

Der Totentanz im alemannischen Sprachraum

Vorbilder – Verbreitung – Bedeutende Darstellungen *

Von
HANS GEORG WEHRENS

Wer sich die Mühe macht, auf einer Landkarte von Mitteleuropa zu verfolgen, an welchen Orten es Darstellungen von Totentänzen gibt und in welchen Gebieten die meisten Beispiele dieser mittelalterlichen Bildtradition überliefert sind, wird die dichteste Ansammlung in den Regionen Elsass, Breisgau, Ober- und Hochrhein, Bodensee und Oberschwaben sowie im Schweizer Mittelland vorfinden. Dieses Verbreitungsgebiet, in dem seit dem 15. Jahrhundert die Totentanzdarstellungen in außerordentlicher Vielfalt vorkommen, deckt sich weitgehend mit dem alemannischen Sprachraum, der im Norden an die Gebiete der fränkischen Dialekte und im Osten an die der bayerischen Idiome angrenzt, während er sich im Westen und Süden von den romanischen Sprachregionen scheidet (Abb. 1).

Was hat es mit diesen makabren Totentänzen auf sich? Aus welchen Bildideen sind sie entstanden und welche Funktion hatten sie? Wie haben sie sich fortentwickelt? Und wo finden wir heute noch bedeutende Beispiele der darstellenden Kunst mit dieser Thematik? Ist die These begründet, der Totentanz sei eines der bedeutendsten ikonografischen Themen seit dem 15. Jahrhundert? Anhand der Quellen und des umfangreichen Schrifttums soll vor allem diesen Fragen nachgegangen werden.

I. Vorbilder

Das Thema „Totentanz“¹ wird seit dem 13. Jahrhundert in den Ländern Mitteleuropas, vor allem in Frankreich und im deutschsprachigen Raum, immer wieder aufgegriffen. Es findet sich sowohl in der bildenden Kunst als auch in Literatur, Theater, Musik und Tanz.

Für die bildende Kunst lässt sich der Totentanz definieren als Bilderzyklus mit Darstellungen der Gewalt des Todes über das Menschenleben, ins Bild gesetzt als Reigen oder Tanz oder als Folge von Einzelbegegnungen des Todes mit seinem Opfer. Der Tod tritt zwar als Skelett oder halbverweste Leiche auf, agiert aber äußerst „lebendig“, spielt auf verschiedenen Musikinstrumenten und greift aktiv in das Leben des einzelnen Menschen ein, wobei häufig allegorische Bilder und Symbole, aber auch ironische Gesten und groteske Bewegungen vorkommen. Die todgeweihten Menschen, meist nach Standeszugehörigkeit geordnet, zeigen sich in ihrer

* Dieser Beitrag wurde angeregt durch den Diavortrag „Der Freiburger Totentanz in seinem Umfeld“ von Prof. Dr. Wolfgang Hug, Freiburg 2008.

¹ Totentanzliteratur I: ULI WUNDERLICH: Der Tanz in den Tod – Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg 2001; BRIGITTE SCHULTE: Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze, Köln 1990; Der tanzende Tod – Mittelalterliche Totentänze, hg. von GERT KAISER, Frankfurt a. M. 1983; ERWIN KOLLER: Totentanz – Versuch einer Textbeschreibung (!), Innsbruck 1980; HELLMUT ROSENFELD: Der mittelalterliche Totentanz, Köln/Graz ³1974; GERT BUCHHEIT: Der Totentanz – Seine Entstehung und Entwicklung, Berlin 1926.

ben). Seit Anfang des 14. Jahrhunderts kamen geistliche Anleitungen über die „Kunst des heilsamen Sterbens“ hinzu, gemeinhin als *Ars moriendi* bezeichnet.²

Eine weitere Entwicklungsstufe bildet der älteste bekannte Totentanz mit lateinischen Versen aus dem 14. Jahrhundert, denen dann zu Beginn des 15. Jahrhunderts deutschsprachige Verse hinzugefügt wurden; es ist der sogenannte Oberdeutsche vierzeilige Totentanz, noch ohne Bilder, von dem eine um 1443 in Augsburg entstandene Niederschrift erhalten geblieben ist.³ Während den lateinischen Versen noch zu entnehmen ist, dass es Tote (Verstorbene) sind, die mit den einzelnen Standesvertretern tanzen, kündigt sich in den späteren Dialogversen und Bildern schon die neue Auffassung an, dass es sich im strengen Wortsinn nicht um einen Totentanz, sondern eigentlich um einen Todes-Tanz handelt, also um den Tanz des als Person auftretenden Todes mit noch lebenden Menschen. Unabhängig davon wird im Folgenden der allgemein übliche Sprachgebrauch „Totentanz“ beibehalten.

Den Darstellungen eines Totentanzes mit der Figur des tanzenden Todes gingen bestimmte Bildthemen der kirchlichen Bildkunst voraus, insbesondere die Bilder vom „Triumph des Todes“ über den Menschen⁴ sowie die Darstellungen der beiden Legenden von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ und von den „Dankbaren Toten“.⁵ Für die Legende von den „Dankbaren Toten“ besteht ein Vorbildcharakter allerdings nur eingeschränkt insofern, als von diesem Motiv zumindest nur bildliche Darstellungen erhalten blieben, die jünger sind als die ältesten Totentänze.

Bei den spätmittelalterlichen Totentänzen⁶ greift der personifizierte Tod in das Leben der Menschen ein, wann und wo er will sowie unabhängig von Geschlecht, Alter, Beruf oder gesellschaftlichem Stand. Die Allgegenwart des Todes und die Ungewissheit der Todesstunde

² Einzelheiten bei PETER NEHER: *Ars moriendi – Eine historisch-pastoraltheologische Analyse*, St. Ottilien 1989, S. 12ff. und 183ff. Als erste Anleitung zur Kunst des Sterbens gilt das Traktat von JEAN GERSON: *De arte moriendi*, um 1403. Ein (spätes) Beispiel für „Vado-mori-Gedichte“ ist das Werk von ANTON STEINHAEUER: *Vado mori* Das ist: Bereitschaft zum Tod, oder der Weg alles Fleisches, Durch eine ordentliche Todten-Procession ..., hg. von JOHANNE NICOLAO WEISLINGER, Definitoren des Hochwürdigem Ottersweyherischen Rural-Capitals und Pfarrherrn zu Capell unter Rodeck im Breysgau, Straßburg/Augsburg 1744. Der Jurist Anton Steinhauer stammt aus Freiburg im Breisgau; seine Werke werden in der dortigen Universitätsbibliothek verwahrt. Einzelheiten bei NIGEL F. PALMER: *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter*, in: *Tod im Mittelalter*, hg. von ARNO BORST u.a., Konstanz 1993, S. 313ff.

³ Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus (cpg) 314. Einzelheiten siehe Kapitel IV, Nr. 3.

⁴ Als Vorbild für den „Triumph des Todes“ diente der vierte apokalyptische Reiter nach der Beschreibung in der Geheimen Offenbarung des Evangelisten Johannes (6,7-8), wie er z.B. auf dem Holzschnitt von Albrecht Dürer (1498) dargestellt ist, WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 41ff.

⁵ Siehe hierzu ausführlich Kapitel III.

⁶ Totentanzliteratur II: CHRISTIANE KUMMER: *Totentanz*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg 2006, Sp. 131f.; „Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, hg. von WINFRIED FREY (Ausstellungskatalog Nr. 77 der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel), Wiesbaden 2000; REINER SÖRRIES: *Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum*, Ausstellungskatalog hg. vom Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur in Kassel, Dettelbach 1998; ULI WUNDERLICH: *Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten*, Zürich 1998; FRANZ EGGER u.a.: *Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen*, Basel 1996; HÉLÈNE UTZINGER/BERTRAND UTZINGER: *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres 1996; HELLMUT ROSENFELD: *Totentanz*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Freiburg 1994/2004, Sp. 343ff.; MARGARETE BARTELS: *Totentänze – kunsthistorische Betrachtung*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hg. von HANS HELMUT JANSEN, Darmstadt 1989, S. 105-120; *Totentanz – Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute*, Katalog zur Ausstellung des Mannheimer Kunstvereins, hg. von FRIEDRICH W. KASTEN, Mannheim 1987; REINHOLD HAMMERSTEIN: *Tanz und Musik des Todes – Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern 1980; STEPHAN COSACCHI: *Makabertanz – Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim 1965; WILHELM FEHSE: *Der Ursprung der Totentänze*, Halle 1907.

(*media vita in morte sumus*) sollten nach Art einer bildhaften Bußpredigt ins Bewusstsein rufen, dass nur ein gottgefälliges Leben den Menschen vor Hölle und *Purgatorium* bewahren kann.

In diesen Totentänzen war die bildhafte Darstellung wichtiger als die in der Regel hinzugefügten Begleitverse. Das Motiv des Tanzes wurde ins Bild gebracht durch Tanzformationen, narrenhaftes Springen des Todes und die von ihm benutzten Musikinstrumente. Durch den Tanz des Menschen mit dem Todesgerippe sollten die widersprechenden Gefühle von Lebenslust und Todesangst ausgedrückt werden.

Der Totentanz war zumindest in der Anfangszeit noch kein offizielles kirchliches Thema; deshalb sind die frühesten Darstellungen auch nicht innerhalb von Kirchen anzutreffen, sondern an Friedhofsmauern und Kreuzgängen sowie an den Wänden von Beinhäusern. Diese Wandgemälde und alle anderen ortsgebundenen Darstellungen werden als monumentale Totentänze bezeichnet – im Gegensatz zu den Totentänzen in Handschriften und in der Druckgrafik.

II. Verbreitung

Die wohl älteste überlieferte Darstellung eines Totentanzes auf einem Wandgemälde ist die „Danse macabre“, die 1424 auf die Friedhofsmauer des ehemaligen Franziskanerklosters Aux Saints Innocents in Paris gemalt wurde.⁷ Dieser Totentanz diente in der Folgezeit vor allem wegen seiner in Buchform verbreiteten Bilder auch außerhalb Frankreichs als Anregung und Vorbild für weitere Darstellungen und soll deshalb hier kurz beschrieben werden.

Der Friedhof (heute Place de la Fontaine des Innocents an der Rue de la Ferronnerie) war umschlossen von Arkadengängen, die als Beinhaus dienten. Auf den Rückwänden der südlichen Arkaden befanden sich die Fresken mit etwa 30 Tanzpaaren, bei denen der personifizierte Tod jeweils einem Vertreter der mittelalterlichen Stände entgegentrat. Obwohl die Wandgemälde schon 1529 zerstört wurden, konnten die einzelnen Szenen des Totentanzes aus dem bereits 1485 von dem Pariser Drucker Guyot Marchant emittierten Zyklus „*Danse macabre*“,⁸ einer Holzschnittfolge nach dem Vorbild des Totentanzes *Aux Innocents* und den zugehörigen Dialogversen, rekonstruiert werden. Die zweite Auflage von 1486 enthielt zehn zusätzliche Darstellungen. 1487 erschien „*La Danse des femmes*“,⁹ eine Holzschnittfolge von 34 Frauen, weitgehend dem Männerzyklus entsprechend. Zu Beginn der Bilderfolge ist der Autor in Gestalt eines Mönchs am Schreibpult dargestellt. Unter jeder Szene sind die Anrede des Todes und die Antwort des Todgeweihten in achtzeiligen französischen Versen beigelegt, in späteren Darstellungen begleitet von lateinischen *Vado-mori*-Versen über jedem Bild. Die im 16. Jahrhundert folgenden weiteren Ausgaben, insbesondere von Nicolas le Rouge aus Troyes und Jehan Trepperel aus Paris,¹⁰ sind bereits von geringerer Qualität.

Noch ein weiterer französischer Totentanz muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden: In der früheren Abteikirche Saint-Robert de La Chaise-Dieu/Auvergne ist eine „Danse macabre“ aus der Zeit um 1435 als Fragment erhalten geblieben.¹¹ Auf drei Wandgemälden an der

⁷ WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 17ff.; KAISER (wie Anm. 1), S. 70 ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 167ff.

⁸ GUYOT MARCHANT: *La Danse macabre*, Paris 1925; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 140ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 171ff.

⁹ PATRICK LAYET: *La Danse macabre des Hommes*, in: FREY (wie Anm. 6), S. 27ff.; PATRICK LAYET: *La Danse macabre des Femmes*, in: FREY (wie Anm. 6), S. 43 ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 177 und 179f.

¹⁰ WILLY ROTZLER: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten – Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961, S. 201; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 175.

¹¹ UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 127f.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 162ff.; YVES BONNEFOY: *Peintures murales de la France gothique*, Paris 1954, S. 30f. mit Abb. 84-91.

Nordwand der Chorschranken sind heute noch 24 Tanzpaare zu erkennen, unterteilt in „Die Mächtigen“, „Die Bürger“ und „Das Volk“. Von Begleitversen ist nichts bekannt.

Zu Beginn der Neuzeit wandelt sich die Gestaltungsweise von Totentänzen unter dem Einfluss von Humanismus und Reformation. Da die Menschen aller Stände und aller Altersstufen dem Tod gegenüber gleich sind, können sie auf eine entsprechend gerechte Behandlung hoffen. Seit der künstlerischen Gestaltung des Themas durch Hans Holbein d. J. und seine Nachfolger¹² treten die mittelalterlichen Motive einer bildhaften Bußpredigt hinter die Absicht zurück, die Menschen so darzustellen, wie sie sich im Leben verhalten, bis der Tod sie ergreift. Während in der Barockzeit die mit Sinnbildern verknüpften Darstellungen des Totentanzes überwiegen, ersetzt man in der Epoche der Aufklärung den „grausamen Tod“ durch „Freund Hein“, der den Sterbenden die Angst vor dem Tod nehmen soll.

Die Ursprünge des deutschen Totentanzes sind am Oberrhein und in den angrenzenden schwäbisch-alemannischen Sprachgebieten zu suchen, also im Elsass, in Baden und Oberschwaben sowie in der Nord- und Mittelschweiz.¹³ Bei den frühesten Beispielen handelt es sich um Darstellungen der Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ und zwar in Sempach-Kirchbühl (um 1310) und Badenweiler (um 1360), später auch in Basel (St. Jakob), Überlingen, Eriskirch, Brigels und Zurzach.

Im alemannischen Sprachraum entstand der erste monumentale Totentanz um das Jahr 1440 an der Mauer des Laienfriedhofs neben dem Dominikanerkloster in Basel. Weil dieser Totentanz während des von 1431 bis 1448 in Basel tagenden Konzils geschaffen wurde und weil dieses für alle zugängliche Wandgemälde mit beinahe lebensgroßen Figuren als außergewöhnliche Attraktion galt, wurde dieser Totentanz sehr schnell bekannt, bewundert und nachgeahmt. Eine ähnliche Wirkung soll von dem etwa gleichzeitig entstandenen Totentanz im Kreuzgang des Augustiner-Chorherrenstifts Wengenkloster in Ulm ausgegangen sein. Beide Wandgemälde sind zerstört worden; für Basel haben sich allerdings qualitätvolle Kopien erhalten, auf denen die Wandgemälde wenigstens im Zustand der zeitgenössischen Restaurierungen wiedergegeben sind.

III. Darstellungen der Totenlegenden im alemannischen Sprachraum

a) Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“

In dieser Legende wird erzählt, wie drei Edelleute auf der Jagd an einem Friedhof vorbeikommen und dort ihren verstorbenen Vorfahren begegnen, die als Skelett aufrecht vor ihnen stehen und ihnen über die Welt des Todes berichten: *quod fuimus estis – quod sumus eritis* (Was ihr seid, das waren wir – was wir sind, das werdet ihr).¹⁴ Abbildungen finden sich vor allem in illuminierten Handschriften und als Freskomalerei. Manchmal verkörpern die Lebenden zugleich die drei Lebensalter oder die Toten drei verschiedene Rangstufen des Adels. Häufig tra-

¹² Siehe Kapitel IV, Nr. 13.

¹³ Im Ergebnis ebenso WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 25, und SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 80.

¹⁴ Der Kern dieser Legende kommt bereits in orientalischen Schriften vor. Der zitierte Ausspruch der Toten fand sich in griechischer Schrift auf einem Grabmal aus der Zeit um 355 n.Chr. in Gadora (Nordjordanien). In Europa wird die Legende erstmals in einem Trauergedicht Alkuins (8. Jahrhundert) und später in der „Lamentatio et deploratio de morte“ des Walter de Mapes (um 1200) erwähnt. Seit Mitte des 13. Jahrhunderts ist sie allgemein bekannt durch Gedichte, illuminierte Handschriften und Wandmalereien, WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 38ff.; REGULA ODERMATT-BÜRGI: Todesdarstellung in der Innerschweizer Kunst vom 14. bis 18. Jahrhundert, in: Der Geschichtsfreund 149 (1996), S. 130ff.; MICHAEL QUINTON SMITH: Drei Lebende und drei Tote, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg 1994, Sp. 550ff.; VALENTINO PACE: „Dalla morte assente alla morte presente“: Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter, in: BORST (wie Anm. 2), S. 363ff.; ROTZLER (wie Anm. 10); KARL KÜNSTLE: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg 1908. Vgl. auch Kapitel III, Nr. 1-8, vor allem Sempach-Kirchbühl, Badenweiler, Überlingen und Eriskirch.

gen die Lebenden ihre Jagdfalken bei sich, was als Hinweis auf die bevorstehende Jagd und als Symbol der Hingabe an diesseitige Vergnügen gedeutet werden kann. Außer der Variante mit den aufrecht stehenden Gerippen gibt es auch die Toten, die in Särgen oder offenen Gräbern liegen; der daneben sitzende Eremit spricht dann für die Toten zu den Lebenden. Meistens werden diese Szenen durch den zitierten Spruch in lateinischer oder deutscher Sprache kommentiert, gleichsam als Anregung, sich rechtzeitig auf den eigenen Tod vorzubereiten.

Das Bildmotiv dieser Legende lässt sich bis zum 13. Jahrhundert in Italien (Atri) zurückverfolgen. Für das deutsche Sprachgebiet ist festzustellen, dass die Beispiele alle aus dem 14. bis 16. Jahrhundert stammen und sich auf den Oberrhein, den Bodensee und das Schweizer Mittelland konzentrieren; also den Raum, wo die Dichte der späteren Totentänze besonders hoch ist. Und genau dieser Bereich deckt sich mit dem in diesem Beitrag behandelten alemannischen Sprachraum.

1. Sempach-Kirchbühl / Kanton Luzern (ca. 1310)¹⁵

Auf der rechten Längswand der ehemaligen Pfarrkirche St. Martin in Kirchbühl hat sich eine Darstellung der Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ aus der Zeit zwischen 1300 und 1310 erhalten. Sie zählt zu den ältesten monumentalen Darstellungen dieses Motivs, vielleicht beeinflusst durch französische Handschriften des späten 13. Jahrhunderts, da sich Kirchbühl seit 1289 im Besitz der Benediktinerabtei Murbach im Elsass befand und dadurch Einflüsse des elsässisch-lothringischen Kunstkreises möglich waren.

Trotz des schlechten Erhaltungszustands ist noch zu erkennen, wie drei junge Könige eine Begegnung mit drei aufrecht stehenden, in Leichentücher gehüllten Toten haben. Anfang des 16. Jahrhunderts baute man in der rechten Längswand ein spätgotisches Maßwerfenster ein, wodurch das linke Drittel des Wandbildes von 1310 zerstört wurde; von den drei Lebenden ist deshalb nur noch der rechte ganz sichtbar. Er hat seine linke Hand im Redegestus erhoben, während er die rechte Handfläche abweisend den Toten entgegenhält. Der erste Tote steht spiegelbildlich dem ersten Lebenden gegenüber, zusätzlich damit beschäftigt, mit seinem linken Unterarm das Leichentuch festzuhalten. Auch der zweite Tote hat seine rechte Hand erhoben. Der dritte Tote klammert mit seiner Rechten das Leichentuch an sich. Die Lebenden scheinen in leichter Seitwärtswendung auf die Toten zugegangen und dann bei deren Anblick stehen geblieben zu sein. Die Toten wenden sich frontal dem Betrachter zu; die beiden ersten stehen breitbeinig auf beiden Füßen, der dritte benutzt den rechten Fuß als Standbein und dreht sich spiralförmig. Ob es ursprünglich auch einen Begleittext gegeben hat, ist nicht bekannt.

Die Szene gehört zu einem über die Wände des Kirchenschiffs verteilten Bilderzyklus mit Themen aus dem Alten und Neuen Testament, bei dem sich auffallend viele unterschiedliche Darstellungen des Todes befinden: der Tod als Schnitter, St. Michael mit der Seelenwaage als Hinweis auf das Jüngste Gericht, die Legende von Fridolin und Ursus (als Gerippe) sowie der besonders groß abgebildete hl. Christophorus, der angerufen wird, um vor einem unvorbereiteten Tod bewahrt zu werden.

¹⁵ UTA BERGMANN: Kirchbühl bei Sempach, Bern 1992; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 80f. mit Abbildung; ODERMATT-BÜRGI (wie Anm. 14), S. 133ff.; REGULA ODERMATT-BÜRGI: Totentänze der Innerschweiz, in: EGGER (wie Anm. 6), S. 16f.; ROTZLER (wie Anm. 10), S. 103ff.; ADOLF REINLE: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern IV (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 35), Basel 1956, S. 378ff.; KÜNSTLE (wie Anm. 14), S. 51. Vgl. auch Anm. 14.

2. Badenweiler (ca. 1360)¹⁶

In der ehemaligen Turmvorhalle der 1783 abgebrochenen Pfarrkirche St. Peter entstand um 1360 ein Fresko mit der Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“, das nach Restaurierung heute in der evangelischen Pauluskirche zu sehen ist. Auf der ursprünglichen Darstellung standen drei gekrönte Lebende den drei Toten gegenüber, abweichend von der Regel hier die Toten links und die Lebenden rechts. Die Lebenden verkörpern die drei Lebensalter: Der erste trägt einen langen Bart (alter Mann), der zweite einen gestutzten Bart (Mann im mittleren Lebensalter), während der dritte bartlos ist (Jüngling). Die Könige führen ihre Jagdfalken mit sich: Der erste Falke hat sich erhoben und der zweite will soeben von dem Falknerhandschuh des zweiten Königs hochfliegen. Auf alten Nachzeichnungen soll zu erkennen sein, dass die Toten sich an die Lebenden wenden in einer Art, die mit den Darstellungen in Kirchbühl, Überlingen und Eriskirch vergleichbar ist.

Jede Figur wird von einem Spruchband mit spätgotischen Minuskeln umschlungen, das in zwei Versen eine kurze Rede enthält.

3. Basel, St. Jakob an der Birs / Kanton Basel-Stadt (1420)¹⁷

In der spätestens im 11. Jahrhundert errichteten Kapelle St. Jakob beim historischen Steg über die Birs befand sich bis 1894 eine Darstellung der Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“. Durch den vollständigen Abriss und den Bau einer größeren Kapelle 1894 gingen die Wandgemälde verloren, darunter das Fresko mit der besagten Legende von ca. 1420 und die Reste eines Wandgemäldes mit den „Dankbaren Toten“, das aus dem 15. Jahrhundert stammen soll.

Die Bilder der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ werden Hans Schlettstadt zugeschrieben, der beim Wiederaufbau der 1418 durch ein Hochwasser der Birs teilweise zerstörten Kapelle tätig war. Dem Fresko in Badenweiler vergleichbar trugen auch hier die Lebenden und die Toten Spruchbänder. Das ergibt sich aus den noch vor der Zerstörung von dem Basler Franz Baur angefertigten Zeichnungen und Aquarellen, die im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel verwahrt werden.

Auch von dem Fresko der „Dankbaren Toten“ an der Nordwand der abgerissenen Kapelle haben sich nur die Aquarelle des Basler Dekorationsmalers Louis Schwehr (1894) erhalten, heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Sie sind insofern von besonderer Bedeutung, als sie wahrscheinlich die früheste bekannte Darstellung dieser Legende wiedergeben.

¹⁶ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 81; GEORG DEHJO: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg, München 1964, S. 32; ROTZLER (wie Anm. 10), S.113ff.; STORCK (wie Anm. 14), S. 23f.; KÜNSTLE (wie Anm. 14), S. 50f.; MAX WINGENROTH: Die in den letzten 20 Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden, Heidelberg 1905, Sonderdruck aus: ZGO N.F. 20 (1905), S. 30; FRANZ XAVER KRAUS: Die Kunstdenkmäler des Kreises Lörrach (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden 5), Tübingen 1901, S. 76ff. mit Abbildungen; WILHELM LÜBKE: Ein Totentanz in Badenweiler, in: Schau-ins-Land 13 (1886/87), S. 27ff. sowie 15 (1889), S. 44 und 17 (1891), S. 6. Vgl. auch die in Anm. 14 zitierte Literatur.

¹⁷ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 81; FLORENS DEUCHLER: Schweiz und Liechtenstein (Reclams Kunstführer), Stuttgart 1966, S. 99; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 605ff. und 775f.; ROTZLER (wie Anm. 10), S. 236; RUDOLF RIGGENBACH: Die Wandbilder der Kapelle zu St. Jakob, in: CASIMIR H. BAER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt III (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 12), Basel 1941, S. 403ff. mit Abbildungen.

4. Überlingen (nach 1424)¹⁸

Auf der Südwand der Jodokus-Kirche in Überlingen ist die Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ unmittelbar neben einer Kreuzigungsgruppe dargestellt. Auf dem Wandgemälde sind drei fürstlich gekleidete Lebende unterschiedlichen Alters zu sehen, die verschiedene Stände repräsentieren. Der Erste erhebt beide Hände zum Gespräch, der Zweite hält ein Lilienszepter in seiner rechten Hand, während der Zweite und der Dritte ihre Jagdfalken bei sich tragen. Alle scheinen erschreckt innezuhalten und wie gebannt auf die drei gekrönten Totengerippe zu schauen, die halbverwest, von Schlangen umschlungen und nur mit einem Leichentuch bedeckt plötzlich vor ihnen stehen. Dass die Beine der beiden äußeren Figuren sich überschneiden, soll wohl die schreitende Bewegung andeuten, während die vorderen Figuren schon zum Stehen gekommen sind. Die prachtvollen bunten Gewänder der Lebenden mit ihren barettartigen Kopfbedeckungen und die kalkweißen Totengestalten heben sich deutlich von dem grün-goldenen Wandbehang im Hintergrund ab.

5. Eriskirch am Bodensee (1430/40)¹⁹

Die Fresken mit der Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ an der südlichen Langhauswand der spätmittelalterlichen Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Eriskirch zeigen eine außergewöhnliche Darstellung: Die linke Gruppe der drei Lebenden ist von der rechten Gruppe der Toten durch ein Brustbild Christi über zwei offenen Gräbern, aus denen zwei Tote hervorstiegen und Schriftbänder halten, getrennt. Die drei Lebenden können gedeutet werden als Königin, junger Mann und eine weitere weibliche Gestalt, während bei den Toten ein König, eine vornehme Frau und ein Mann dargestellt sind. Ob hier versucht worden ist, drei Paare abzubilden, von denen jeweils ein Ehegatte bereits verstorben ist, kann nur vermutet werden.

Diese Fresken aus der Zeit um 1430 sind Teil eines heilsgeschichtlichen Gesamtprogramms, dem überregionale Bedeutung zukommt.

6. Brigels (Breil) / Kanton Graubünden (1451)²⁰

In der Bergkapelle Sankt Eusebius (rätoromanisch: *Sogn Sievi*), oberhalb von Brigels, befindet sich in der Sockelzone der Südwand ein Fresko mit der Legende der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“. Ein junger Mann und zwei junge Frauen in höfischer Tracht stehen drei Todesgestalten gegenüber, von denen eine noch als Sensenmann und eine als Bogenschütze zu erkennen sind. Die Beschriftung der alle Figuren umgebenden Bänder ist nicht mehr lesbar. Diese und die benachbarten Wandbilder werden einem Maler des deutschen Kunstkreises zugerechnet. Nach der am mittleren Fenster der Ostwand entdeckten Jahreszahl sind sie im Jahr 1451 entstanden.

¹⁸ GERHARD ELSNER: Die Jodokkirche in Überlingen, Überlingen 1996, S. 8ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 81 mit Abbildung; ROTZLER (wie Anm. 10), S. 116ff.; KÜNSTLE (wie Anm. 14), S. 8 und 59f.

¹⁹ JÜRGEN MICHLER: Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau Eriskirch, Regensburg 42000, S. 10; Die Pfarrkirche Eriskirch – Spätgotik am Bodensee, hg. von ELMAR KUHN u.a., Friedrichshafen 1986, S. 44f.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 82. Siehe auch Anm. 14.

²⁰ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 82; EUGEN ENGELMANN: Brigels/Breil, Basel 1991, S. 6ff.; ERWIN POESCHEL: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden IV (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 13), Basel 1942, S. 358.

7. Herrenzimmern (vor 1550)²¹

Das „Vergänglichkeitsbuch“, eine bebilderte Handschriftensammlung des Wilhelm Werner von Zimmern, die vor 1550 auf Schloss Herrenzimmern bei Rottweil entstand, enthält auf Seite 21^v eine lavierte Zeichnung der Legende der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ mit Spruchfahnen darüber. Die Lebenden sind mit Krone und Szepter als Könige in verschiedenen Altersstufen gekennzeichnet. Die von Schlangen umwundenen Toten tragen ebenfalls Kronen und scheinen mit erhobenen Händen „lebhaft“ auf die Könige einzureden.

8. Zurzach / Kanton Aargau (1568)²²

Eine Glasmalerei von 1568, die wahrscheinlich aus der Kirche St. Verena in Zurzach stammt, zeigt ebenfalls eine Darstellung der Legende der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“. In Dialogversen wird geschildert, wie drei zur Jagd ziehende Könige drei gekrönten Toten begegnen. Darunter steht: *Johannes Christopervs Lövchli der Zit Dechan vnd Chorherr St. Verena Gestift zu Zvrzach Anno domini 1568*. Das Glasfenster soll sich heute in Privatbesitz befinden.

b) Legende von den „Dankbaren Toten“

Diese Legende berichtet davon, dass ein von Räubern verfolgter Ritter durch die aus ihren Gräbern steigenden Toten, für deren Seelenheil er stets gebetet hat, wenn er an einem Friedhof vorbeigekommen war, unerwartet Hilfe erhält. Auf den Bildern zu dieser Legende ist meistens dargestellt, wie der Ritter auf dem Friedhof im Gebet niederkniet, während sich vor der Friedhofsmauer bereits seine Verfolger zusammenrotten. Die regelmäßigen Gebete des Ritters haben bewirkt, dass ihm die Toten aus Dankbarkeit zu Hilfe eilen, ihre Gräber verlassen, sich mit Sensen und Stangen bewaffnen, um die Verfolger von dem Friedhof fernzuhalten. Hier zeigen sich die Toten – entgegen der weitverbreiteten Meinung dieser Zeit – als Freunde und Verteidiger eines aufrechten Menschen. Monumentale Bilder mit diesem Motiv häufen sich in der nördlichen und mittleren Schweiz vor allem im 16. Jahrhundert.

Bereits der Scholastiker Petrus Cantor Parisiensis (ca. 1130-1197) soll diese Legende erzählt haben. Um 1280 ist sie dann von Jacobus de Voragine in das Volksbuch „Legenda aurea“ aufgenommen und dadurch weit verbreitet worden; u.a. hat 1508 Johann Geiler von Kaysersberg im Straßburger Münster über dieses Thema gepredigt.²³ Die ältesten bekannten Abbildungen zu dieser Legende stammen allerdings erst aus dem 15. Jahrhundert; sie befanden sich bis 1894 in der bereits angesprochenen Kapelle St. Jakob an der Birs vor den Toren von Basel.

9. Muttenz / Kanton Basel-Landschaft (ca. 1513)²⁴

Um 1513 entstand an der Westwand des alten Beinhauses in Muttenz ein Wandgemälde (200 x 450 cm) mit der Legende von den „Dankbaren Toten“. Das Beinhaus liegt auf der

²¹ Einzelheiten unter Kapitel IV, Nr. 17.

²² SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 82; ADOLF REINLE: Der Marktflecken Zurzach – St. Verena-Kirche, München ³1970; KÜNSTLE (wie Anm. 14), S. 56.

²³ RICHARD BENZ: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Jena 1925, S. 845; JOHANN GEILER VON KAYSERSBERG: Die Emeis: dis ist das Buch von der Omeissen ..., Straßburg 1517, fol. XXXIX^v; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 781f.

²⁴ HANS-RUDOLF HEYER/ERNST MURBACH: Dorfkirche Muttenz, Basel 1976, ²1986; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 85; DEUHLER (wie Anm. 17), S. 475f.; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 781f. mit Abbildung; HANS-RUDOLF HEYER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 57), Basel 1969, S. 358f.

Südseite der reformierten Pfarrkirche St. Arbogast, die von einer zinnenbewehrten Mauer mit zwei Tortürmen umgeben ist. Kirche, Beinhaus und ehemaliger Friedhof gehören zur einzigen noch erhaltenen Wehrkirchenanlage in der Schweiz (um 1420).

Das Wandgemälde zeigt einen Ritter, der innerhalb des von Mauern umgebenen Friedhofberings neben seinem Pferd kniet und betet. Die aus ihren Gräbern gestiegenen Toten verteidigen ihn gegen die Reiterschar, die den Ritter bedroht. Während die Darstellung des Friedhofs mit der Ringmauer dem Friedhof in Muttenz entspricht, stimmen auf dem Bild weder die Kirche noch Dorf, Berge oder See mit der Örtlichkeit überein.

Das Fresko bildet einen Teil des in Beinhaus und Pfarrkirche ausgeführten heilsgeschichtlichen Gesamtprogramms, das zwischen 1507 und 1513 im Auftrag des Chorherrn Arnold zum Luft von einem Künstler gemalt wurde, der in der regionalen Literatur als Meister von Muttenz bezeichnet wird.

10. Wil / Kanton St. Gallen (ca. 1522)²⁵

Im ehemaligen Beinhaus bei der Kirche St. Peter in Wil entstand 1527 ein Wandgemälde mit dem Thema der „Dankbaren Toten“. Vor Abriss des Beinhauses wurde diese Szene abgezeichnet; die Skizzen befinden sich heute im Historischen Museum St. Gallen.

11. Baar / Kanton Zug (ca. 1545)²⁶

An der westlichen Außenwand des alten Beinhauses, der heutigen Friedhofskapelle St. Anna neben der Pfarrkirche St. Martin in Baar, hat sich eine Darstellung der „Dankbaren Toten“ aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erhalten, die allerdings 1740 im Stil der Zeit restauriert wurde. Dargestellt sind der von einer Mauer umgebene alte Friedhof und in dessen Mitte das Beinhaus mit aufgestapelten Totenschädeln, vor denen der von Räubern verfolgte Ritter kniend betet. Die skelettartigen Toten kommen aus dem Beinhaus und aus den Gräbern hervor, bewaffnen sich mit Sensen und Hellebarden und vertreiben die drei Räuber, die gerade von ihren Pferden gestiegen sind, um in den Friedhof einzudringen.

12. Zug / Kanton Zug (ca. 1549)²⁷

Im alten Beinhaus St. Michael (heute Friedhofskapelle) auf dem Friedhof von Zug befindet sich ebenfalls ein Wandgemälde mit dem Thema der „Dankbaren Toten“. Dieses nur noch schlecht erhaltene Fresko an der rechten Längswand ist in Komposition und Ausgestaltung weitgehend identisch mit dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Wandbild an der Außenwand des Beinhauses von Baar.

13. Muri / Kanton Aargau (1562)²⁸

In dem 1535 erbauten Kreuzgang der Benediktinerabtei Muri befindet sich in einem der Maßwerfenster die Wappenscheibe des 1562 in der Schlacht bei Dreux gefallenen Jacob

²⁵ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 85; JOHANN RUDOLF RAHN: Neue Funde. Die Wandgemälde in der Muttergotteskapelle und der Totencapelle zu Wyl im Canton St. Gallen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 3. Bd., Stuttgart 1880, S. 197ff. Vgl. auch Kapitel IV, Nr. 12.

²⁶ JOSEF GRÜNENFELDER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Neue Ausgabe I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 93), Basel 1999, S. 51ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 85f.; ADOLF REINLE: Pfarrkirche St. Martin in Baar, München 1968, S. 12f.; LINUS BIRCHLER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 5), Basel 1934, S. 72f.

²⁷ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 85; ODERMATT-BÜRGI (wie Anm. 14), S. 183; LINUS BIRCHLER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug II (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 6), Basel 1935, S. 122.

²⁸ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 86; ODERMATT-BÜRGI (wie Anm. 14), S. 132; BERNHARD ANDERES: Glasmalerei im Kreuzgang Muri – Kabinettscheiben der Renaissance, Bern 1974, S. 45ff. und Tafel 11; GEORG GERMANN: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau V (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 55), Basel 1967, S. 380.

Fuchsberger mit einer Darstellung der Legende von den „Dankbaren Toten“. Der Söldnerführer Jacob Fuchsberger von Rottweil, Herr zu Hünegg bei Mellingen, ist hier als Stifter des Glasfensters dargestellt, wie er sich in seiner Rüstung neben Schild, Helm und Kommandostab niedergekniet hat und den Rosenkranz in Händen hält. Auf den beiden kleinen Oberbildern sind die bekannten Szenen der alten Legende von den „Dankbaren Toten“ zu sehen, in diesem Fall mit dem Stifter als Beter: Während er auf dem linken Bild vor dem Beinhaus des Friedhofs kniet, stürmen bereits zahlreiche Totengerippe aus dem Beinhaus heraus, um die Verfolger des Betenden mit ihren bäuerlichen Werkzeugen (Sensen, Hacken, Mistgabeln und Dreschflegeln) zu verjagen. Auf der rechten Seite sieht man, wie die schwer bewaffneten Reiter von dem Verfolgten ablassen und verängstigt fliehen.

Die Wappenscheibe wird dem Monogrammist HF zugewiesen, der mit einiger Sicherheit mit Hans Fuchslin von Bremgarten identisch ist. Die äußerst feine Zeichnung in den kleinformatigen Oberbildern kann eigentlich nur bei einer Sicht aus der Nähe oder in Vergrößerung gewürdigt werden.

IV. Bedeutende Darstellungen von Totentänzen im alemannischen Sprachraum

Die Totentanzdarstellungen im alemannischen Sprachraum werden in chronologischer Folge kurz beschrieben und eingeordnet, und zwar sowohl die literarischen Werke (mit Bildern) als auch die gemalten Totentanzzyklen mit den zugehörigen Texten und schließlich die in Buchform verbreiteten Werke bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Es fällt auf, dass es sich dabei um die unterschiedlichsten Formen des Tanzes handelt: Außer dem langsam voranschreitenden Reigen gibt es den gesprungenen Grotesktanz, den Gruppentanz und die prozessionsartige Aufreihung der handelnden Personen.

Der Tod tritt auf als Skelett, aber auch als beinahe fleischlose Leiche mit vertrockneter Haut und geöffneter leerer Bauchhöhle. Stets ist es der personifizierte Tod, der eine Aktion veranlasst, nicht die trägen Gestalten der Todgeweihten. Bei seinen Aktionen reißt der Tod manchmal ein typisches Attribut des Sterbenden an sich; ein andermal macht er sich über sein Opfer lustig oder parodiert es. Die Sterbenden sind häufig dargestellt als typische Vertreter der Geistlichkeit und der weltlichen Stände, des Bürgertums und der außerhalb aller Ordnungen lebenden Menschen. Am Beispiel des Totentanzes wird aufgezeigt, dass alle Menschen zum Zeitpunkt ihres Todes gleichgestellt und dem Tod machtlos ausgeliefert sind.

Dies macht den Totentanz aus Sicht der Forschung zu einem der bedeutendsten ikonografischen Themen der letzten sechshundert Jahre.

1. Großbasler Totentanz / Kanton Basel-Stadt (1439/40)²⁹

Der Großbasler Totentanz, auch „Predigertotentanz“ oder „Tod von Basel“ genannt, befand sich bis 1805 an der Innenseite der Friedhofsmauer neben der ehemaligen „Predigerkirche“ des Dominikanerkonvents. Das Kloster, in dem während der ersten Jahre (1431-1433) des Basler Konzils (1431-1448) die Plenarsitzungen stattgefunden hatten,

²⁹ FRANZ EGGER: Basler Totentanz, Basel 2009; CARMEN SCHALLER: Der Großbasler Predigertotentanz – Eine Todesdarstellung im Wandel der Zeit (Unipress 118), Bern 2003; FRANZ EGGER: Der Basler Totentanz, in: FREY (wie Anm. 6), S. 43ff.; PATRICK LAYET: Basler Totentanz 1583, in: ebd., S. 57ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 93ff. und 146ff.; WUNDERLICH (wie Anm. 6), S. 25ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 120ff.; BURKARD VON RODA in: Historisches Museum Basel – Führer durch die Sammlungen, Basel 1994, S. 121; KAISER (wie Anm. 1), S. 194ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 77ff. und 183ff.; PAUL-HENRY BOERLIN: Der Basler Prediger-Totentanz. Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse, Basel 1967; FRANÇOIS MAURER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt V (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 52), Basel 1966, S. 290ff.; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 759ff.; HANS FERDINAND MASSMANN: Die Baseler Totentänze in getreuen Abbildungen, Stuttgart 1847.

wurde 1529 im Zuge der Reformation aufgehoben und gelangte in das Eigentum der Stadt Basel, die damit auch die Obhutspflicht zu tragen hatte. Die 1269 durch Albertus Magnus geweihte Klosterkirche dient seit 1877 als Altkatholische („Christkatholische“) Kirche. Der Friedhof lag zwischen dem Petersgraben, der Predigerkirche, den Häusern am Predigergässlein und der Straße zur St. Johanssvorstadt. Heute ist der Platz im Basler Stadtplan als „Totentanz“ eingetragen.

Der Predigertotentanz war in Temperafarben auf den Verputz der zum Rhein hin gelegenen etwa 60 m langen Friedhofsmauer gemalt. Er stellte den Tanz des personifizierten Todes mit 37 Figuren aus der ständischen Gesellschaft dar. Die Bildfolge muss nach dem Pestsommer 1439, also noch während des in Basel tagenden Konzils entstanden sein. Weder über die Umstände der Entstehung noch über Auftraggeber und Künstler liegen zuverlässige Nachrichten vor. Es wird vermutet, dass dem Künstler das ikonografische Programm aus Kirchenkreisen, vielleicht von den Basler Dominikanern vorgegeben worden ist. Die zunächst versuchten Zuschreibungen des Wandgemäldes an Konrad Witz oder Hans Holbein d. J. haben sich als nicht haltbar erwiesen.

Bereits 1649 berichtet Matthäus Merian begeistert über dieses Totentanzgemälde seiner Heimatstadt, das von einem der besten Maler stamme, dessen Namen man aber nicht kenne: ... *massen es noch heutigen tags von allerhand Nationen und Standes durchreisenden Personen mit sonderbahrem Lust und Begierde zu Basel an seinem Orth angesehen unnd beystehende Rhythmi gelesen werden.* Für die Vermutung Merians, der Totentanz sei eine Stiftung der Konzilsväter, gibt es allerdings keinen Nachweis. Noch heute gilt der Basler Totentanz als der berühmteste monumentale Totentanz des deutschsprachigen Raums.

Die etwa lebensgroßen Figuren auf der Innenseite des Laienfriedhofs waren durch Vordach und Eisengitter einigermaßen geschützt. Über den einzelnen Bildern stand ursprünglich eine Beschreibung in vierzeiligen Versen. Nach der Restaurierung von 1658 wurde die Beschriftung dann auf Holztafeln unter den Bildern angebracht. Bei einem Vergleich dieser Bildtexte mit dem „Vierzeiligen Oberdeutschen Totentanz“ von 1443 (mit den ursprünglich nur lateinischen Versen aus dem 14. Jahrhundert) ist festgestellt worden, dass die Basler Verse den Oberdeutschen Totentanz voraussetzen und dass die Tanzpaare von ursprünglich 24 in Basel um Schultheiß, Vogt, Blinder, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Pfeifer, Herold, Narr, Begine, Jude, Heide und Heidin erweitert wurden.

Die von links nach rechts verlaufende Bilderfolge konnte nach den erhaltenen Kopien weitgehend rekonstruiert werden. Zu Beginn predigt ein Dominikaner auf seiner Kanzel vor Vertretern des geistlichen Standes, des Adels und des Bürgerstandes. Daneben spielen zwei als Hautskelette dargestellte tote Männer vor einem Beinhaus mit Pfeife, Längstrompete sowie Trommel zum Tanz auf und symbolisieren Disharmonie, Chaos sowie ungezügelte Sexualität. Beide erwarten offensichtlich den langen Zug der von rechts herantanzenden 37 Paare. Es sind die durch ihre Kleidung, Insignien und Attribute kenntlich gemachten Vertreter aus den gesellschaftlichen Ständen der Entstehungszeit, die jeweils von einem Skelett zum Tanz oder wenigstens zum Mitgehen aufgefordert werden. In einer teils systematischen und teils willkürlichen Ordnung werden dargestellt: Papst, Kaiser (Abb. 2), Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Ratsherr, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Äbtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Spielmann, Herold, Schultheiß, Fronvogt, Narr, Krämer, Blinder, Jude, Jüdin, Heide, Heidin, Koch und Bauer. Der Tod tritt auf als Skelett, das zum Teil noch mit Haut und Haaren bedeckt ist und aus dessen Bauchhöhle Schlangen und Würmer kriechen. Im Bild der Königin ist der Tod als Frau dargestellt und beim Wucherer als „Schwarzer Tod“, der die Pest bringt. Bei der Darstellung des Herold

erscheint bemerkenswert, dass dieser neben dem kaiserlichen Wappen auch die Wappenschilder von Österreich, Frankreich und Burgund trägt.

Das weitere Schicksal des Großbasler Totentanzes lässt sich kurz zusammenfassen: Während des Basler Bildersturms von 1529 blieben die Wandbilder auf der Friedhofsmauer verschont. 1568 beauftragte der Rat den Basler Maler Hans Hug Kluber (auch Klauber) mit einer ersten gründlichen Restaurierung.³⁰ Dabei passte dieser „Restaurator“ die Bildfolge dem Zeitgeist der Renaissance und dem nachreformatorischen Verständnis an; der Totentanz wurde von ihm entsprechend umgedeutet. Auf dem Giebel des Beinhauses fügte er als „Bild im Bild“ eine Darstellung des Jüngsten Gerichts hinzu sowie am Ende des Wandgemäldes eine Paradiesszene mit der Versuchung von Adam und Eva. Darauf folgen noch zwei Szenen, in denen der Tod auch den Maler Hans Hug Kluber und seine Familie abholt, ein neues Motiv, das Kluber vielleicht von dem Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch (nach 1516) übernommen hat. Zwischen 1614 und 1616 gab es eine weitere Restaurierung durch Emanuel Bock (Sohn von Hans Bock). Weitere Restaurierungen wurden 1657 durch Hans Georg Meyer sowie 1703 durch die Brüder Benedikt und Hans Georg Becker vorgenommen.

Nach einer Petition der Anwohner, der die Stadtverwaltung aus fiskalischen Gründen zugestimmt hatte, wurde die als „Schandfleck“ bezeichnete Friedhofsmauer mit den Wandbildern des Totentanzes am 5. August 1805 abgebrochen. 19 Teile der geretteten Bildfragmente sind heute im Historischen Museum Basel ausgestellt.

Bekannt wurde der Großbasler Totentanz nicht nur durch die zahlreichen auswärtigen Besucher der Stadt Basel, sondern auch durch die bis heute nicht abreißende Folge von Druckwerken nach diesem Vorbild. Bereits 1526 hatte Hans Holbein d. J. in Basel seine „Bilder des Todes“ gezeichnet, zwar nicht als Kopie aber in Anlehnung an den Großbasler Totentanz. Diese Bilder wurden allerdings erst 1538 als Buch in Lyon veröffentlicht.³¹

1530 wurde in der Offizin von Matthias Apiarius in Bern (!) die älteste Ausgabe des Basler Totentanzes gedruckt, der dann 1583 eine weitere Ausgabe seines Sohnes Samuel Apiarius in Basel folgte.

1581 erschien bei dem Basler Drucker Huldrich Frölich eine Kurzfassung der Geschichte von Basel, in der auch der Basler Totentanz beschrieben und mit Versen der einzelnen Tanzpaare versehen wurde. Dieses Buch enthielt ohne stichhaltige Gründe die Behauptung, der Basler Totentanz stamme von Hans Holbein d. J.

1596 gab Erzherzog Matthias von Österreich bei dem renommierten Basler Maler und Zeichner Hans Bock d. Ä. (1550-1624) eine Kopie des Predigertotentanzes in Auftrag, von der nur die – signierte und datierte – lavierte Federzeichnung mit Papst und Kaiser erhalten geblieben ist (Abb. 2).

Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, also noch vor der Restaurierung durch Emanuel Bock und vor den ersten Zeichnungen von Merian, entstand eine besonders detailgetreue Wiedergabe des Predigertotentanzes mit 40 Einzelbildern und den zugehörigen Versen; über die Umstände der Entstehung und die Person des Künstlers ist nichts bekannt. Nach Aussage der Forschung handelt es sich um die früheste, in hoher handwerklicher Qualität ausgeführte wirkliche Kopie des Großbasler Totentanzes.

Unmittelbar nach der Restaurierung durch Emanuel Bock zeichnete Matthäus Merian d. Ä. 1616 seinen Totentanz von Basel³² und schuf damit eine weitere getreue Wiedergabe von Text und Bild des Predigertotentanzes in dem damaligen Zustand.

³⁰ Zu den Restaurierungen und den frühen Kopien: EGGER 2009 (wie Anm. 29), S. 30ff.

³¹ Siehe Kapitel IV, Nr. 13.

³² Die Veröffentlichung dieser Zeichnungen in Buchform erfolgte erst 1621. Einzelheiten siehe Kapitel IV, Nr. 23.



Abb. 2 Tod und Papst / Tod und Kaiser. 1596 nach dem Großbasler Totentanz gezeichnet von Hans Bock d. Ä. (aus: EGGER 2009 [wie Anm. 29], S. 33, Abb. 13).

Von besonderer Bedeutung ist bis heute die genaue Wiedergabe des Basler Totentanzes mit Feder, Pinsel und Wasserfarben durch den Basler Topografen und Aquarellisten Emanuel Büchel aus den Jahren 1770 bis 1773.³³ Darin hat er jedes Tanzpaar mit den zugehörigen Versen abgebildet und gleichzeitig dargelegt, wie sehr sich die einzelnen Darstellungen des Basler Totentanzes seit den Zeichnungen von Matthäus Merian verschlechtert hatten.

1806 hat Johann Rudolf Feyerabend³⁴ den „Prediger Totentanz“ noch einmal in dem Zustand vor dem Abbruch aquarelliert; er ordnete dabei die von links nach rechts verlaufenden Wandbilder in fünf untereinander liegenden Streifen an und fügte eine Vedute von Dominikanerkirche und Friedhof hinzu. Als Vorlage diente ihm die Kupferstichfolge von Matthäus Merian in der 1744 von Jacques-Antony Chovin überarbeiteten Fassung. Damit ist es dem Maler gelungen, den Gesamteindruck der Totentanzfolge als Prozession und auch die Umgebung des Friedhofs anschaulich festzuhalten. Zu den späteren Kopisten des „Prediger Totentanzes“ gehört auch der Basler Karikaturist Hieronymus Hess (1843).

Von dem „Predigertotentanz“ beeinflusst sind außer Kleinbasel u.a. das um 1490 entstandene Totentanzgemälde in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg und der Totentanzzyklus an der Kirchhofmauer in Kientzheim/Oberelsass, die beide nicht mehr erhalten sind.³⁵

³³ EGGER 2009 (wie Anm. 29), S. 37f.

³⁴ WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 26f.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 187f. mit Abbildung; EGGER 2009 (wie Anm. 29), S. 19f.

³⁵ Zu Straßburg und Kientzheim siehe Kapitel IV, Nr. 7 und 11.

2. Ulmer Totentanz im Wengenkloster (ca. 1440)³⁶

Um 1440 entstand auf Anordnung des Abtes Ulrich Strobl im Kreuzgang des Augustinerklosters St. Michael in Ulm ein Reigentanz mit 24 Tanzpaaren. Das etwa 22 m lange Fresko mit bis zu 90 cm hohen Figuren wurde 1944 durch Bomben stark beschädigt und zerfiel in der Folgezeit gänzlich. Erhalten blieb lediglich eine 1951 abgezeichnete Tanzszene. Anhand der rekonstruierten Dialogverse wird heute folgende Anordnung der im Reigen verbundenen Tänzer vermutet: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Kardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Nonne, Bettler, Koch, Bauer, Kind, Mutter sowie je ein Prediger am Anfang und am Ende des Reigens.

3. Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz (1443/47)³⁷

In diesem lateinisch-deutschen Text eines Totentanzes (noch ohne Bilder) folgen auf die lateinischen Zweizeiler jeweils vierzeilige deutsche Übersetzungen. Während die deutschen Verse als die ältesten erhaltenen deutschsprachigen Totentanztexte gelten, stammen die lateinischen Textteile vermutlich sogar aus dem 14. Jahrhundert und haben nach Ansicht der Experten bereits als Vorlage für den Basler Totentanz von 1440 gedient. In diesen monologartigen Versen sprechen nur die Standesvertreter und noch nicht der Tote oder der Tod. Die später übliche Aufforderung zum Tanz durch den Knochenmann fehlt ebenfalls noch; sie findet sich erst ein Jahrzehnt später im weiter unten beschriebenen Totentanz des Heidelberger Blockbuchs.

Die Handschrift umfasst dreieinhalb Seiten (ohne Bilder) und ist wahrscheinlich zwischen 1443 und 1477 in Augsburg entstanden. Sie befindet sich heute als Teil einer Sammelhandschrift (Codex Palatinus Germanicus) in der Universitätsbibliothek Heidelberg. „Sigismund Gossembrot, ein bibliophiler Jurist aus Augsburg, schrieb die lateinisch-deutschen Monologe zwischen 1443 und 1447 angeblich für Margarethe von Savoyen nieder und gab als Vorlage einen <weißen Kodex> an. In dieser Dichtung klagen 24 sterbende Ständevertreter von Papst und Kaiser bis hin zu Bettler, Mutter und Kind in hierarchischer Folge über ihr Los.“

4. In Basel entstandener Totentanz des Heidelberger Blockbuchs (1455/58)³⁸

Um 1455 entstand in Basel der sogenannte Oberdeutsche achtzeilige Totentanz, überliefert als Teil des Heidelberger Blockbuchs. Er besteht aus insgesamt 27 Holzschnitten. Nach dem Text einer Bußpredigt und dem Bild des Predigers folgen 25 Tanzpaare der Ständehierarchie, jeweils mit vierzeiligen Dialogversen über und unter den Tanzpartnern, und zwar: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Patriarch, Erzbischof, Kardinal, Bischof, Her-

³⁶ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 97f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 224; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 160; RUDOLF WESER: Der Ulmer Totentanz im Wengenkloster, in: *Ulmische Blätter für heimatliche Geschichte, Kunst und Denkmalpflege* 1 (1924/25), S. 81ff.

³⁷ Zitat bei WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 25. Vgl. auch KAISER (wie Anm. 1), S. 276ff., und HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 149. COSACCHI (wie Anm. 6), S. 669ff.; Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus (cpg) 314, S. 79^r-80^v.

³⁸ MATTHIAS SCHÖNLEIN/ULI WUNDERLICH: *Todentanz – Totentanz-Literatur und -Illustrationen der Staatsbibliothek Bamberg, der Universitätsbibliothek Bamberg, der Bibliothek des Metropolitenkapitels Bamberg und der Bibliothek des Priesterseminars Bamberg*, Düsseldorf 2003, S. 5; WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 25ff.; KAISER (wie Anm. 1), S. 276ff. mit Abbildungen und Texten; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 126; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 189ff.; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 750ff.; Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus (cpg) 438, S. 129^r-142^v.

zog, Graf, Ritter, Abt, Jurist, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Apotheker, Nonne, Koch, Bauer, Bettler, Mutter und Kind. Auf den schlicht gerahmten Einzelbildern ziehen die Todesgestalten ihre Opfer mit sich fort. Standesinsignien und Musikinstrumente sind die einzigen Dekorstücke. Der Vordergrund wird nur angedeutet; Hintergrund und Verzierungen fehlen ganz.

Neben anderen Handschriften ist dieser Totentanz Bestandteil eines um 1465 zusammengestellten Blockbuchs aus dem Besitz des Kurfürsten Ottheinrich von der Pfalz, das heute als Handschrift in der Universitätsbibliothek Heidelberg verwahrt wird. Blockbücher wurden unter Verwendung von Holzblöcken mit Bildern und Texten gedruckt, bereits ehe das Drucken mit beweglichen Lettern erfunden war.

Die Wappen auf den Abbildungen und die Wasserzeichen auf dem verwendeten Papier lassen darauf schließen, dass dieser Totentanz in Basel entstanden ist.

5. „Kleinbasler Totentanz“ in Basel-Klingental / Kanton Basel-Stadt (1450/80)³⁹

Im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerinnenklosters Klingental auf der Kleinbasler Rheinseite gab es einen zweiten monumentalen Totentanz in dieser Stadt, der aber weniger bekannt war, weil er im Klausurbereich des Nonnenklosters lag. Die 1293 geweihte Klosterkirche wurde nach Aufhebung des Klosters (1557) zweckentfremdet. Kreuzgang und Klostergebäude hat man 1860 unter vollständiger Zerstörung der Wandgemälde abgerissen.

Die um 1450/80 im westlichen und nördlichen Flügel des Kreuzgangs von einem anonymen Künstler gemalten, etwa lebensgroßen Figuren des Totentanzes verfielen nach Aufhebung des Klosters stetig und waren im 19. Jahrhundert nur noch schlecht erkennbar. Es existiert aber ein Album mit Reinzeichnungen der Bilderfolge des Totentanzes des Basler Malers Emanuel Büchel (1766/68), das heute im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel aufbewahrt wird.

Die Bilderfolge zeigte 39 Tanzpaare in der üblichen Ständeordnung nach dem Vorbild des Großbasler Totentanzes. Der Totentanz begann im Westflügel des Kreuzgangs mit dem „Beinhauskonzert“; es folgten die Bilder von Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Kardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Fürsprech, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Äbtissin und Krüppel. Die Reihe setzte sich im Nordflügel fort mit Eremit, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Pfeifer, Herold, Schultheiß, Vogt, Narr, Begine, Blindem, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer, Kind und Mutter. Alle bewegten sich in Richtung des ersten Bildes mit der Beinhausmusik. Im Unterschied zum Großbasler Totentanz fehlten die Predigerszenen zu Beginn und am Ende. In künstlerischer Hinsicht erreichen die Wandgemälde nicht die Qualität und Stilsicherheit des Großbasler Vorbilds. Über jedem Tanzpaar waren die Aufforderung des Todes zum Tanz und die Antwort des Todgeweihten in vierzeiligen Versen zu lesen. Beim Kleinbasler Totentanz sind sowohl die Reihenfolge der Tanzpaare als auch alle zugehörigen Inschriften belegt, was z.B. für den Großbasler Totentanz und den Berner Totentanz nicht uneingeschränkt gilt.

³⁹ DOROTHEA SCHWINN-SCHÜRMAN: Kloster Klingental in Basel, Ausstellungsführer Band II Museum Kleines Klingental, Basel 2002, S. 55 mit Abbildungen; SÖRRIS (wie Anm. 6), S. 98f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 129; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 188f.; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 759ff.; RUDOLF RIGGENBACH: Die Wandbilder des Klingentals, in: FRANÇOIS MAURER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt IV (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 46), Basel 1961, S. 95ff.

6. Totentanz-Gemälde im Kreuzgang des Straßburger Münsters (ca. 1480)⁴⁰

Im Kreuzgang des Münsters zu Straßburg befand sich über einem Grabmal aus dem Jahr 1480 ein Totentanz-Gemälde, auf dem dargestellt war, wie der Tod mit einem Engel Schach spielt und zu ihm spricht: *Ich sag dir, es ist daran, Du solt totlichen Schachmatt han.*

In einer alten Beschreibung heißt es: „Neben den Engel stunden viele Bápste, Kaiser, Könige, Bischöfe, Äbte, Priester und andere Prelaten und Geistliche, Herzoge, Grafen und Ritter und Frauen, und über allen war geschrieben: *In dissem Spil, o Herre myn, Min Sele lass dir bevolen syn.*“ Auch diese totenanzähnliche Darstellung hat sich nicht erhalten.

7. Gruppentotentanz in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg (ca. 1485)⁴¹

Die ehemalige Dominikanerkirche in Straßburg, der spätere „Temple neuf“, besaß bis zum Brand im Jahr 1870 ein Wandgemälde des Straßburger Malers Lienhart Heischer aus der Zeit um 1485, auf dem dargestellt war, wie der Tod jeweils einzelne Personengruppen zu sich ruft. Die Gruppen waren durch schlanke Säulen einer Kolonnade voneinander getrennt. Die folgenden fünf Szenen haben sich in Kopien erhalten:

- ein von der Kanzel predigender Dominikaner mit zehn Zuhörern aus den verschiedenen kirchlichen und gesellschaftlichen Ständen,
- der Tod mit Papst, Kardinälen und Gefolge,
- der Tod mit Kaiser und Kaiserin sowie der Tod mit Personen des Gefolges,
- Todesgerippe mit König und Königin und ihrem Gefolge,
- zwei Todesgerippe entführen Prälaten, einen Greis und eine adlige Dame.

8. Heidelberger Totentanz (1485/88)⁴²

Der Heidelberger Totentanz, auch Knoblochzter-Druck genannt, trägt den Titel „Der doten dantz mit figuren clage und antwort schon von allen staten der werlt“. Auf zwei Beinhauszenen folgen 37 Standesvertreter, die mit gestikulierenden und musizierenden Gerippen tanzen. Den Schluss bilden der mit Vertretern der Stände tanzende Tod sowie eine Friedhofsszene mit Gerippen, die aus ihren Gräbern steigen. Dabei ist der Tod stets von abschreckendem „Verwesungsgetier“ wie Schlangen, Würmern und Kröten umgeben.

Das Besondere dieser Bilderfolge besteht darin, dass der Tod auf fast allen Bildern als tanzender Spielmann auftritt, der ein Instrument dieser Zeit spielt. Es kommen vor: Schalmeien und Trommeln (Beinhaus), Trompete mit Papstwappen (Papst), Trumscheit mit Bogen (Kardinal), Sackpfeife (Bischof), Fiedel (Offizial), Harfe (Domherr), Portativ (Pfarrer), Triangel (Kaplan), Sackpfeife (Abt), Kastagnetten (Arzt, Abb. 3), Feldtrompete mit Kaiseradler (Kaiser), Schlegel und Trommel (König), Signalhorn (Herzog), Laute

⁴⁰ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 100; LUDWIG SCHNEEGANS in: Strassburger Geschichten, Sagen, Denkmäler, Inschriften, Künstler, Kunstgegenstände und Allerlei, Straßburg 1855, S. 6f.

⁴¹ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 100f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 132; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 666ff. mit Abbildung; JOSEPH LEFFTZ: Elsässische Totentänze, in: Elsaß-Land Lothringer Heimat 10 (1930), S. 321ff.; FRIEDRICH WILHELM EDEL: Die Neue Kirche in Strassburg – Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Totentanze, Straßburg 1825, S. 55ff.

⁴² UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 144; Der Heidelberger Totentanz von 1485, hg. von MANFRED LEMMER, Frankfurt a.M. 1991; KAISER (wie Anm. 1), S. 108ff. mit Abbildungen und Texten; SIEGFRIED JUD: Musikinstrumente im Totentanz, in: Totentanz-Forschungen – Referate vom Internationalen Kongress in Luzern 1996, Zug 1996, S. 7ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 83ff. und 206ff.; Der doten dantz mit figuren clage und antwort schon von allen staten der werlt, Faksimile der Ausgabe von ca. 1488, hg. von ALBERT SCHRAMM, Leipzig 1922.



Der doot. Der artzt



Abb. 3 Der Tod und der Arzt. Aus dem Heidelberger Totentanz von 1485, gedruckt 1488 bei Heinrich Knoblochzter in Heidelberg (aus: KAISER [wie Anm. 1], S. 132, Blatt IX).

(Graf), Jagdhorn (Ritter), Psalterium (Junker), Gemshorn (Räuber), kleine Trompete (Wucherer), Trumscheit (Handwerksmann), phantastisches Zupfinstrument (Jüngling), Mandola (Wirt), Zinken (Spieler und Dieb), Harfe (böser Mönch), Schwegel und Tamburin (guter Mönch), Sackpfeife (Laienbruder), Psaltarium mit Plektron (Doktor), Platerspiel (Bürgermeister), Gitarre (Ratsherr), Trumscheit (Fürsprecher), Thurnerhorn (Schreiber), Laute (Nonne), Sackpfeife (Bürgerin), Gitarre (Jungfrau), kleine Trompete (Kaufmann), Zinken (Vertreter aller Stände).

Über den Tänzern stehen Rede und Gegenrede in achtzeiligen deutschen Versen, jeweils geschmückt mit kunstvoll gezeichneten Initialen (vgl. Abb. 3). Die Bildfolge beginnt mit einer an alle Menschen gerichteten Einladung zum Tanz und endet mit einer Mahnrede. Charakteristische Einzelheiten deuten darauf hin, dass die Bilder unabhängig vom Text entstanden sind.

Die Holzschnittfolge wurde 1488 bei dem aus Straßburg stammenden und seit 1486 in Heidelberg ansässigen Drucker Heinrich Knoblochzter gedruckt. Nachdrucke mit einigen Veränderungen in der Reihenfolge entstanden 1492 bei Jakob Meydenbach in Mainz und 1510 bei Hans Schobser in München.

9. Wandmalerei von Ambrosius Holbein in Stein am Rhein (1515/16)⁴³

Der Festsaal des ehemaligen Benediktinerklosters St. Georgen in Stein am Rhein (Kanton Schaffhausen) birgt heute noch totenanzähnliche Szenen, die Ambrosius Holbein

⁴³ REINHARD FRAUENFELDER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen II (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 39), Basel 1958, S. 121ff.; HEINRICH ALFRED SCHMID: Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16, Frauenfeld ³1950, der das Fresko „Narr und Geigenspielerin“ noch einem unbekanntem Augsburger Künstler zuschreibt; WERNER MEZGER: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 419ff. und 447 mit Abb. S. 446. Zu der Verbindung von Tod und Narr siehe auch die Bilder von Holbein (Bild 43) sowie SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 46.

(1494-1519), der ältere Bruder von Hans Holbein d. J., in den Jahren 1515/16 gemalt hat. In den Fensterleibungen an der Westseite des FestsaaIs stehen sich die beiden Wandgemälde „Tod und Lautenspielerin“ sowie „Narr und Geigerin“ gegenüber. Beide Paare sind auf einem Säulenkapitell postiert und werden über ihren Köpfen von einer Blättergirlande eingerahmt. Die Lautenspielerin scheint auf einen Laut zu horchen, der von rückwärts an ihr Ohr dringt. Hinter ihr steht bereits der Tod mit dem Stundenglas in der linken Hand. Auf diesem Sinnbild für das zerronnene Leben sind die verschränkten Initialen A und H – für Ambrosius Holbein – zu erkennen. Das Fresko an der anderen Fensternische zeigt den Narren, wie er die Geigerin mit beiden Händen umfasst. Diese Gegenüberstellung von Totentanz und Narretei ist vielleicht als Hinweis darauf gedacht, wie nahe Totentanz und Narretei beieinanderliegen (Werner Mezger).

Beide Bilder sind eingeordnet zwischen den großflächigen Wandgemälden der „Zerstörung Karthagos“ und des weithin bekannten „Zurzacher Jahrmarkts“, also wiederum zwischen Szenen des Todes und des prallen Lebens, im ersten Fall ein Bild aus der Vergangenheit und im zweiten Fall eine Schilderung der Gegenwart aus der Sicht des nicht näher bekannten Künstlers, der die „Zerstörung Karthagos“ mit seinen Initialen C und A gezeichnet hat.

10. Berner Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch / Kanton Bern (1516-1520)⁴⁴

Der Berner Totentanz befand sich an der Innenseite der südlichen Friedhofmauer des Dominikanerklosters in Bern, gemalt von Niklaus Manuel Deutsch (um 1484-1530). Es ist der erste Totentanz, der von einem bekannten Künstler geschaffen wurde. Den Auftrag scheint er nicht von den Dominikanern, sondern von der Stadt Bern erhalten zu haben. Zur Finanzierung werden die Berner Stifterfamilien beigetragen haben, deren Wappen abgebildet sind. Die Friedhofmauer wurde 1660 zur Erweiterung der heutigen Zeughausgasse unter Zerstörung des ca. 80 m langen Wandgemäldes mit den etwa lebensgroßen Figuren abgerissen. Die gesamte Szenenfolge ist aber durch zeitgenössische Kopien und künstlerische Nachbildungen bekannt.

Der Todesreigen beginnt mit drei biblischen Szenen (Sündenfall, Gesetzesübergabe an Moses, Kreuzigung) und dem „Beinhauskonzert“; er endet mit dem Prediger auf der Kanzel. Bei diesen vier Bildern handelt es sich um vielleicht später hinzugefügte gerahmte Tafeln, während der eigentliche Totentanz in Freskotechnik ausgeführt war. In 41 Szenen tanzt der Tod mit Vertretern der einzelnen Stände und zwar so, dass jeweils zwei Paare unter einer Doppelarkade agieren (mit Ausnahme des Deutschordensritters). Unter den Laubengängen mit Durchblicken auf wechselnde Landschaften sind als Paare zu sehen: Papst – Kardinal, Patriarch – Bischof, Abt – Priester (Chorherr), Doktor des geistlichen Rechts – Astrologe, Deutschordensritter (einzeln), Mönch – Äbtissin, Waldbruder – Begine, Kaiser – König, Kaiserin – Königin, Herzog – Graf, Ritter – Jurist, Fürsprecher – Arzt, Schultheiß – reicher Jüngling, Ratsherr – Vogt, Bürger – Kaufmann, Witwe – Tochter, Handwerksmann – armer Mann, Krieger – Dirne, Koch – Bauer, Narr – Edelfrau und Kind, Juden und Heiden mit dem Maler.

⁴⁴ CHRISTOPH MÖRGELI/ULI WUNDERLICH: Berner Totentänze – Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart, Bern 2006, S. 13f. und 36f.; JOHANNES TRIPPS: „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649) (Schriften des Bernischen Historischen Museums 6), Bern 2005; SCHÖNLEIN/WUNDERLICH (wie Anm. 38), S. 32f.; GEORGES HERZOG: Albrecht Kauw (1616-1681) – Der Berner Maler aus Strassburg, Bern 1999, S. 33ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 142ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 153ff.; KAISER (wie Anm. 1), S. 330ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 215ff.; PAUL ZINSLI: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649), Bern 1979; LUC MOJON: Der einstige Totentanz, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern V (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 58), Basel 1969, S. 70ff.; COSACCHI (wie Anm. 6), S. 764ff.



Abb. 4 Tod und Patriarch / Tod und Bischof. Aquarellkopie von Albrecht Kauw (1649) nach dem Berner Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch (1516/1520) (aus: ZINSLI [wie Anm. 44], Tafel IV).

Als Besonderheit ist hervorzuheben, dass die Vertreter der einzelnen Stände nicht mehr typisiert dargestellt werden, sondern dass sich einzelne Vertreter der Berner Stände persönlich und mit ihrem Wappen haben abbilden lassen (Abb. 4). In der letzten Szene stellt sich auch Niklaus Manuel Deutsch in zeitgenössischer Tracht dar, wie ihm vom Tod der Pinsel aus der Hand genommen wird.

Die Bildfolgen waren kommentiert durch selbst gedichtete Dialogverse des Malers, Dichters und Politikers Niklaus Manuel Deutsch, der seit 1510 auch Mitglied des Berner Großen Rats war. Die Texte, denen die Vorbilder von Basel (1440) und Heidelberg (1488) anzumerken sind, blieben durch eine Abschrift von 1576 des Berner Schulmeisters Hans Kiener, die 1581 von Huldreich Frölich in Basel gedruckt wurde, erhalten. Es ist anzunehmen, dass anlässlich der Restaurierung von 1553 auch die Texte durch den ehemaligen Priester und späteren Schulmeister Urban Wyss im Sinne des reformatorischen Gedankenguts überarbeitet wurden.

Noch vor Zerstörung des Berner Totentanzes hatte der aus Straßburg stammende Maler Albrecht Kauw⁴⁵ im Jahr 1649 Gouache-Kopien von dem ganzen Zyklus angefertigt, allerdings in dem bereits 1553 restaurierten und teilweise übermalten Zustand. Diese Aquarelle wurden dann von dem Berner Maler und Heraldiker Wilhelm Stettler (1643-1708) noch einmal für Buchausgaben in Kupfer gestochen.

⁴⁵ Einzelheiten siehe Kapitel IV, Nr. 25.

11. Totentanz in Kientzheim / Département Haut-Rhin (ca. 1517) und im benachbarten Ammerschwyr (Anfang 16. Jahrhundert)⁴⁶

An der Außenmauer des Friedhofs neben der Oberen Kirche in Kientzheim (bei Kayersberg) befand sich früher ein Totentanz mit Predigerszene, Beinhausmusik und 25 Tanzpaaren in der gewohnten ständischen Ordnung. Zur Zeit der französischen Revolution wurde die Malerei überstrichen und im 19. Jahrhundert die ganze Mauer abgerissen. Dank einer zeitgenössischen Handschrift mit recht genauer Beschreibung der Szenen und mit dem Text der begleitenden Verse sind wichtige Einzelheiten bis heute bekannt. Aufgrund der im Text vorkommenden Jahreszahl wird dieser Zyklus auf das Jahr 1517 datiert.

Da in der Handschrift die Bewegungen der Tanzpaare, die Attribute der Tänzer und die Farbgebung minutiös beschrieben werden, muss es sich bei diesem Totentanz um ein qualitativvolles Werk gehandelt haben, das Anklänge an die etwa gleichzeitigen Bilder von Niklaus Manuel Deutsch verrät, aber wegen der vom Tod benutzten Musikinstrumente auch an den Heidelberger Totentanz von 1485/88 erinnert. Die Tanzpaare traten in folgender Reihenfolge auf: Papst, Kaiser, Kardinal, Kaiserin, König, Bischof, Herzog, Graf, Abt, Ritter, Pfarrer, Arzt, Mönch, Schultheiß, Ratsherr, Stadtschreiber, Bürgerin, Waldbruder, Wucherer, Handwerksmann, Bauer, Landsknecht, Jüngling, Jungfrau und Kind.

Die überlieferten Texte des Totentanzes enthalten einige Hinweise auf den Großbasler Totentanz und den Heidelberger Totentanz. Der vierzeilige Eingangsvers und die achtzeiligen Ständeverse waren im elsässischen Dialekt geschrieben. Wortwahl und Ausdrucksweise sind ständekritischer geworden als die Verse des 15. Jahrhunderts. Mitunter nimmt der Text auch Bezug auf das begleitende Bild.

Nur etwa 2 km südlich von Kientzheim liegt Ammerschwyr, wo sich nach der örtlichen Überlieferung Anfang des 16. Jahrhunderts ein Totentanz befunden haben soll, und zwar in der Nähe des Kirchhofs oder am Beinhaus, der ehemaligen Barbarakapelle. Davon sind aber weder Szenenfolge und Text noch der Künstler bekannt; es wurden auch keine Reste gefunden.⁴⁷

12. Totentanz in Wil / Kanton St. Gallen (ca. 1522)⁴⁸

Zu der ehemaligen Marienkapelle auf dem Friedhof von St. Peter in Wil gehörte ursprünglich auch ein Beinhaus, an dessen Nord- und Westwand ein Totentanz aufgemalt war. Dieses Wandgemälde befand sich auf der oberen Wandhälfte unter der ursprünglichen Flachdecke. Bei der späteren Einwölbung wurden die Malereien stark beschädigt und dann beim Abriss des Beinhauses vollkommen zerstört. Vorher hatte man die erkennbaren Reste abgezeichnet und beschrieben, insbesondere die Szenen mit Chorherr, Arzt, Bettler, Koch, Bauer, Mutter und Kind. Wahrscheinlich handelte es sich um einen Totentanz mit Beinhauszene und 24 Tanzpaaren aus der Zeit um 1524. Die Skizzen befinden sich heute im Historischen Museum St. Gallen.

⁴⁶ BRUNO STEHLE: Der Totentanz von Kientzheim im Ober-Elsass, Straßburg 1899; LEFFTZ (wie Anm. 41), S. 325; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 103f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 156; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 212ff.

⁴⁷ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 103f.; LEFFTZ (wie Anm. 41), S. 325; AUGUST SCHERLEN: Geschichte der ehemals reichsunmittelbaren Stadt Ammerschweier, Colmar 1914, S. 151, mit einer vagen Ortsbeschreibung.

⁴⁸ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 105; SCHULTE (wie Anm. 1), S. 179; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 192; WILHELM LUDWIG SCHREIBER: Die Totentänze, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1888/89), S. 331; RAHN (wie Anm. 25), S. 197ff. Vgl. hierzu auch Kapitel III, Nr. 10.

13. „Bilder des Todes“ von Hans Holbein d. J., Basel (1524-1526)⁴⁹

Der große Maler und Zeichner Hans Holbein d. J. hat von 1522 bis 1526 in Basel mit dem aus Luxemburg stammenden Formschneider Hanns Lützelburger zusammengearbeitet. 1524 veröffentlichten beide das Totentanz-Alphabet, das bereits wesentliche Elemente der kurz darauf von Holbein gezeichneten „Bilder des Todes“ enthielt. Auf 24 Holzschnitten des xylografischen Alphabets (2,5 x 2,5 cm) waren bereits die bekanntesten Standesvertreter des Totentanzes dargestellt. Dabei signierte der Formschneider mit *Hanns Lützelburger / formschnider / genant Franck*.

1525 bestellten die Buchdrucker Melchior und Gaspard Trechsel aus Lyon bei Hans Holbein 51 Todesbilder. Die zugehörigen Zeichnungen wurden 1530 als Probedrucke seiner „*Imagines mortis*“ mit deutschen Überschriften in Basel verbreitet. Aber von den Holzschnitten konnte Lützelburger vor seinem Tod im Jahr 1526 nur 41 fertigstellen, sodass es erst 1538 zu der Buchpublikation in Lyon unter dem Titel „*Les simulachres & historiées faces de la mort ...*“ kam, allerdings ohne darin Hans Holbein als Zeichner und Hanns Lützelburger als Formschneider zu erwähnen. Den Abbildungen in der Größe von 6,5 x 5 cm gab man französische Verse von Gilles Corrozet bei.

In der Einleitung zum Totentanz von 1538 wird die Geschichte der ersten Menschen in vier Bildern geschildert; anschließend sieht man die „Gebeine aller Menschen“ aufgereiht hinter den musizierenden Toten vor dem Beinhaus eines Friedhofs; danach folgen 34 Todesbilder der einzelnen Standespersonen; das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes bilden den Schluss. Es ist vermutet worden, dass der Mann und die Frau neben dem Wappen des Todes als Selbstbildnisse von Holbein und seiner Frau angesehen werden können. Hinzuweisen ist noch auf die Darstellung der Herzogin, die als einziges Bild des ganzen Zyklus das Monogramm HL des Formschneiders Hanns Lützelburger trägt.

Holbein macht aus dem bisher üblichen Reigen tanzender Paare eine in sich geschlossene, ergreifende Bildfolge, wie der Knochenmann die Menschen jeden Alters und aus allen Ständen aus ihrem Beruf und der Lust des Lebens herausreißt und mit sich zieht. Der Künstler löst die einzelnen Paare aus dem Verbund des Reigens heraus und stellt sie in einzelnen Bildern dar, dem Buchformat angemessen (Abb. 5). Holbeins neue künstlerische Sicht bemerkt man vor allem bei der Charakterisierung einzelner Personen und ihres seelischen Zustands während der Begegnung mit dem Tod. Ihm waren natürlich der Großbasler Totentanz sowie die Totentanzzyklen von Bern und Kientzheim bekannt.

14. Chur / Kanton Graubünden (1543)⁵⁰

1543 entstand in Chur ein Zyklus von 35 Todesszenen auf 17 querformatigen Ausfachungen einer Fachwerkwand, in Grisailletechnik gemalt von einem unbekanntem Meis-

⁴⁹ HANS HOLBEIN: Totentanz, Wiesbaden 2003; SCHÖNLEIN/WUNDERLICH (wie Anm. 38), S. 10ff.; WUNDERLICH (wie Anm. 6), S. 9ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 29ff.; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 91ff. und 218ff.; EGGER 2009 (wie Anm. 29), S. 32; HANS GANZ: Der Totentanz – Vierzig Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Faksimile-Nachbildungen der ersten Ausgabe, München 1914; ALEXANDER GOETTE: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897. Zu Heinrich Vogtherr d. Ä. siehe Kapitel IV, Nr. 15 und zu Wenzel Hollar Kapitel IV, Nr. 27.

⁵⁰ GABY WEBER/HANS RUTISHAUSER: Die Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss in Chur – Ein Vorbericht, in: Jahresbericht des Archäologischen Dienstes Graubünden und Denkmalpflege Graubünden 2005, S. 108ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 133ff. mit Abb. und Literaturhinweisen; Das Rätische Museum ein Spiegel von Bündens Kultur und Geschichte, hg. von HANS ERB, Chur 1979, S. 180f.; ERWIN POESCHEL: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden VII (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 20), Basel 1948, S. 220ff.; CHRISTIAN CAMINADA: Die Churer Totentanzbilder, in: Die Bündner Friedhöfe – Eine kulturhistorische Studie aus Bünden, Zürich 1918, S. 125ff. Zurzeit wird das Thema im Rahmen einer Dissertation der Universität Zürich bearbeitet.



Abb. 5 Während der unehrliche „Fürsprech“ sich von einem reichen Klienten bestechen lässt, mischt der Tod sich ein. Aus „Imagines mortis“ von Hans Holbein d. J. von 1526/1530 (aus: GANZ [wie Anm. 48], Bild Nr. 18 des Zyklus).

ter in Anlehnung an die „Bilder des Todes“ von Hans Holbein d. J. Der bis auf ein Gefach vollständig erhaltene Zyklus in einer Länge von etwa 15 m befand sich ursprünglich im Korridor des ersten Obergeschosses im bischöflichen Schloss und wurde bei Umbauten im Jahr 1882 in das Rätische Museum Chur ausgelagert, einschließlich der Holzfriese mit den zugehörigen lateinischen Bibelziten. Zurzeit werden diese Bilder des Todes sowie die zugehörigen acht Bilder des Sockelbereichs mit Tieren hinter vergitterten Bogenstellungen in einem Depot des bischöflichen Hofes gelagert, untersucht und restauriert, um in den nächsten Jahren in dem projektierten Domschatzmuseum des bischöflichen Schlosses in der ursprünglichen Komposition ausgestellt werden zu können.

Die 17 Doppelbilder im Querformat (durchschnittlich 90 x 120 cm) zeigen folgende Szenen: 1. Schöpfung, Sündenfall, 2. Vertreibung aus dem Paradies, Folgen des Sündenfalls, Beinhaus. Anschließend jeweils mit der Todesgestalt zusammen: 3. Papst, Kaiser, 4. König, 5. Kaiserin, Königin, 6. Bischof, Herzog, 7. Abt (Äbtissin zerstört), 8. Edelmann, Domherr, 9. Richter, Fürsprecher, 10. Ratsherr, Prediger, 11. Pfarrer, Bettelmönch, 12. Jungfrau, alte Frau, 13. reicher Mann, Kaufmann, Schiffer, 14. Ritter, daneben Tod und Teufel (nach der Vorlage von Albrecht Dürer), 15. Gräfin, alter Mann, Ehepaar, 16. Herzogin, Krämer, 17. Bauer, Kind. Auf den Bildern Nr. 2, 13 und 15 ist jeweils zusätzlich noch eine kleinere Szene eingeschoben. Die zwei Bilder eines Gefachs werden durch einen Baum, eine Säule oder Lisene mit Blattornamenten voneinander getrennt.

Im Unterschied zu den 41 Todesbildern von Holbein fehlen hier die Darstellungen von Kardinal, Arzt, Astronom, Graf, Jüngstem Gericht und Wappen des Todes. Was auf dem verlorenen Bild dargestellt war, ist nicht bekannt. Vergleicht man die Darstellungsweise der einzelnen Szenen bei Holbein mit den rund 20 Jahre später entstandenen Todesbildern von Chur, so fällt zunächst auf, dass die bei Holbein deutlich hervortretende Kritik an Kirche und Obrigkeit jetzt abgemildert oder ganz entfallen ist. Unterschiede lassen sich auch

bei Kleidung und typischen Attributen sowie bei der Ausgestaltung von Bildraum und Hintergrund feststellen. In einigen Fällen scheint der Künstler eine porträthafte Ähnlichkeit mit bekannten Zeitgenossen angestrebt zu haben.

Über die Urheberschaft und kunsthistorische Einordnung der gut erhaltenen, künstlerisch bedeutenden Todesbilder von Chur bestehen seit langem erhebliche Meinungsunterschiede, die noch nicht abschließend geklärt werden konnten.

15. Totentanz von Heinrich Vogtherr d. Ä. nach dem Vorbild von Hans Holbein (1544)⁵¹

Im Jahr 1542 fertigte der aus Dillingen an der Donau stammende Heinrich Vogtherr d. Ä. in Augsburg noch einmal Kopien der „Bilder des Todes“ von Hans Holbein d. J., die 1544 durch Jobst de Necker in Augsburg und 1548 durch Augustin Frieß in Zürich publiziert wurden. Vogtherr kopierte in vergrößertem Maßstab 40 Szenen mit äußerster Sorgfalt, allerdings seitenverkehrt, und fügte zwei eigene Szenen hinzu („Der Eebrecher“ und „Das Crucifix“). Auf dem Bild der Herzogin lässt er das nicht mehr zutreffende Monogramm HL von Hanns Lützelburger ersatzlos fort, fügt aber unterhalb der leeren Wappenkartusche die Jahreszahl 1542 hinzu. Die Begleittexte in der Ausgabe von 1544 stammen von Hans Gysslinger.

1546 wurden wesentliche Teile dieses Totentanzes bei Augustin Frieß in Zürich zusätzlich als Bilderbogen gedruckt. Dieses Leporello enthält 24 kolorierte Holzschnitte in der Größe von 5,5 x 6 cm mit den Dialogen zwischen dem Tod und seinen Opfern nach der Textfassung von Hans Gysslinger. Von diesem „Zürcher Totentanz-Bilderbogen“ ist nur noch ein Exemplar bekannt, das in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel verwahrt wird.

16. Totentanzfiguren am Zeitglockenturm in Solothurn / Kanton Solothurn (1545)⁵²

Auf dem Zeitglockenturm, dem ältesten Bauwerk der Stadt Solothurn mit Wächterstube und astronomischer Uhr, stehen bei der überdachten Schlaguhr drei farbig gefasste Figuren mit Totentanzcharakter, die sich mit dem Schlagwerk der Uhr automatisch bewegen.

Es sind Ritter, König und Tod, die 1545 zusammen mit der Uhr geschaffen und 1883 restauriert wurden. Der Ritter in Lebensgröße trägt eine Rüstung der Zeit mit Schwert und Streitaxt; zu jeder vollen Stunde schlägt er sich mit der linken Hand auf die Brust und dreht dabei seinen Kopf zur Gestalt des Todes hin. Der Tod wird als Gerippe mit Leintuch dargestellt, der in seiner linken Hand den Todespfeil und in der Rechten die Sanduhr hält; zu jeder vollen Stunde dreht er die Sanduhr um und wendet seinen Kopf dem Ritter zu, sodass sich beide anschauen. Zwischen Ritter und Tod sitzt ein kleiner König mit Krone und Szepter auf einem Thron. Bei jedem Schlag der Stundenglocke hebt er das Szepter und bewegt seinen Unterkiefer, als ob er die Stunden mitzählen würde. Ritter und König sind in den Wappenfarben von Solothurn gekleidet; sogar die Befiederung des Todespfeils ist in Rot und Silber gehalten. Darunter ist zwischen den Jahreszahlen der Entstehung und der Renovierung der Reichsadler mit dem Wappen von Solothurn zu sehen.

⁵¹ FRANK MULLER: Heinrich Vogtherr l' Ancien – Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997, S. 317f.; ULI WUNDERLICH: Zürcher Totentänze, Düsseldorf 2001, S. 9f.; CHRISTOPH MÖRGELI/ULI WUNDERLICH: Berner Totentänze – Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart, Bern/Düsseldorf 2006, S. 19.

⁵² An dem Zeitglockenturm befindet sich auch das berühmte Distichon *In Celtis nihil est Saloduro antiquius, unis / Exceptis Treveris, quarum ego dicta Soror* (In Gallien gibt es außer Trier keine ältere Stadt als Solothurn, weshalb man beide als Schwestern bezeichnet), das von dem Humanisten Heinrich Glareanus stammt, STEFAN BLANK/MARKUS HOCHSTRASSER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn II (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 113), Basel 2008, S. 59ff.

17. Totentanz des Wilhelm Wernher von Zimmern (vor 1550)⁵³

In Herrenzimmern bei Rottweil entstand in den Jahren zwischen 1520 und 1550 eine umfangreiche Sammelhandschrift unter dem Titel „Vergänglichkeitsbuch“ mit Texten und Bildern zu den letzten Dingen, darunter einem „Totentanz“. Verfasser der Texte zum Totentanz und Zeichner der skizzenartigen Darstellungen war der Jurist, Historiker, Sammler und Dichter Wilhelm Wernher Graf von Zimmern (1485-1575).

Der Totentanz besteht aus 41 Illustrationen jeweils auf der linken Buchseite und mit den zugehörigen Texten auf der rechten Seite. Die Texte folgen weitgehend dem von Knoblochzer herausgegebenen Heidelberger Totentanz von 1485/88, hier erweitert auf 14 Verszeilen zu jedem Bild. Im Text verstreute Zeichen lassen darauf schließen, dass der Verfasser geplant hatte, die Sammelhandschrift durch einen professionellen Buchmaler kopieren zu lassen; deshalb sind seine Zeichnungen wohl auch nur skizzenhaft ausgeführt. Die Reihenfolge der Bilder hat der Verfasser teilweise systematisch neu geordnet:

- Weltgeistliche: Papst, Kardinal, Bischof, Domherr, Offizial, Pfarrer, Kaplan
- Ordensgeistliche: Abt, guter Mönch (Franziskaner), böser Mönch (Dominikaner), Klosterbruder, Nonne
- Gelehrte: Meister von Paris, Arzt
- Adel: Kaiser, König (von Frankreich), Herzog, Graf, Ritter (v. Zimmern), Junker, Wappenträger
- Bürgerliche: Bürgermeister, Ratsherr, Fürsprech, Schreiber, Bürger, Bürgerin, Kaufmann, Jüngling, Jungfrau
- Randstände: Wirt, Handwerker, Wucherer, Räuber, Spieler, Dieb, Kind.

Der Totentanz beginnt mit der Darstellung von verwesten Gerippen, die vor dem Beinhaus tanzen und musizieren, gefolgt von einem Bild mit Toten, die um ein offenes Grab tanzen. Er endet mit einem Bild des Todes, der vor den versammelten Ständen das Horn bläst, sowie einem Bild mit Skeletten, die aus ihren Gräbern steigen.

Die Szenen des Totentanzes spielen in einer so charakteristischen Landschaft mit Tälern, Wiesen und Wäldern, Dörfern, Kirchen und Burganlagen, dass der Betrachter durchaus an „vertraute Regionen des Schwarzwalds und des Donautals“ erinnert werden kann.

Die bebilderte Handschrift „Vergänglichkeitsbuch“ des Wilhelm Wernher von Zimmern wird in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart verwahrt.

18. Totentanz im ehemaligen Dominikanerkloster zu Konstanz (ca. 1558)⁵⁴

Der Konstanzer Totentanz mit einer Länge von ursprünglich etwa 6 m befand sich bereits in schlechtem Zustand, als er 1965 hinter der Rückwand der Empfangshalle des heutigen Insel-Hotels zugemauert wurde. Er enthielt Szenen, wie der Tod an den Beschäftigungen der Menschen teilnimmt. Von den ursprünglich vorhandenen Texten haben sich nur einige Monologverse erhalten. Dem eigentlichen Totentanzgeföge, das nicht mehr gedeutet werden konnte, zogen sechs Totengerippe mit Musikinstrumenten voraus.

⁵³ Totentanz von Wilhelm Werner von Zimmern, hg. von CHRISTIAN KIENING, Konstanz 2004; GUNTER HAUG: Von Rittern, Bauern und Gespenstern – Geschichten aus der Chronik der Grafen von Zimmern, Meßkirch ²1999; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 208ff.; Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Donaueschingen A III 54.

⁵⁴ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 71f. mit historischen Fotos und 104f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 168; FRANZ XAVER KRAUS: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz (Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden I), Freiburg 1887, S. 247ff.

19. Totentanz am Alten Rathaus in Freiburg im Breisgau (ca. 1559)⁵⁵

Für kurze Zeit gab es an der Hauptfassade des Freiburger Alten Rathauses ein Wandgemälde mit Szenen eines Totentanzes, das der Maler Galienus Entringer im Auftrag des Rats der Stadt Freiburg um 1559 ausgeführt hatte. Weil die Thematik in der Bevölkerung offensichtlich keinen Anklang fand, erteilte der Rat dem Künstler kurze Zeit später den Auftrag, *das Gemälde am Rathaus, des Todten, widerumb hinweg zu thundt und anstatt desselben die Histori des Königs Philippi Macedonie ze molen.*

20. Füssener Totentanz von Jakob Hiebeler in der Annakapelle (1602)⁵⁶

Der Füssener Totentanz in der Annakapelle des ehemaligen Benediktinerstifts St. Mang befindet sich seit der barocken Umgestaltung (1701) an der Westwand der Kapelle; dort sind heute zehn Einzeltafeln mit je zwei Totentanzszenen (77 x 83 cm) in einem großen Rahmen zusammengefasst. Aus den Klosterakten ergibt sich, dass um 1600 der damalige Abt Matthias Schober anlässlich einer Renovierung der Kapelle den Füssener Maler Jakob Hiebeler mit der Ausführung des Totentanzes beauftragt hat und dass die Herren von Freyberg die Neugestaltung finanziell unterstützt haben. Der Künstler orientierte sich dabei weitgehend an dem Großbasler Totentanz und an den „Bildern des Todes“ von Hans Holbein d. J. Auch die Dialogverse halten sich an das Basler Vorbild. Über den Bildtafeln steht als Motto: *Sagt Ja Sagt Nein, Getanzt Muess sein.*

21. Luzerner Totentanzgemälde im ehemaligen Jesuitenkolleg/Kanton Luzern (1610/15)⁵⁷

Im Ritter'schen Palast in Luzern, der zum ehemaligen Kollegium der Jesuiten gehörte und in dem seit 1804 die Kantonale Regierung residiert, befindet sich ein kunstvoller großformatiger Totentanzzyklus, der nach heute einhelliger Auffassung von Jakob von Wyl (1586-1619) stammt. Die 7 Gemälde auf Leinwand (bis zu 3 m breit und 1,15 m hoch) hängen im zweiten Obergeschoss des Innenhofes. In manieristischem Stil sind die Vertreibung aus dem Paradies sowie die ineinander übergehenden Tanzszenen von 23 Ständevertretern in folgender Anordnung dargestellt: Vertreibung aus dem Paradies – Musizierende Gerippe – Papst, Kaiser – Kardinal – König (Abb. 6), Kaiserin – Königin – Bischof – Herzog (Reihen 1-3: die höfische Reihe), Abt – Äbtissin – Pfarrer – Richter (Reihe 4: die geistlichen und weltlichen Sachwalter der Gerechtigkeit), Krieger – Bräutigam – Braut, Jungfrau – reicher Mann – Maler – Krämer, Bauer – Bettler – Kind (Reihen 5-7: die bürgerliche Standesfolge mit Selbstportrait des Jakob von Wyl).

Zu den Besonderheiten der Darstellung gehört es, dass statt der früher häufig geübten Kritik an der geistlichen Obrigkeit jetzt der Zeitgeist der Gegenreformation zum Ausdruck kommt. Der personifizierte Tod scheint seinen Opfern innerlich nahezustehen; die

⁵⁵ PETER KALCHTHALER: Freiburg und seine Bauten – Ein kunsthistorischer Stadtrundgang, Freiburg 42006, S. 18f.

⁵⁶ Ein Vorgängerbau dieser Kapelle (9. Jahrhundert) war bis zum Bau der romanischen Basilika die erste Klosterkirche; später diente die Kapelle als Grablege der Familien von Freyberg-Eisenberg, REINHOLD BÖHM: Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Außerferner Raum, Füssen 42005, S. 13ff. mit Abbildungen und Texten; THOMAS RIEDMILLER: 400 Jahre Füssener Totentanz, Füssen 2002; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 169f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 170; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 220.

⁵⁷ GEORG CARLEN: Der Totentanz im Regierungsgebäude zu Luzern (mit farbigen Abbildungen), in: EGGER (wie Anm. 6), S. 93-125; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 171ff. und 185f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 173; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 143 und 220ff.; ADOLF REINLE: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern II (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 30), Basel 1953, S. 221ff. und 315ff.; WERNER Y. MÜLLER: Der Luzerner Totentanz von Jakob von Wyl, Zürich 1941.



Abb. 6 Kaiser, Kardinal und König. Totentanz-Gemälde von 1615 des Luzerner Malers Jakob von Wyl im ehemaligen Jesuitenkolleg von Luzern. Der Tod, der dem Kaiser die gesiegelte Todesurkunde entgegenhält, ist mit Turban, grünem Umhang, Bogen und Köcher als Türke kostümiert. Der Kardinal neben ihm bemerkt offenbar nicht, dass der Tod ihm schon die Cappa magna abnehmen will (aus: EGGER [wie Anm. 6], S. 113).

Szenen bieten nicht die Dramatik wie bei Hans Holbein; der Tod ist kein grotesker Tänzer wie bei Niklaus Manuel Deutsch. Die Opfer stehen oft in Gruppen zu zweit oder zu dritt zusammen; der Papst z.B. wird von einem Schweizergardisten und einem Kardinal begleitet.

Dieser Totentanz von Jakob von Wyl erschien 1838 in Lithographien von Karl Martin Eglin; außerdem wurde er 1941 von Werner Y. Müller in großformatigen Abbildungen veröffentlicht.

22. Totentafeln auf der Spreuerbrücke in Luzern / Kanton Luzern (1616-1637)⁵⁸

In den Giebfeldern der über die Reuss führenden Spreuerbrücke in Luzern befinden sich heute noch 45 von ursprünglich 71 doppelseitig bemalten Holztafeln mit einem einzigartigen Totentanzzyklus. Es ist der umfangreichste und zugleich der öffentlichste aller bekannten Totentänze. Obwohl die Tafeln ständig der Witterung ausgesetzt waren und deshalb häufig restauriert oder übermalt werden mussten, haben sich die Bildinhalte im Wesentlichen erhalten. Geändert wurden Reihenfolge und Anzahl der Bilder (Abb. 7).

Im Gefolge der bereits mit Historienbildern geschmückten Luzerner Hofbrücke wurde um 1611 vom Rat der Stadt beschlossen, auf der Spreuerbrücke einen Totentanzzyklus anbringen zu lassen. Die ersten Bildtafeln entstanden um 1616, die letzten im Jahr 1637. Zu den ausführenden Künstlern gehörten vor allem Caspar Meglinger, ein Schüler des Jakob von Wyl, und Hans Jakob Wysshaupt, von denen Signaturen gefunden wurden.

⁵⁸ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 32ff und 178ff.; FRITZ GLAUSER/HEINZ HORAT u.a.: Die Spreuerbrücke in Luzern – Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung, Luzern 1996, S. 59ff. und 123ff. mit sämtlichen Bildtafeln; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 178; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 222f.; ADOLF REINLE/CASPAR MEGLINGER: Der Totentanz auf der Spreuerbrücke, Luzern ³1961; REINLE (wie Anm. 57), S. 94ff.



Abb. 7 Tanz der Toten. Tafel XXXII aus dem Totentanzzyklus auf der Luzerner Spreuerbrücke, nach 1616 gemalt von Caspar Meglinger und seinem Kreis. Hier tanzen und musizieren die Skelette im Kreis entgegen dem Uhrzeigersinn und entgegen der bisherigen Tradition erstmals außerhalb des Beinhauses (aus: GLAUSER/HORAT [wie Anm. 58], S. 133).

Die dreieckigen Tannenholztafeln (ca. 90 x 160 cm) zeigen unten links die Wappen der Stifter und rechts die Frauenwappen der Stiftergeneration; bei später hinzugekommenen Bildtafeln sind die Wappen zusätzlich mit Schriftbändern versehen. Auf dem unteren Teil des Rahmens stehen erläuternde Verse und die Namen der Stifter. Der Inhalt der Verse stimmt allerdings nicht immer mit dem Bildthema überein.

Die ursprüngliche Reihenfolge der doppelseitigen Brückenbilder konnte aus dem 1637 publizierten „Klag-Spruch“, einer Sammlung der Begleittexte, rekonstruiert werden.

23. „Todten-Tanz“ von Matthäus Merian d. Ä. (1621)⁵⁹

Dem gebürtigen Basler Matthäus Merian d. Ä. kommt das Verdienst zu, den Großbasler Totentanz im Jahr 1616 gezeichnet und in Kupfer gestochen zu haben, und zwar in dem Zustand, in dem er sich nach den zweijährigen Restaurierungsarbeiten durch Emanuel Bock befand. Die erste Ausgabe dieses „Todten Tanz“ wurde 1621 bei Johann Schröter in Basel gedruckt. Sie enthielt die ursprünglich 38 Szenen von 1440 und die von Hans Hug Kluber 1568 hinzugefügten vier Bilder, nämlich die Predigerszene mit dem Basler Reformator Oekolampad (am Anfang) sowie Sündenfall, Selbstbildnis des Malers Kluber und Bildnis von seiner Frau mit Kind (am Schluss). Bei jeder Szene waren auch die Originalverse übernommen worden. Nach zwei weiteren Ausgaben durch den Basler Verleger Mattheus Miege (1621 und 1625) edierte 1649 – ein Jahr vor seinem Tod – Matthäus Merian selbst die vierte Ausgabe in seiner Frankfurter Offizin. Er hatte dazu seine vor 33

⁵⁹ LUCAS HEINRICH WÜTHRICH: Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 3: Die grossen Buchpublikationen I: Der Großbasler Totentanz u.a., Hamburg 1993, S. 345ff.; EGGER 2009 (wie Anm. 29), S. 33ff.; KAISER (wie Anm. 1), S. 194f.; SCHÖNLEIN/WUNDERLICH (wie Anm. 38), S. 22f.

Jahren gefertigten Kupferplatten *aufs neue überstochen* sowie ein *Memento Mori* und ein Vexierbild des Todes hinzugefügt. Vor allem diese Auflage machte den Großbasler Totentanz europaweit bekannt.

24. Totentanz in der Vierzehn-Nothelfer-Kapelle zu Oberstdorf (1640)⁶⁰

Der Totentanz in der Vierzehn-Nothelfer-Kapelle zu Oberstdorf wurde 1865 durch Brand zerstört. Aus den erhalten gebliebenen Begleittexten konnte entnommen werden, dass sowohl die Dialoge als auch die 21 Tanzszenen sich weitgehend decken mit dem Totentanz von 1602 in der Füssener Annakapelle, dem nur das Tanzpaar „Tod und Jüngling“ hinzugefügt worden ist. Als Künstler gilt der in Kempten geborene und damals in Füssen ansässige Gabriel Neckher. Die Folge der Bilder konnte rekonstruiert werden: Papst, Kaiser, Bischof, Fürst, Fürstin, Abt, Pfarrer, Junker, Frau, Doktor, Vogt, Kaufmann, Wirt, Wucherer, Bauer, Spieler, Jüngling, Jungfrau, Hexe, Kind und Maler. Diese Reihenfolge gibt wahrscheinlich auch die ursprüngliche Anordnung des Totentanzes von Jakob Hiebeler in Füssen wieder (vor der Umgestaltung von 1701).

25. Aquarellkopien des Berner Totentanzes von Albrecht Kauw (1649)⁶¹

Vor der Zerstörung des Berner Totentanzes (1660) hatte der gebürtige Straßburger Albrecht Kauw im Jahr 1649 noch Gouache-Kopien von dem ganzen Zyklus des Niklaus Manuel Deutsch angefertigt, allerdings in dem 1553 bereits restaurierten und teilweise übermalten Zustand (Abb. 4). Die insgesamt 24 Aquarellkopien schenkte er dem Berner Rat. Außer den Bildern hat Albrecht Kauw auch die zugehörigen Texte kalligrafisch kopiert, wovon allerdings nur noch drei Blatt erhalten sind.

26. „Sterbensspiegel“ der Brüder Rudolf und Conrad Meyer in Zürich (ca. 1650)⁶²

Während des Zeitraums von 1626 bis 1650 entstand in Zürich ein Totentanz-Erbauungsbuch mit Radierungen, Texten und Sterbeliedern unter dem Titel „Sterbensspiegel“ als Gemeinschaftswerk der Brüder Rudolf und Conrad Meyer aus Zürich, das den Leser zur Besinnung auf den eigenen Tod anregen sollte. Das Buch wurde 1650 in der Offizin von Johann Jacob Bodmer in Zürich gedruckt und enthält nach dem Titelblatt 60 Radierungen, davon 46 Darstellungen eines Totentanzes. Den Abbildungen auf der rechten Buchseite steht jeweils ein Text auf der linken Seite gegenüber, der sich aus Bibelziten und Dialogen zwischen dem Tod und den Todgeweihten zusammensetzt. Die Dialogverse hat Pfarrer Johann Georg Müller (1610-1672) verfasst, der sich offensichtlich an die Vorbilder auf der Spreuerbrücke in Luzern gehalten hat, dabei war der Inhalt bis zur Drucklegung zwischen den Luzerner Jesuiten und den Zürcher Geistlichen heftig umstritten. Etwa die Hälfte der Radierungen stammt von Rudolf Meyer, dem 1638 verstorbenen älteren der beiden Brüder. Dieser hatte bereits 1626 im Alter von einundzwanzig Jahren 35 signierte und datierte Zeichnungen zu einem Totentanz angefertigt, die heute zur

⁶⁰ BÖHM (wie Anm. 56), S. 39f.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 170f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 180.

⁶¹ MÖRGELI/WUNDERLICH (wie Anm. 44), S. 32-34; HERZOG (wie Anm. 44); ZINSLI (wie Anm. 44).

⁶² Rudolf Meyer (1605-1638): Ein Zürcher Zeichner zwischen Manierismus und Barock, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, hg. von ACHIM RIEHTER und BERNHARD VON WALDKIRCH, Zürich 2003; SCHÖNLEIN/WUNDERLICH (wie Anm. 38), S. 15f.; CHRISTOPH MÖRGELI/ULI WUNDERLICH: Ein Zürcher Totentanz nach Hans Holbein, Zürich 2002; MÖRGELI/WUNDERLICH (wie Anm. 51), S. 19 und 22f.; INGEBORG STRÖHLE: Totentanz und Obrigkeit (über den „Sterbensspiegel“ von Rudolf und Conrad Meyer), Frankfurt a.M. 1999, S. 45ff.

Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich gehören. Das Gesamtwerk begann mit vier Bildern aus der Menschheitsgeschichte und dem Sieg des Todes; danach folgten der eigentliche Totentanz und sechs weitere Bilder. Weil Rudolf Meyer die Bilder und Texte des Totentanzes auch mit der Musik verbinden wollte, wurden außerdem noch acht „Sterbegesänge“ aufgenommen.

27. Totentanz von Wenzel Hollar nach dem Vorbild von Hans Holbein d. J. (1651)⁶³

Wenzel Hollar (1607-1677), der seine Ausbildung bei Matthäus Merian in Frankfurt erhalten hatte, schuf seinen Totentanz von 1651 nach dem Vorbild des Basler Totentanzes von Hans Holbein d. J. Die 30 Radierungen entstanden während seiner Jahre in Antwerpen (1645-1652) und wurden 1651 in London gedruckt. Die dekorativen Einfassungen stammen von Abraham van Diepenbeeck (1596-1675). Unter jeder Darstellung stehen jeweils Textstellen aus der Bibel.

28. Lindauer Totentafeln im Stadtmuseum (1650/90)⁶⁴

Das Stadtmuseum Lindau im „Haus zum Cavazzen“ birgt u.a. zwei besonders gut erhaltene Totentafeln aus dem 17. Jahrhundert, die früher im historischen Aeschacher Friedhof aufgestellt waren. Es handelt sich um Totentafeln in Gestalt von Flügelaltären der Familie Bertsch (ca.1650) und der Familie Krenckel (um 1690), die eine Auseinandersetzung mit dem Thema Sünde und Tod im reformatorischen Verständnis darstellen, verbunden mit Szenen der Begegnung von Mensch und Tod, wie sie von den Totentanzfolgen im strengen Sinn bekannt waren.

Die Gemälde auf dem Epitaph der Familie Bertsch enthalten in den oberen Hälften der drei Tafeln jeweils typologische Gegenüberstellungen von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.

Auf den drei Bildern der unteren Tafelhälften wird das Verhältnis einzelner Menschen zum Tod geschildert: In der Gerichtsszene (links) tritt der „leibhaftige“ Tod zweimal auf: Zunächst vor den Gerichtsschranken im Vordergrund, von wo aus er seine Anklage gegen den vorsitzenden Richter verliest, und außerdem hinter dem Stuhl des vorsitzenden Richters, über dessen Kopf er den Stab bricht. Im Gemälde selbst ist das Motto angegeben: *Non est sine Iudice Iudex*. Das Mittelbild präsentiert den Stifter und seine Familienmitglieder, die der Tod bereits zu sich geholt hat. Das rechte Bild zeigt eine sehr menschliche Reaktion im Angesicht des Todes: Ein alter Mann beklagt sich beim Tod über die Mühsal des Alters und wünscht zu sterben. Der Tod, mit Sense und Strohhut, will ihm diesen Wunsch erfüllen; doch der Alte macht einen Rückzieher und bittet den Tod jetzt nur noch darum, ihm sein *bürdel Holtz* nach Hause zu tragen.

Zu jeder Szene gibt es außer der Bildüberschrift ein Gebet und eine ausführliche Beschreibung mit Sinnspruch.

Die etwas jüngere Totentafel der Familie Krenckel zeigt auf dem Mittelteil die Vision Ezechiels von der Auferweckung der Toten (Ezechiel 37,1-14) und im Vordergrund den gekreuzigten Erlöser mit dem vorgenannten Prophet. Darunter knien die Mitglieder der Familie Krenckel. Auf dem linken Flügel tritt der Tod mit Sanduhr einem vornehm ge-

⁶³ Memento mori – Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog Hessisches Landesmuseum Darmstadt, hg. von KLAUS WOLBERT, Darmstadt 1984, S. 38-41.

⁶⁴ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 32 und 156f. mit Bild; Museumsführer Stadtmuseum Lindau, Haus zum Cavazzen, S. 25f.; HANS JORDAN/KARL GRÖBER: Das Lindauer Heimatmuseum, Augsburg 1932, S. 28f.; CHRIST. FRANK: Totentanz, in: Deutsche Gaue 14 (1913), S. 201ff.

kleideten Herrn entgegen. Rechts ist eine eindrucksvolle Szene dargestellt: Ein Mann in Reisekleidung und der ihn begleitende Tod kommen auf ihrer Wanderung zu einem Ziehbrunnen mit Todessymbolen, an dem ein Skelett gerade einen Eimer hinab lässt.

29. Totentanz aus dem ehemaligen Franziskanerkloster in Luzern / Kanton Luzern (vor 1653)⁶⁵

Dem Jahrzeitenbuch der Franziskaner von 1653 ist zu entnehmen, dass es in dem Luzerner Franziskanerkloster ebenfalls einen Totentanz gegeben hat. Wahrscheinlich gehörte das Gemälde mit der Beinhausmusik dazu, das heute als letztes Bild den Totentanzgemälden von Jakob von Wyl hinzugefügt worden ist. Diese Beinhausmusik unterscheidet sich in der Malweise und in den Bildmaßen (143 x 100 cm im Hochformat) deutlich von den übrigen Gemälden im ehemaligen Jesuitenkolleg, sodass die Vermutung nahe liegt, es handele sich um das Reststück des verlorengegangenen Totentanzes aus dem ehemaligen Franziskanerkloster, dessen Entstehung zwischen 1538 und 1653 anzusetzen wäre.

30. Entwürfe zu einem Totentanz aus St. Blasien (1656)⁶⁶

Nach Aufhebung des Benediktinerklosters St. Blasien im Schwarzwald (1806) gelangten mit den Mönchen die meisten Klosterschätze in das Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal/Kärnten, darunter wahrscheinlich auch vier Entwürfe zu einem monumentalen Totentanz, die heute im dortigen Stiftsmuseum verwahrt werden. Es handelt sich um lavierte Federzeichnungen (25 x 20 cm), von denen ein Blatt auf 1656 datiert ist. Die Umstände ihrer Entstehung und der Verwendungszweck der Entwürfe sind nicht bekannt. Als Künstler wird ein anonymes Schweizer Maler aus der Nachfolge von Christoph Maurer angenommen, der sich vorübergehend in St. Blasien aufgehalten haben soll.

31. Totentanz von Wolhusen / Kanton Luzern (ca. 1661)⁶⁷

Der Totentanzzyklus eines namentlich nicht bekannten Künstlers an den Wänden des Beinhauses neben der Pfarrkirche St. Andreas in Wolhusen wird von Schweizer Kunsthistorikern als der qualitativste Totentanz der Innerschweiz – mit Ausnahme von Luzern – angesehen. An den Längswänden sind je vier Vertreter der geistlichen und weltlichen Obrigkeit dargestellt (Papst, Kardinal, Bischof, Pfarrer und Kaiser, König, Kurfürst, Edelmann) sowie an der Giebelseite vier Personen der niederen Stände (Wirt, Wucherer, Bäcker, Mönch). Es hat den Anschein, als ob die mit dem Tod konfrontierten Figuren sich alle in Richtung auf das Jüngste Gericht hin bewegen, das von demselben Künstler am Chorbogen gemalt worden ist.

Der Tod tritt auf als ausgemergelte Leiche, nur mit flatterndem Leichentuch und Stirnband bekleidet. Außergewöhnlich ist, dass den Todesgestalten hier an Stelle gemalter

⁶⁵ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 185f.; CARLEN (wie Anm. 57), S. 95; FRANK (wie Anm. 64), S. 201ff. Vgl. auch Anm. 57.

⁶⁶ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 187; Schatzhaus Kärntens, Bd. 1: Katalog, Landesausstellung St. Paul 1991, Klagenfurt 1991, S. 427; KARL GINHART: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen, Wien 1969, S. 327 mit Abbildung.

⁶⁷ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 192f. und 341ff. mit Abbildungen und Texten; REGULA ODERMATT-BÜRGI: Totentänze der Innerschweiz (mit Abbildungen), in: EGGER (wie Anm. 6), S. 35 und 41ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 183; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 223; REINLE (wie Anm. 15), S. 497ff.; JOHANN RUDOLF RAHN: Zur Geschichte des Totentanzes, in: Der Geschichtsfreund 36 (1881), S. 220ff.

Köpfe echte Totenschädel mit der jeweils zum Bild passenden Drehung des Kopfes aufgesetzt worden sind. Statt eines Tanzes oder Reigens wie bei älteren Darstellungen wird die zeitliche Reihenfolge vom Leben in der Welt und dem sicheren Tod, aber auch von Auferstehung und Weltgericht im Geiste der Gegenreformation anschaulich gemacht. Die Ausgestaltung der beinahe lebensgroßen Figuren verrät, dass der Künstler die beiden Totentänze in Luzern (1610 bis 1637) kannte und die grafischen Vorlagen von Rudolf Meyer (1650) frei verarbeitet hat. Die vierzeiligen Verse unter den einzelnen Szenen enthalten die Klagen der Sterbenden, ebenfalls in Anlehnung an den „Sterbenspiegel“ der Brüder Rudolf und Conrad Meyer.

32. Totentanz von Hasle / Kanton Luzern (ca. 1687)⁶⁸

Die Entstehung der Wandmalerei im Beinhaus neben der Pfarrkirche St. Stephanus und Laurentius in Hasle fällt in die Amtszeit von Pfarrer Franz Schmid, der auch als ihr Initiator gilt. Die Stifter sind in den Kartuschen der gemalten Konsolen unter den einzelnen Figurengruppen namentlich genannt. Weil das Altargemälde in diesem Beinhaus von Jakob Fleischlin aus Luzern signiert und mit 1687 datiert ist, wird angenommen, dass auch der im gleichen Jahr entstandene Totentanz von ihm gemalt worden ist.

Acht überlebensgroße Figurenpaare stehen frontal dem Betrachter zugewandt, zwischen ihnen zwölf Weihekreuze, von denen noch elf erhalten sind. Der Tod ist als Gerippe dargestellt, der seine Opfer von hinten ergreift und in die von ihm vorgegebene Richtung lenkt. Von Tanzschritten und Musikinstrumenten ist nichts zu sehen. Papst und Kaiser sind links und rechts an den Chorwänden abgebildet, während sich an den Längswänden die Vertreter der Landbevölkerung in Dreiergruppen gegenüberstehen: Wirt, Schreiber und Müller sowie Jüngling, Bauer und Älpler.

33. Totentanz von Unterschächen / Kanton Uri (ca. 1701)⁶⁹

Die totentanzähnlichen Szenen befinden sich im Beinhaus neben der Pfarrkirche St. Theodul in Unterschächen an der Auffahrt zum Klausenpass. Die insgesamt sieben Tanzbilder sind in die Barockarchitektur des einschiffig gewölbten Raumes integriert: zwei ovale Deckenmedaillons, vier Bilder in den Stichkappen über den Fenstern und ein Medaillon an der Eingangswand. Statt der üblichen Standespersonen tanzen hier die sieben personifizierten Laster mit einem Totengerippe. Es sind: Superbia – der Stolz, Avaritia – die Habsucht, Luxuria – die Wollust, Ira – der Zorn, Gula – die Unmäßigkeit, Invidia – der Neid, Accedia – die Trägheit. Diese Laster werden in zweizeiligen Versen beschrieben mit Hinweisen auf die Folgen für die davon befallenen Menschen.

Der Totentanz bildet zusammen mit dem Altarbild vom guten Sterben, dem Jüngsten Gericht an der Decke des Chorraums und einer Bildfolge zum Schicksal der Armen Seelen ein ikonografisches Gesamtprogramm, zu dem auch eine Darstellung der „Dankbaren

⁶⁸ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 196f. und 343 mit Abbildungen und Texten; ODERMATT-BÜRGI (wie Anm. 67), S. 35 und 49ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 185; HEINZ HORAT: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Neue Ausgabe I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 80), Basel 1987, S. 190ff.; XAVER VON MOOS: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 18), Basel 1946, S. 110ff.

⁶⁹ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 86 und 237ff.; REGULA ODERMATT-BÜRGI: Der Tod und die sieben Todsünden von Unterschächen, in: Totentanz-Forschungen – Referate vom Internationalen Kongress in Luzern 1996, Zug 1996, S. 13ff. Zur Darstellung der „Dankbaren Toten“ vgl. Kapitel III, Nr. 9-13.

Toten“ gehört, gleichsam als späte Wiederholung dieses vor allem im 16. Jahrhundert in der Innerschweiz beliebten Motivs.

34. Totentanz-Tafel von Emmetten / Kanton Nidwalden (ca. 1710)⁷⁰

Die Totentanztafel aus dem ehemaligen Beinhaus der Kirche St. Jakobus in Emmetten wird seit dem Abriss des Beinhauses (1932) in der Heiligkreuz-Kapelle aufbewahrt. Das oben halbrunde Tafelbild (untere Breite ca. 470 cm) ist durch gemalte rote Leisten in 25 Felder in vier Reihen aufgeteilt, davon 21 Felder mit Tanzpaaren.

Unter den einzelnen Bildern stehen in vier Zeilen die zugehörigen Texte, die eine Kenntnis der Bildtitel der Spreuerbrücke in Luzern voraussetzen. Auftraggeber und Maler des in Öl auf Holz gemalten Totentanzes sind nicht bekannt. Der ländliche Meister hat es verstanden, Landschaft und Brauchtum, Charakter und Kleidung der Nidwaldner Bevölkerung seiner Zeit im Bild festzuhalten. Vor dem Hintergrund einer durchgehend gemalten Berglandschaft agiert der Tod als Gerippe; nur in der untersten Reihe findet der Tanz in einem Innenraum statt.

Die drei Bilder der obersten Reihe (Beinhauskonzert, Sündenfall, Papst) werden von Symbolen der Ewigkeit und der Vergänglichkeit eingerahmt: Links ist ein Schlangenring mit Schwert und grünem Zweig dargestellt mit der umlaufenden Schrift *Ewigkeit besteht*; dabei trennen Schwert und Zweig das Wort *im – mer*, das mit dem Wort *nimmer* darunter zusammenhängt. Rechts macht ein Putto Eintragungen in ein Buch, das auf einer Kugel aufliegt; dabei stützt er sich auf einen Totenkopf und eine Sanduhr; über der Szene steht „*Die Zeit vergeht*“. Das Beinhauskonzert und die dabei verwendeten Instrumente erinnern an das Vorbild in Basel, ebenso wie der Sündenfall und viele der folgenden Darstellungen. In der untersten Reihe wird das Landleben mit Vertretern der Bevölkerung abgebildet: Landammann, Ratsherr, wohlhabende Eheleute, Schuster, Melker, Mäher und Krüppel.

35. Totentanz von Babenhausen im Unterallgäu (ca. 1722)⁷¹

An den beiden Emporenbrüstungen der Friedhofskapelle in Babenhausen befinden sich sieben Bilder eines Totentanzes. Der anonyme Künstler hat die von Christoph Weigel (1654-1725) stammenden Kupferstiche in der Bußpredigt mit dem Titel „*Todten-Capelle oder Allgemeiner Todten-Spiegel*“ des Kaiserlichen Hofpredigers Abraham a Sancta Clara (alias Johann Ulrich Megerle aus Kreenheinstetten bei Messkirch) offensichtlich als Vorlagen benutzt und variiert, um die Motive als Freskomalerei in barocken Medaillons auf der oberen und der unteren Emporenbrüstung anbringen zu können. Auch die Bildtexte stammen teilweise von dieser Vorlage. In Babenhausen sind folgende Szenen abgebildet: Tod und Papst, *Was der Sarg dir sagt* (Kaiserin und toter Kaiser), Tod und Kardinal, Tod und Kind, *Täglicher Tod / Ewiges Leben oder Mönch mit Totenkopf*, Tod und Maler, reicher Mann und Tod.

⁷⁰ SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 227f.; ODERMATT-BÜRGI (wie Anm. 67), S. 35 und 54ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 185; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 224f.

⁷¹ HERMANN KIRCHHOFF: *Der Totentanz zu Babenhausen*, Weißenhorn 1984; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 201ff. und 212f.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 191ff.; ABRAHAM A SANCTA CLARA: *Todten-Capelle oder Allgemeiner Todten-Spiegel*, Nürnberg 1710 (Reprint Hildesheim 2003).

36. Totentanz von Bleibach im Breisgau (1723)⁷²

In der Beinhauskapelle neben der Kirche St. Georg von Bleibach im Breisgau entstand 1723 ein Totentanz mit Todesmusikanten und 33 Tanzpaaren. Drei Jahre zuvor hatte der aus Waldkirch stammende Pfarrvikar Johann Martin Schill die Kapelle errichten lassen. Weil ihm von 1715 bis 1728 die Seelsorge in der Gemeinde Bleibach übertragen war, kann in ihm auch der Auftraggeber für den Totentanz vermutet werden.

Dieser Totentanz wurde in Ölfarben rundum an die Wände und in die Ansätze des Tonnengewölbes der Kapelle ausgeführt, und zwar in Kenntnis sowohl der Vorbilder in Basel und Kientzheim als auch des Totentanzes von Hans Holbein. Als Künstler kommt eigentlich nur der Waldkircher Maler Johann Jakob Winter (1663-1746) in Betracht, der in demselben Jahr das Fresko mit einer Sterbeszene an der Wand der Beinhauskapelle geschaffen hat. Der als Skelett dargestellte Tod tanzt mit seinen Opfern in allen Altersstufen, ohne auch nur einen zu verschonen. Tanzpartner des Todes sind hier: Kind, Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Priester, Kaiser, König, Herzog, Edelmann, Amtmann, Jurist, Doktor, Reicher Mann, Kaufmann, Bürger, Jüngling, Soldat, Krämer, Koch, Bauer, Tagelöhner, Spielmann, Blinder, alter Mann, Jungfrau, Kaiserin, Äbtissin, Edelfrau, Stadtfrau, Bäuerin, Pilgerin, altes Weib.

Der Hintergrund ist neutral gehalten; die Personen sind nicht in mittelalterlicher Tracht, sondern nach der aktuellen Mode der Bewohner des Elztales gekleidet. Es fällt auf, dass die Paare sich nicht alle in die gleiche Richtung bewegen.

Über dem eigentlichen Totentanz ist auf der Südwand ein „Beinhauskonzert“ mit makaber anmutenden Instrumenten dargestellt (Abb. 8).

Zu jeder Szene der Wandbilder gehört die Anrede, die der Tod an sein Opfer richtet. Über den Autor der Verse können nur Vermutungen angestellt werden; in Betracht kommt neben dem damaligen Pfarrvikar Johann Martin Schill insbesondere der österreichische Edle von Scherer, der nach seiner Konversion von der eigenen Familie verstoßen wurde, nach Freiburg kam und anschließend als Lehrer in Bleibach tätig war. Die Texte sind offensichtlich in Anlehnung an die Verse des Großbasler Totentanzes verfasst. Unter dem Prolog, in dem die Menschen ermahnt werden, das rechte Sterben zu erlernen, steht die Jahreszahl 1723.

37. Todesbilder in der Friedhofskapelle St. Sebastian zu Füssen (1746)⁷³

In Füssen wurde im 16. Jahrhundert der Friedhof von St. Mang nach St. Sebastian am Stadtrand verlegt. Dadurch wandelte sich die um 1500 errichtete und um 1745 barockisierte Sebastianskapelle zu einer Friedhofskapelle. In den Gewölbeansätzen und an der Emporenbrüstung dieser Kapelle malte der Allgäuer Maler Bartholomäus Stapf im Jahr 1746 neun Todesbilder.

⁷² HERMANN TRENKLE: Bleibach: St. Georg, Regensburg 32004; HERMANN TRENKLE: Der Totentanz in der Beinhauskapelle zu Bleibach, Sonderdruck aus: „s Eige zeige“. Jahrbuch des Landkreises Emmendingen für Kultur und Geschichte 4 (1990); WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 86ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 38 und 229ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 193ff.; HEINRICH BUHL: Der Totentanz von Bleibach und seine Stellung in der europäischen Totentanztradition, Magisterarbeit, masch., Freiburg 1991; HAMMERSTEIN (wie Anm. 6), S. 109, 146 und 224f.; WILHELM FLADT: Der Bleibacher Totentanz, in: Badische Blätter für Volkskunde, ländliche Wohlfahrtspflege, Denkmal-, Heimat- und Naturschutz 1932, S. 269ff.; FRANZ XAVER KRAUS: Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Breisach, Emmendingen, Ettenheim, Freiburg (Land), Neustadt, Staufen und Waldkirch (Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden), Tübingen 1904, S. 490ff.

⁷³ BÖHM (wie Anm. 56), S. 40ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 231ff. mit Abbildungen; JULIUS VOGEL: Die schwäbischen Totentänze, unveröffentlichtes Manuskript, o.O. 1934.



Abb. 8 *Mein Trompetenschall bringt Freude oder Trübsal in Ewigkeit.* Aus dem Totentanz des Johann Jakob Winter von 1723, Beinhauskapelle von Bleibach im Breisgau (aus: WUNDERLICH [wie Anm. 1], S. 87).

An der rechten Kapellenwand folgen auf das Tanzpaar „Tod und Mädchen“ drei Einzelbilder des Todes jeweils mit Stundenglas, Blumenstock oder verlöschender Kerze. An der linken Wand sind dargestellt: Der Tod als Soldat mit Helm und Mahntafel (*HODIE MIHI CRAS TIBI – Heute trifft es mich, morgen dich!*), der Tod mit Sense, Wanderstab und Huckelkorb, der Tod mit Armbrust, der Tod mit Pfeilen sowie der Tod als Orgelspieler.

Es ist kein Totentanz im üblichen Sinn, vor allem weil nur im ersten Bild ein Tanzpaar vorkommt und weil es keine Begleittexte gibt. Stattdessen wird in den übrigen Szenen der Tod jeweils mit Attributen abgebildet, die auf seine eigentliche Funktion hinweisen. Aber es zeigt sich auch bei genauer Betrachtung des Bildes mit dem Huckelkorb, dass darin tatsächlich Totenschädel mit den typischen Kopfbedeckungen der bekannten Ständevertreter eines Totentanzes enthalten sind, nämlich Tiara, Krone, Kardinalshut, Mitra und Baret. Deshalb erscheint es gerechtfertigt, die Füssener Todesbilder in die Reihe der Totentänze aufzunehmen.

Außergewöhnlich ist das an der Orgelbrüstung gemalte Bild: Das Totenskelett sitzt auf einer Totenbahre und spielt die Orgel, während sich hinter dem Instrument der Himmel öffnet und den Blick freigibt auf eine Posaune des Jüngsten Gerichts mit einigen nicht mehr lesbaren Zeichen (links) und auf den geöffneten Rachen eines Höllenungeheuers (rechts). Es liegt nahe, dabei an die „Vier letzten Dinge“ zu denken: Tod (Sarg), Letztes Gericht (Posaune), Himmel (Zeichen neben der Posaune) und Hölle (Ungeheuer).

38. „Freund Heins Erscheinungen“ von Johann Rudolf Schellenberg, Winterthur (1785)⁷⁴

1785 erschien im Verlag Heinrich Steiner in Winterthur eine ganz neue Art von Totentanz unter dem Titel: „Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier“ mit Radierungen von

⁷⁴ MÖRGELI/WUNDERLICH (wie Anm. 51), S. 29f.; WUNDERLICH (wie Anm. 6), S. 51ff. („Schellenbergs *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier*“); BRIGITTE THANNER: Schweizerische Buchillustration im Zeitalter der Aufklärung am Beispiel von Johann Rudolf Schellenberg, Bd. 1, Winterthur 1987, S. 505ff.

dem Schweizer Illustrator Johann Rudolf Schellenberg aus Winterthur und Bildtexten von dem deutschen Schriftsteller und Literaturkritiker Karl August Musäus aus Weimar. Der Titel war übernommen von Matthias Claudius, der in seinem „Wandsbecker Bothen“ den Sensenmann scherzhaft als „Freund Hain“ bezeichnet hatte. In seinen 25 Radierungen zeichnet Schellenberg teilweise die überkommenen Motive nach, verändert sie aber in Darstellung und Sinnggebung: Es gibt keine christlichen Themen, keine Standesvertreter und keine Adeligen mehr; es wird auch nicht mehr getanzt. Stattdessen stellt der Künstler die Narrheit der Menschen dar und schildert, wie der Tod sich seine Opfer mitten im Alltag sucht und sich über sie lustig macht. Auch bei der Wahl der Themen und der Bildtitel kommt das Frivole und Karikaturhafte zum Ausdruck.

39. Freiburger Totentanz (letztes Viertel 18. Jh./1963)⁷⁵

In der Vorhalle der Michaelskapelle auf dem „Alten Friedhof“ von Freiburg im Breisgau hat sich ein Totentanz erhalten, dessen Konzeption auf das Jahr 1796 zurückgeht. Er besteht aus 12 Wandbildern, die um ein Bild des Jüngsten Gerichts über dem Eingang gruppiert sind.

Die 1725 errichtete Kapelle wurde etwa 30 Jahre später vergrößert und um eine Vorhalle erweitert, an deren drei Innenwänden ein unbekannter Künstler gegen Ende des 18. Jahrhunderts den ursprünglichen Totentanzzyklus geschaffen hat. Dargestellt war die Allgegenwart des Todes in jedem Lebensalter (Bild 1-7) und bei jedem Stand (Bild 8-12). Dabei trat der Tod zwar als Todesgestalt mit Todespfeil auf, wirkte aber weniger grauen-erregend als in den mittelalterlichen Totentänzen, sondern eher freundlich darum bemüht, seinem Opfer das Hinübergehen in die andere Welt zu erleichtern.

1856 übermalte der Kunstmaler Dominik Weber die ursprüngliche Fassung des Totentanzes und passte die Wandgemälde in vielen Details dem Zeitstil an, was dann bei der nächsten Restaurierung im Jahr 1893 durch den Maler Sebastian Luz wieder beseitigt wurde. Weitere Restaurierungen folgten 1916 und 1928, bevor der Freiburger Totentanz durch Kriegseinwirkung 1945 vollständig zerstört wurde.

1963 erhielt der Innsbrucker Freskenmaler Wolfram Köberl von der Stadt Freiburg den Auftrag, die Wandgemälde der Vorhalle in Anlehnung an den alten Totentanzzyklus zu erneuern und die Bildunterschriften möglichst in der alten Schreibweise zu übernehmen.

40. Totentanz-Figuren von Zizenhausen (1822/23)⁷⁶

In Zizenhausen, das heute zur Stadt Stockach am Bodensee gehört, schuf Anton Sohn ab 1822 eine Totentanzfolge von 42 Terrakotta-Figürchen. Der Basler Kunsthändler Johann Rudolf Brenner hatte nach dem Abbruch der Friedhofsmauer am Dominikanerkloster

⁷⁵ JOACHIM FALLER: Zur Außenbemalung der St. Michaelskapelle auf dem Freiburger „Alten Friedhof“, in: Schau-ins-Land 127 (2008), S. 47-59; INGRID KÜHBACHER: Sie lebten in Freiburg – Erinnerungen beim Gang über den Alten Friedhof, Freiburg ³1997, S. 65ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 241ff.; UTZINGER/UTZINGER (wie Anm. 6), S. 202; JULIUS DORNEICH: Der Alte Friedhof in Freiburg im Breisgau, Freiburg 1967; HERMANN ERIS BUSSE: Ein Totentanz – Zwölf Bilder in der Vorhalle der St. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i.B., Freiburg 1924; ADOLF POINSIGNON: Der Todtentanz in der St. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof in Freiburg im Breisgau, hg. vom Breisgau-Verein „Schau-ins-Land“, Freiburg 1891.

⁷⁶ YVONNE ISTAS: Terrakotten, Model und noch mehr. Das Erbe der Familie Sohn aus Zizenhausen, Ausstellungskatalog, Stockach 2004, S. 30-33; STEFANIE KNÖLL: Der Zizenhausener Totentanz, hg. von der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V., Kassel 2004; EGGER 1990 (wie Anm. 29), S. 80ff.; Das Weltbild der Zizenhausener Figuren, Katalog zur Ausstellung des Rosengartenmuseums in Konstanz und des Historischen Museums in Basel, hg. von WILFRIED SEIPEL, Konstanz 1984, S. 58-88.

(1805) darauf gehofft, mit Repliken der einzelnen Szenen des weithin bekannten Großbasler Totentanzes ein gutes Geschäft zu machen, und veranlasste deshalb Anton Sohn, eine Figurenserie anzufertigen nach den Vorlagen des Basler Karikaturisten Hieronymus Hess, der sich an die Kupferstichserie von Matthäus Merian hielt. Diese halbplastischen, handbemalten Terrakotta-Figuren erreichten bald internationale Anerkennung. Die bis zu 15 cm hohen Paare bewegen sich in ihrem letzten Tanz noch „lebendiger“ als auf den Wandgemälden von 1440 und auf den Kupferstichen von Merian.

Eine der heute bekannten 14 Figurenserien und die originalen Modelle werden im Stadtmuseum Stockach aufbewahrt, sind aber auch im Konstanzer Rosengartenmuseum, im Kornhausmuseum Bad Waldsee und in anderen Museen zu besichtigen. Außerdem besitzt das Museum für Sepulkralkultur in Kassel seit einigen Jahren eine vollständige und handwerklich sehr gut gestaltete Serie mit der Besonderheit, dass die Totentanztexte in englischer Sprache abgefasst sind.

41. Totentanz von Rheinfeldern-Herten (1887)⁷⁷

In Herten, heute Stadtteil von Rheinfeldern, hat Dominik Weber 1887 in der Kapelle Maria Schnee neben dem Friedhof die Wandmalerei mit einem Totentanz geschaffen. Die 12 Tanzpaare sind dem Freiburger Totentanz nachempfunden, der 1856 ebenfalls von Dominik Weber restauriert worden war. Das gilt auch für die Begleitverse. Kleidung und Attribute der dargestellten Personen entsprechen der Malweise des späten 19. Jahrhunderts. Die Wandbilder wurden 2008 durch den Freiburger Restaurator Eberhard Grether restauriert.

V. Fazit

Mit der gebotenen Zurückhaltung gegenüber Verallgemeinerungen lässt sich im Anschluss an diese Übersicht mit Beschreibung und Einordnung der Totentänze des alemannischen Raumes festhalten, dass „Sterbekunst und Totentanz ... Themen [sind], deren literarische und künstlerische Ausformungen das moderne populäre Bild des Spätmittelalters in besonderem Maße geprägt haben“.⁷⁸ Der Totentanz ist ikonografisch eine spezielle Darstellung der Begegnung des Todes mit dem Menschen, die seit Mitte des 15. Jahrhunderts u.a. im alemannischen Sprachgebiet vielfach anzutreffen ist.

In der Anfangszeit (ca. 1440) tanzt der Tod in einem Reigen, einem Tanz oder Gruppentanz mit den nach Standeskategorien geordneten Menschen, von den Künstlern meistens als monumentale Wandmalerei ausgeführt. Seit Entstehung der „Bilder des Todes“ von Hans Holbein d. J. (1526) ist aus dem Tanz in Form eines Reigenes oder einer Prozession eine Begegnung geworden: Der individualisierte Tod nähert sich einer Einzelperson und überrascht sie bei einer typischen Beschäftigung in ihrem täglichen Leben; das vom Tod angekündigte Lebensende hat zwar seinen Schrecken nicht verloren, wird aber in Würde angenommen; es vollzieht sich gleichsam eine Humanisierung des Todes. Beinahe zur gleichen Zeit gibt es auch einen Wechsel in dem hauptsächlich verwendeten Medium: An die Stelle des monumentalen Wandgemäldes tritt nach und nach das gedruckte Buch mit jeweils einer Darstellung von Tod und Mensch auf einer Buchseite, regelmäßig begleitet von Dialogversen. In den folgenden Epochen gesellt

⁷⁷ SIBYLLE ROHDICH: Der Hertener Totentanz, in: Das Markgräflerland 1/2007, S. 28 ff.; SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 277ff.; JOHANNES HELM: Die existierenden, verschwundenen und aufgegebenen Kirchen und Kapellen im Markgräflerland und in den angrenzenden Gebieten des ehemals vorderösterreichischen Breisgaues sowie des hochstiftbaselischen Amtes Schliengen – Versuch einer bau- und kunstgeschichtlichen Bestandsaufnahme, Müllheim 1986, S. 270ff.

⁷⁸ PALMER (wie Anm. 2), S. 313.

sich der Tod immer häufiger als „leibhaftiger“ Kumpan zu seinem Opfer und scheint dadurch sogar etwas von seinem Schrecken zu verlieren.

Bereits mehr als 100 Jahre vor den ältesten Totentänzen entstanden die ersten, heute noch erhaltenen Bilder zu der alten Legende von der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ (ab 1310), und zwar zunächst in Sempach-Kirchbühl, in Badenweiler und am Bodensee. Diese Szenen gehören nicht zu den Totentänzen im engeren Sinn, bilden aber eine wichtige Voraussetzung für deren Entstehung. Handlungsorte auf diesen Bildern sind – ebenso wie bei der Legende von den „Dankbaren Toten“ (ab 1513) – der Friedhof und das Beinhaus.

Die Ursprünge des deutschsprachigen Totentanzes sind am Oberrhein und in den angrenzenden schwäbisch-alemannischen Sprachgebieten zu suchen.⁷⁹ In diesem durch gemeinsame Sprachwurzeln charakterisierten Bereich befinden sich zudem die meisten noch existierenden oder nachweisbaren Totentanzdarstellungen europaweit.

Als Ursachen für die Entstehung und die häufige Anwendung des Totentanzmotivs sind vor allem in Betracht zu ziehen:

- der verbreitete Volksglaube an die in einer gewandelten Existenzform weiterlebenden Toten, wie dies auf den Bildern der Legende der „Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten“ und der „Dankbaren Toten“ dargestellt ist;
- die Päpstliche Konstitution „Benedictus Deus“ von 1336 und die allgemein praktizierten Gebete der Lebenden für die Verstorbenen, verbunden mit der festen Glaubensüberzeugung von der Zugehörigkeit der „Armen Seelen“ zur kirchlichen Gemeinschaft;
- die Tatsache, dass im Spätmittelalter der Tod ein beherrschendes Thema des täglichen Lebens aller Stände war, bedingt durch die religiöse Einstellung;
- die generelle Ohnmacht der Menschen gegenüber dem Tod, besonders spürbar in Zeiten von Krieg, Hunger und seuchenartigen Krankheiten, vor allem der Pest, die auch als „Schwarzer Tod“ bezeichnet wurde.

Zum Abschluss können die Worte auch heute nachdenklich stimmen, mit denen Matthäus Merian 1649 – also ein Jahr nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges und ein Jahr vor seinem Tod – die vierte Ausgabe seines „Todten-Tantz“ eingeleitet hat: *Ey wie viel besser wird es seyn bey diesen letzten bösen Zeiten der frechen ruchlosen Welt, die bey nahe gar nichts mehr fürchtet, auch Gott den Allerhöchsten selbst nicht, den Todten-Tantz ... vor Augen zu stellen.*

⁷⁹ Im Ergebnis ebenso WUNDERLICH (wie Anm. 1), S. 25 und SÖRRIES (wie Anm. 6), S. 80. Dr. Uli Wunderlich lehrt an der Fern-Universität Hagen und ist Präsidentin der „Europäischen Totentanz-Vereinigung“. Ihre Veröffentlichungen zum Thema „Totentanz“ mit einer Aktualisierung des Forschungsstandes waren sehr hilfreich. Prof. Dr. Reiner Sörries, Direktor des Museums für Sepulkralkultur in Kassel, hat 1998 eine annähernd vollständige katalogartige Zusammenstellung der monumentalen Totentänze im deutschsprachigen Raum vorgelegt, auf die sich dieser Beitrag verlässlich stützen konnte.