Kartäuser zum Tod im »Dance macabre«; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 93; Der Tod zum Bettler im Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 325.

höchst vitalen Ausdrucksform menschlichen Miteinanders erscheint, dem Tanz. Daß der Tod tanzt, daß er den Inbegriff des Lebendigen, den Tanz nämlich, für sich vereinnahmt, dies macht das schaurige Erschrecken der Totentänze aus. Das musikalische und tänzerische Moment wird in den Totentänzen versinnbildlicht. Grausige Tanzschritte des Todes werden von Musik begleitet, da er sich selbst mit verschiedenen Instrumenten – Flöte, Pfeife, Schlaginstrumente – aufspielt. Diese mit höchster Freude und Lust besetzte, im Spätmittelalter zugleich auch scharf kritisierte Form menschlichen Miteinanders wird auf diese Weise vom Tod ins Absurde verkehrt.²¹ »Denn der mittelalterliche Totentanz ist für eine Zeit gedichtet und gemalt, die weiß, daß der Tanz immer Liebesspiel und Liebeswerben und daß sein Ziel die endliche Vereinigung ist.«²²

Indem sich der Tod also des Tanzes bemächtigt, vollzieht er zugleich eine radikale, närrische und für die Betroffenen schmerzhaft Entlarvung jener Vorstellung von einem Leben, das inhaltlich durch soziale Beziehungen qualifiziert ist. Tanzend erkennen die Menschen in dieser närrischen Verkehrung eines Lebensfestes das Scheitern ihrer Lebenskonzeptionen. So spricht eine Edelfrau im Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz:

»Ich sollte eigentlich fröhlich jauchzen,
wenn ich vor mir das freudige Treiben sehe.
Die Pfeife des Todes foppt mich,
der Tanzgesang ist Lug und Trug.«²³

Und der Bischof dieses Totentanzes bilanziert:

»Ich war in Würde und Ehre,
solange ich im Bischofsamt lebte.
Nun ziehen mich die Mißgeburten zum Tod wie einen Affen.«²⁴

Der Tod tanzt mit dem Leben – und führt dieses Leben seinem grausamen, da egalisierenden Ende entgegen. Entfaltet die Gattung der Totentänze eine unwiderstehliche, zugleich eindrucksvoll-schockierende Perspektive resignativen Scheiterns? Ja und nein, wird doch zugleich die paränetische Funktion der Totentänze deutlich.

Der in dieser Gattung implizierte Aufruf zur Buße lenkt nämlich den Blick zurück auf ein in und durch Beziehungen qualifiziertes Leben. Jedoch nicht auf ein Leben, welches inhaltlich durch soziale Beziehungen, sondern durch die Bindung

21. Vgl. auch Gert *Kaiser*, Totentanz und verkehrte Welt, in: Franz *Link* (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur (Schriften zur Literaturwissenschaft 8), Berlin 1993, 93-118; hier 113-115.

22. *Kaiser*, Vorwort zu: Der Tanzende Tod (wie Anm. 1), 67, vgl. insg. 52-69; zum Tanzmotiv vgl. *Schulte*, Die deutschsprachigen Spätmittelalterlichen Totentänze (wie Anm. 8), 121-147; Hartmut *Freytag*, Literatur- und kulturkritische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz, in: *Freytag* (Hg.), Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck (wie Anm. 6), 24-26.

23. Der Tod zur Edelfrau im Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), Der Tanzende Tod (wie Anm. 1), 313.

24. Der Tod zum Bischof im Oberdeutschen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 295.

des Menschen zu Gott geprägt ist. »Wer gut zu leben wünscht, der möge richtig leben«, so schärft beispielsweise der Gelehrte im »Dance macabre« mit Blick auf das göttliche Gericht ein.²⁵ Diese durch menschliche Buße und göttliches Gericht charakterisierte Beziehung des Menschen zu Gott stellt einen radikalen Gegenentwurf zu dem in sozialen Bezügen konzipierten Lebensbegriff der vom Tod angesprochenen Personen dar.

So werden den Betrachtern und Hörern der Totentänze die verhängnisvollen Konsequenzen des gängigen Lebensverständnisses vor Augen geführt. Der Tod egalisiert nicht nur die sozialen Bezüge der Menschen, er droht auch Strafen als Konsequenz für die Verfehlungen im irdischen Leben eindrücklich an.²⁶ Die von biblischen Texten wie Dan 12,1-3 und Apk 2,11 hergeleitete und seit 1336 kirchlich sanktionierte Vorstellung des zweifachen Gerichtes – eines ersten Gerichtes unmittelbar nach dem irdischen Tod, eines zweiten Gerichtes am Jüngsten Tag – bildet den Verständnishintergrund dieser Strafankündigungen.²⁷

»Furchtbar ist der Tag der Rache«, erkennt ein Advokat im »Dance macabre«²⁸, düster wird ihm in dieser Passage seine Hilflosigkeit angesichts des »großen Richters« angekündigt, und ein hoher Beamter erkennt im Mittelrheinischen Totentanz viel zu spät, nämlich erst angesichts der Todes:

»Hätt ich für meine Seele vorgesorgt,
so käme ich nun nicht in Gottes Acht.«²⁹

Und ein Dieb fleht:

»Hilf mir, die Hölle zu vermeiden,
das Fegfeuer will ich gerne leiden.«³⁰

Mit anderen Worten: Die gängige Qualifizierung des Lebens in sozialen Bezügen, das Streben zahlreicher Menschen, diese möglichst genußvoll auszugestalten und dabei die religiöse Beziehungsebene zu vernachlässigen, führt nur zu häufig ins Fegefeuer, und von dort ins Jüngste Gericht.³¹ Das Urteil, das hier über den Sünder getroffen wird, steht fest: Während den Bußfertigen das »Paradies« und das »ewige Leben« in Aussicht gestellt wird³², variieren die Begriffe, die in den

25. Der Gelehrte im »Dance macabre«; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 89.

26. Wo im Rahmen der vom lateinischen Totentanz beeinflussten späteren Totentänze der Gerichtsgedanke bestimmend ist – so beispielsweise im Prolog des Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes – wird in den vom »Dance macabre« beeinflussten Werken der Gerichtsgedanke schon in die Ständereihe hineingetragen; vgl. *Leppin*, Der lateinische Totentanz (wie Anm. 4), 339 f.

27. Vgl. hierzu Helmut *Merkel*, Art. Gericht Gottes IV. Alte Kirche bis Reformationszeit, in: *TRE* 12 (1984), 483-492; Gerhard *Sauter*, Art. Jüngstes Gericht II. Dogmatisch, in *RGG*⁴ (2001), 711 f.

28. Der Tod zum Advokat im »Dance macabre«; in: *Kaiser* (Hg.), Der Tanzende Tod (Anm. 1), 101.

29. Der Tod zum Offizial im Mittelrheinischen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 123.

30. Der Tod zum Dieb im Mittelrheinischen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 165.

31. Vgl. das Votum des Todes zum Kartäuser und die Klage des Edelmannes im Lübek-Revaler Totentanz, in: *Freitag*, Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck (Anm. 6), 202-210.

32. Vgl. als Beispiel unter vielen den Autor im »Dance macabre« sowie den Kaiser zum Tod im Mittelrheinischen Totentanz, in: *Kaiser* (Hg.), Der Tanzende Tod (wie Anm. 1), 107, 135.

Totentänzen für diese Entscheidung Gottes über die Sünder gefunden werden, zwischen »ewiger Pein«³³, »zweifachem Tod«³⁴, »Hölle und Höllenglut«.³⁵ Eindrückliche Formulierungen, die eines umschreiben – das qualvolle Auf-sich-selbst-geworfen-sein, die Gottesferne, und somit die völlige Beziehungslosigkeit.

Buße und radikale Umkehr sind also notwendig. Die Sorge der Menschen vor einem plötzlichen und unzeitigen, da unvorbereiteten, Tod kommt somit in den Totentänzen ebenso zum Ausdruck wie in den »Artes moriendi« oder in den Gebeten der Gläubigen in den Pestmessen.³⁶ Die Aufgabe des spätmittelalterlichen Menschen besteht also darin, sehr genau den Blick auf den eigenen Tod und in diesem Zusammenhang auf das erste Gericht zu richten.

Doch dieser Blick schärft zugleich die Sicht auf das »neue« Leben – ein Leben, das durch die Beziehung zu Gott qualifiziert ist. Nicht das soziale Beziehungsgeflecht, und wird dieses noch so vorbildlich gestaltet, ist in den Totentänzen entscheidend. Wichtig ist zunächst allein die religiöse Bindung zu Gott. An diesem Punkt vollzieht sich die entscheidende Wende zwischen »ewigem Tod« und »ewigem Lohn« – die Gottesbeziehung allein erweist sich auch durch das Fegefeuer und das Jüngste Gericht hindurch als tragfähig und führt zu einem »ewigen Leben« bei Gott.

»O heiliger Christ, Dein Urteil ist gerecht.
Wäre ich bisher dein Knecht gewesen,
und hätte das Wappen Deines Leidens getragen,
so bräucht ich jetzt nicht zu klagen«,

so erkennt viel zu spät ein Wappenträger seinen Irrtum.³⁷

Nebenbei bemerkt: Durch diese inhaltliche Bestimmung des Lebens steht den Hörern der Totentänze zudem ein breites Instrumentarium spätmittelalterlicher Frömmigkeit zur Verfügung, dem Tod aktiv begegnen zu können³⁸ – von Anrufun-

33. Unter zahlreichen Belegen s. den Kardinal im Mittelrheinischen Totentanz, in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 119.

34. Vgl. beispielsweise die Vorrede zum Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz.

35. Vgl. den Autor im »Dance macabre«, in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 107.

36. Der Handwerksmann im Mitteldeutschen Totentanz konstatiert: »Hätte ich noch Zeit und Kraft, und hätte ich den Tod nicht schon an mir, ich wollte meine Arbeit lassen, zur Predigt und zur Kirche gehen. ... Ich rate Euch allen, meine Gesellen: fürchtet Gott und hütet Euch vor der Hölle« in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 155. Vgl. auch das Bild vom Leben als Pilgerschaft auf Gott hin, bei der die Bußfertigen, auf den plötzlichen Tod vorbereiteten Gläubigen den Nutzen des Guten empfangen werden, welches Thomas Peuntner in seinem verbreiteten Sterbebüchlein verwendet, in: Thomas Peuntner, *Kunst des heilsamen Sterbens*, in: Rainer Rudolf (Hg.), *Texte des späten Mittelalters 2* (wie Anm. 13), 24. In der deutschen Version der »Missa Recordare« heißt es: »Her, wir bitten, nicht wölltest uns laßen verlor'n werden mit unseren sunden, sunder die do emphahen deyn heilige sacrament vor den verderbungen des gehen todt«, in: Esser, *Heilsangst* (wie Anm. 13), 390. Ähnlich in der Vorrede des Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes, in: *Kaiser* (Hg.), *Der Tanzende Tod* (wie Anm. 1), 278 f.

37. Der Wappenträger im Mittelrheinischen Totentanz; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 147.

38. Vgl. hierzu Neithard *Bulst*, *Heiligenverehrung in Pestzeiten*, in: Andrea Löther u. a. (Hg.), *Mun-*

gen von Heiligen, Maria und Christus mit der Bitte um Interzession³⁹ über Lohnvorstellungen⁴⁰ bis hin zur Möglichkeit der Einflußnahme für die Verstorbenen im Fegefeuer.⁴¹

Ich komme zum Schluß: Der Tod tanzt mit dem Leben – wer besteht den Tanz? Sicher nicht ein Leben, welches durch biologische Vergänglichkeit geprägt ist. Sicher auch nicht jene Vorstellung vom Leben, die durch irdische soziale Bezüge qualifiziert wird. Aber auch nicht der Tod, der die Menschen ins Gericht führt. Sondern den Tanz besteht jene Vorstellung von Leben, die sich durch die Nähe des Menschen zu Gott auszeichnet.

Diese Beziehung ist es, die zugleich über ein »gelungenes« oder »gescheitertes« Leben entscheidet. Jedem Menschen, gleich welchen Standes, begegnet der Tod als der große Gleichmacher. Doch aus der Perspektive der Gottesnähe kann das menschliche Leben dann als gelungen betrachtet werden, wenn es von Umkehr und Buße geprägt und von einer intensiven Vorbereitung auf das eigene Sterben charakterisiert ist. Denn die Nähe zu Gott führt über das eigene Sterben hinaus ins »ewige Leben«. Die Mißachtung des Bußrufes hingegen führt angesichts der Vergeblichkeit menschlicher Mühen ins Gericht, und von dort ins völlige Scheitern.

Mit anderen Worten: Die Vertreter der Stände erkennen angesichts des Todes die Vergeblichkeit ihres bisherigen Tuns, erweist sich doch nun die soziale Beziehungsebene des Lebens als nicht tragfähig. Zugleich eröffnet der Tanz mit dem Tod eine eschatologische Perspektive, da die religiöse Beziehungsebene des Lebens die irdische, und somit leibliche Begrenzung des Menschen aufhebt. Damit impliziert zwar der Tod in den Totentänzen das Ende unserer Endlichkeit, nicht jedoch das Ende eines »gelungenen Lebens«.

Der Autor des »Dance macabre« bilanziert:

»Nichts ist vom Menschen, er möge daran denken.
Alles ist nichtig, ist vergänglich.
Ein jeder sieht's durch diesen Tanz.
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.«⁴²

aus *in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter* (FS Klaus Schreiner), München 1990, 63-97.

39. Vgl. den Tod zu allen Ständen des Mittelrheinischen Totentanzes oder der Dieb, ebenfalls im Mittelrheinischen Totentanz, zu Christus; in: *Kaiser* (Hg.), *Der Tanzende Tod* (wie Anm. 1), 191, 165.

40. Der Tote zum Pfarrer im »Dance macabre« spricht »Für alle Mühe gibt es einen Lohn«; und der Advokat erkennt wenig später »Gott erstattet alles zum gerechten Preis«, in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 99, 101.

41. Der Autor des »Dance macabre« hält fest: »Gute Werke vermögen viel für die Verstorbenen«; in: *Kaiser* (Hg.), a. a. O., 107.

42. Ebd.