

Totentanz à la mode

Elisabeth Vavra

Die wiederholt plötzlich auftretenden Pandemien des 14. und 15. Jahrhunderts konfrontierten die Menschen auf erschreckende Weise mit dem ‚plötzlichen‘ Tod, der unabhängig von Alter, Geschlecht und Stand zuschlug. Der plötzliche Tod, der bis zu diesem Zeitpunkt als spezielles Strafgericht Gottes über den verhärteten Sünder angesehen wurde, traf nun alle, auch die, die sich nur mit lässlichen Sünden behaftet wähnten. Ziel der Totentänze war es u. a., die Rezipienten zu einem ‚heilsamen Leben‘ anzuregen, ohne dem ein guter Tod – das ist ein ‚vorbereiteter‘ Tod – nicht denkbar ist. Den Menschen sollten „die Armseligkeit, Ohnmacht und Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, das Elend des dem Tode verfallenen Lebens“¹ vor Augen geführt werden, um sie so zur Umkehr zu bewegen. In Predigten sowie in religiöser und didaktischer Dichtung wurden das Auftreten der Pest und in ihrem Gefolge der plötzliche, unerwartete Tod als Strafgericht Gottes auf den Verfall der Sitten zurückgeführt, auf die Vorherrschaft von Wollust und Hochmut, deren äußere Signale Kleidung und bestimmte Verhaltensformen setzten. Städte stellten die von ihnen erlassenen Kleiderordnungen in den Dienst des Kampfs gegen das Laster der Hoffart. Ungerechtfertigter Kleiderluxus galt traditionell als *Superbia* oder Hoffart, die schlimmste der sieben Hauptsünden, da der Stolz/Hochmut die eigene Ordnung über die von Gott gegebene stellte und stets Ungehorsam und Unordnung, also Rebellion, implizierte. Im Folgenden werden überlieferte Bilder und Texte der Totentänze hinsichtlich ihrer Aussagen zu diesen Signalen untersucht.

Die Totentänze repräsentieren eine spätmittelalterliche Ständehierarchie in mehr oder weniger abgekürzter Form. Sie wählen deren wichtigste Vertreter aus; bleiben sie nicht auf das männliche Geschlecht reduziert, so tritt als Vertreterin des höchsten adeligen Standes die Kaiserin auf, bisweilen in der Reihe ergänzt durch die Königin als Pendant zum König und die Gräfin zum Grafen. Übereinstimmend wird diese Gruppe textlich mit den Attributen der Hoffart, der Wollust und der Putzsucht belegt.² Einzig die ‚Lübeck-Revaler Gruppe‘ nimmt sich in der geäußerten Kritik etwas zurück. In dieser Fassung wird nur der

¹ Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens* (Forschungen zur Volkskunde 39) Köln und Graz 1957, 26.

² Erwin Koller, *Totentanz. Versuch einer Textembschreibung* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 10) Innsbruck 1980, 208-211.

Kaiser ausdrücklich der Hoffart beschuldigt – *Men houardie heft di vor blent*. Im ‚Lübecker Totentanzdruck‘ von 1489 wird das Sündenregister des Kaisers noch um die *giericheit* erweitert.³ Im ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz‘ bekennt die Kaiserin: *Wollust hett meyn stolczer leyb, / Do ich lebt alz ains kayzers weyb. / Nu hât mich der tod zû schanden brâcht, / Daz mir dehain fröd ist mer erdacht*.



Abb. 1: Kaiserin und Tod, Totentanz des Heidelberger Blockbuchs, 1455/58 (nach: Gert Kaiser (Hg.), *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt am Main 1982)

Das ‚Heidelberger Blockbuch‘, das die Klagerede der Kaiserin mit Anrede und Tanzaufforderung des Todes zum Dialog ergänzt, zeigt diese mit Bügelkrone, wehendem Schleier, im Rock, der in einer langen Schleppe endet (Abb. 1); ihre Körperhaltung drückt Abwehr und gleichzeitig Trauer und Angst aus. Trotz dieser Grundstimmung lüpft sie noch kokett den Rock zum Tanz und zeigt ihr Bein bis über den Knöchel, was als Ausdruck ihrer Flatterhaftigkeit und

³ Hartmut Freytag (Hg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Köln–Weimar–Wien 1993, 170 und 173 (zu Zeile 57).

Unkeuschheit zu deuten ist.⁴ Die Kaiserin des ‚Revaler Totentanzes‘ Bernt Notkes (Abb. 2), der von Karin Petermann aufgrund der stilistischen Nähe zu den Flügeln des Schonenfahrer-Altars in die 80er Jahre datiert wird, trägt einen ärmellosen Surkot, mit Hermelin am Saum verbrämt;⁵ von den Schultern hängen frei auf dem Boden nachschleppende Scheinärmel, die ebenfalls mit Hermelin unterfüttert sind. Als Halsgeschmeide trägt sie eine lange, schwere, mit Schellen besetzte Goldkette. Ihr Haupt ziert, wie im ‚Heidelberger Blockbuch‘, eine hohe Bügelkrone; allerdings wird diese mit einer Hörnerhaube kombiniert, über die ein Schleier drapiert ist, eine unikale Erscheinung.⁶



Abb. 2: Königin und Tod, Revaler Totentanz, Bernt Notke. 80er Jahre des 15. Jh. (nach: Kerstin Petermann, Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter. Berlin 2000)

⁴ Abb. Bei Gert Kaiser (Hg.), Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main 1982, 284.

⁵ Vgl. zum Revaler Totentanz Elina Gertsman, The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and his Audience. In: Gesta 42/2 (2003), 143-159; zur Datierung und stilistischen Einordnung Kerstin Petermann, Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter. Berlin 2000, 30-41; zur Kleidung Gisela Jaacks, Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz. In: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck, 114.

⁶ Der von Gisela Jaacks herangezogene Vergleich mit dem Kronentypus auf den Porträts Eleonores von Portugal überzeugt nicht wirklich.

Die Edelfrau als eigener weiblicher Stand findet sich in der oberdeutschen Totentanztradition. Der Überlieferungszustand des ‚Großbasler Totentanzes‘ erlaubt nur eine sehr eingeschränkte Interpretation in Hinblick auf die anstehende Fragestellung. Wenn wir von der Hypothese ausgehen, dass der ‚Kleinbasler Totentanz‘ im Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters eine getreue bimediale Kopie des Freskos im Dominikanerkloster war, so dürfte letzteres textlich dem ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz‘ gefolgt sein. Dieser formuliert als Anklagepunkt das nur auf Vergnügen ausgerichtete Leben der adeligen Damen: *Ich solt treyben juchtzens vil, / Sech ich vor mir der fröden spyl. / Des todes pseyff mich betrügt; / Disß tancz gesank hie fälschlychen luigt.* Im ‚Heidelberger Blockbuch‘, das in der Tradition des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ steht, ist die Edelfrau zum Tanz gekleidet; sie trägt einen hoch gegürteten Rock mit weiten Beutelärmeln, dessen Stofffülle und -länge sich am Boden staut. Über die Frisur hat sie einen langen, sendelbindenartigen Schleier gelegt.



Abb. 3: Edelfrau, Fragment des Totentanzes an der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters in Basel, 1439/40 (nach: Franz Keller, Basler Totentanz. Basel 1990)



Abb. 4: Edelfrau und Tod, Kopie des Totentanzes an der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters in Basel, Matthäus Merian, 1744 (nach: Kaiser, *Der tanzende Tod*)

Im ‚Großbasler‘ und ‚Kleinbasler Totentanz‘ wird die Edelfrau durch den Blick in den Spiegel charakterisiert (Abb. 3 und 4).⁷ Da gerade diese obere Partie die Edelfrau im Original erhalten hat, gehörte das Motiv sicher zum ursprünglichen Bestand des Großbasler Freskos. Die spärlichen Reste der Kleidung, die noch zu erkennen sind, fügen sich in das Erscheinungsbild der Mode um die Mitte des 15. Jahrhunderts: ein Rock mit kleinem, spitz zulau-fenden Halsausschnitt, der andersfarbig besetzt ist; eine turbanartige Schleierhaube. Im Spiegel erblickt die Edelfrau einen tanzenden Leichnam, der über seinem Haupt einen lose aufliegenden Schleier trägt.

⁷ Großbasler Totentanz, zwischen 1439-1445 angefertigt, im Umkreis Konrad Witz entstanden; Kleinbasler bzw. Klingentaler Totentanz, zwischen 1460-1480 entstanden; zum Totentanz als Spiegelbild vgl. Bettina Spoerri, *Die Spiegelmetapher und das Spiegelbild in den Totentänzen von 1400 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. In: Markus J. Wenninger (Hrsg.), *du quoter töt. Sterben im Mittelalter. Ideal und Realität*. Klagenfurt 1998, 157-180.

Der Spiegel ist Symbol der Eitelkeit; er dient der *Vanitas* als Attribut; der Blick in den Spiegel wird zum Ausdruck des Lasters der Eitelkeit und damit der Hoffart – *Superbia*, eine der Hauptsünden, die die Edelfrau geradewegs in die Hölle führen wird. Der im Spiegel erscheinende Totenkopf oder, wie in diesem Fall, Leichnam weist auf die Vergänglichkeit menschlichen Lebens hin, wie es eindrucksvoll Lukas Furtenagel im *Doppelporträt des Malers Hans Burgkmair und seiner Gattin Anna* aus dem Jahr 1529 dargestellte.⁸ Das Spiegelmotiv findet sich auch im 1602 entstandenen *Totentanz in der Annakapelle von St. Mang* in Füssen, ein Werk Jakob Hiebelers (Abb. 5).⁹ Allerdings erblickt hier die Edelfrau im Spiegel ihr eigenes Bild und nicht einen/ihren Totenkopf. Dafür sitzt auf der Schleppe ihres Kleides ein kleiner schwarzer Teufel als Ausdruck der *Superbia* (Hoffart), folgend dem zumindest ab 1520 in Schriftform überlieferten Sprichwort „Up der vruwen langhen swansen Plecht de düvel gern to draven (=reiten).“



Abb. 5: Edelfrau und Tod, Füssener Totentanz, Jakob Hiebeler, 1597 (nach: Reinhold Böhm, *Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Außerferner Raum*. Füssen 1990)

⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 924; unter der Signatur rechts oben die Inschrift: „(SOLL)CHE GESTALT VNSEr BAIDER VVAS. IM SPIEGEL ABER NIX DANN DAS“ und auf der Einfassung bzw. am Griff des Konvexspiegels: „ERKEN DICH SELBS / O MORES / HOFNVNG DER WELT.“

⁹ Vgl. zum Füssener Totentanz Thomas Riedmiller: Füssener Totentanz – Gesichertes und Hypothese zur Entstehung und Überlieferungsgeschichte. In: *l'art macabre* 5 (2004), S. 155-168. Abbildung in: Reinhold Böhm: *Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Außerferner Raum*. Füssen 1990, S. 35.



Abb. 6: Bürgerin und Tod, Oberdeutscher achtzeiliger Totentanz, Heinrich Knoblochzer, Straßburg-Heidelberg 1485/88 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)

Relativ selten ist in der Ständehierarchie der Totentänze die Bürgersfrau belegt. Im *Knoblochzer-Druck* (Abb. 6) macht ihr der Tod, der Dudelsack spielend sie zum Tanz holt, ihr leichtfertiges Leben zum Vorwurf; gleich die erste Zeile im Dialog deutet an, dass sie ihrem Mann Kuckuckseier ins Nest legt: „Ir bürgerin mit den hohen rantzen / ir pflegent hofeyen vnd zu tantzen“ usw. In der Widerrede bekennt sie, ihre hausfraulichen Pflichten vernachlässigt zu haben: „Doch han ich sere gelauffen uß, versumer kynder man vnd huß.“ Ähnlich klingt es im nur als Textkopie überlieferten *Kienzheimer Totentanz*, datiert 1512: „Min hoffart vnd schönen gestalt / Myn man gar oft im huss entgalt / dz ich zu kyrchen vnd stross Stoltz inhar kamm / einer Burgerin, eines rychen mans frow [...]“.¹⁰ Im Text zum Totentanz in dem von Graf Wilhelm von Zimmern angelegten *Geistlichen ABC* (Abb. 7) klingt dann schon deutlich

¹⁰ Koller, *Totentanz*, S. 214.

reformatatorische Kritik durch: „Doch bin ich ser geloffenn auß, Vorsaumt khinnd, Man, vnnd das hauß [...] ich hab mein ee gar dickh gebogen, Minnckh vnnd Pfaffen hingezogen, Die mir machtennd fröwd vnnd lust [...]“.¹¹



Abb. 7: Bürgerin und Tod, *Vergänglichkeitsbuch*, Wilhelm Werner von Zimmern, 40er Jahre des 16. Jh. (nach: Christian Kiening (Hg.), Wilhelm Werner von Zimmern. *Totentanz*. Konstanz 2004)

Der Holzschnitt im *Knoblochitzer-Druck* (Abb. 6) zeigt eine zum Kirchengang gekleidete Ehefrau mit einer ‚schweren‘¹² weißen Haube mit Kinnbinde, wie wir sie etwa vom Porträt der Ursula Tucher aus dem Jahr 1478 kennen.¹³ Die bürgerliche Ehefrau in der Handschrift Zimmern trägt als Kopfbedeckung ein Steuchlein, das in Bild- und Textzeugnissen aus Nürnberg ab dem Ende des

¹¹ Koller, *Totentanz*, S. 214; zum *Vergänglichkeitsbuch* vgl. Franz-Josef Holznagel: Selbstdarstellung und Montage im ‚Vergänglichkeitsbuch‘ des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern (ca. 1550). In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 134 (2005), S. 143-182.

¹² Diese Bezeichnung verwendet Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*. München 1990, S. 107.

¹³ Michael Wolgemut, Porträt der Ursula Tucher, 1478 (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Kg 4); abgebildet bei Peter Strieder: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*. Königstein im Taunus 1993, S. 201.

15. Jahrhunderts belegbar ist. Als Oberbekleidung trägt sie einen Rock, dessen Ärmel an den Schultern und Ellbogen geschlitzt sind; durch die Schlitzte quellen die Ärmel des andersfarbigen Hemdes. Der tiefe Halsausschnitt wird durch einen über dem Rock getragenen Goller bedeckt. Über dem Rock trägt sie einen Schurzleck, auch Fürrock genannt, eine nur den vorderen Teil des Rockes bedeckende Schürze, die in einfacher Ausführung bei der Arbeit getragen wurde; in kostbarer Ausführung gehörte sie auch zur Ausgehtracht. Letztere wurden dann auch zum Gegenstand von Kleiderordnungen, die bei den Materialien eingriffen und die Verwendung von Gold- und Silbergarnen bei der Kräuselung am Tailenband verboten. Weiters beschäftigten sie sich mit der Tragweise solcher Schurzlecken und Schurzhemden, da „unter dem weiblichen geschlecht [...] ein Mißbrauch und Unordnung entstanden ist, als daß sie zu zeiten bei Tag und Nacht auf offener gassen und Straßen ihre Häupter und angesicht mit Schurzhemden, Tischtüchern und anderem außerhalb pfleglicher Gebennde bedecken und sich damit unkenntlich machen.“¹⁴ Die von Wilhelm Werner von Zimmern angefertigten Federzeichnungen werden in der Forschung – so zuletzt von Franz-Josef Holznagel 2005 – als Kopien nach dem *Knobloch-zer-Druck* oder einer verlorenen Zwischenstufe angesehen. Die Figur des Dudelsack spielenden Todes spricht dafür; die Darstellung der Ehefrau wurde allerdings, was ihre Tracht angeht, deutlich ‚modernisiert‘.

Die weibliche Reihe der im Totentanz vorkommenden Figuren umfasst neben solchen Vertreterinnen, die in Verbindung mit der sozialen Stellung ihrer Männer in der Obrigkeits- bzw. Untertanenreihe auftreten, auch Vertreterinnen bestimmter weiblicher Alterstufen. Zu diesen gehören neben der nur selten vorkommenden Witwe, die Jungfrau/Tochter und die Mutter. Im Gesamtbestand der Totentanz-Textüberlieferung, den Koller in Hinblick auf Häufigkeiten innerhalb der Ständereihen analysierte, ist die Jungfrau die mit den meisten Belegen vertretene weibliche Figur.¹⁵ Der generelle Vorwurf, der in allen überlieferten Texten anklingt, ist der der Wollust und Unzucht; statt sich dem geistigen Leben zu widmen, stand ihr während ihres kurzen Lebens der Sinn nur nach Unterhaltung, Tanz, Spiel und Gesang: „Ich wolt der werlt zu male behagen / Mit dantzen und mit springen“ heißt es im *Knobloch-zer-Druck*; „Den knaben zu leyb thet ich singen weltliche leider off vnd vil. Vwer vff mutzen, dantzen, zeyren Der knaben gestalt und hoffieren“, formuliert der *Kienzheimer Totentanz*.¹⁶ Sie hat die Zeit ihres Jungfernstandes falsch genützt; statt eine geistliche Laufbahn im Kloster einzuschlagen – „Were ik ene klostervrowe worden.“ klagt sie im *Lübecker Totentanz* Notkes 1463 – oder einen passablen Ehemann zu finden und ihm Kinder zu schenken, hat sie ihr Leben mit Tanz und Spiel vertan. Die Jungfrau auf dem Holzschnitt im *Knobloch-zer-Druck* (Abb. 8) trägt einen am Oberkörper eng anliegenden Rock, der ihre Brüste betont; die Schleppe als Zei-

¹⁴ Erste Erwähnung dieser Trageweise 1496, dann weiter in allen Ratsverlässen Nürnbergs von 1500 bis 1523; Zander-Seidel, *Textiler Hausrat*, S. 71.

¹⁵ Koller, *Totentanz*, S. 217-219.

¹⁶ Koller, *Totentanz*, S. 218.

chen der Hoffart hat sie über ihren rechten Arm gelegt, um die Tanzschritte zu ermöglichen; auch bei ihr wird dadurch ihr Fuß enthüllt, der in einem Schnabelschuh steckt, über dem sie zum Schutz vor dem Straßenschmutz eine hölzerne Trippe trägt. Der Tod hat sie auf dem Weg zum Tanz überrascht. Als Kopfschmuck trägt sie einen üppigen, vermutlich aus frischen Blumen und Zweigen gewundenen Kranz – ein weiteres Zeichen der Hoffart, denn „[...] zieren ihr heubte mit krentzen, mit kornen, mit guldin schappeln, mit perlen etc. [...] soelich zierung ist ein bereitung, daz der tufel uff und in sitz und wider got vicht uff jne, vnd vil selen dar nider schlecht vnd sticht [...]“, so ein anonymer Prediger des 15. Jahrhunderts.¹⁷



Abb. 8: Jungfrau und Tod, Oberdeutscher achtzeiliger Totentanz, Heinrich Knoblochitzer, Straßburg-Heidelberg 1485/88 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)

¹⁷ Zitiert nach Valeska Koal: Zur Praxis von Totentänzen in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Zum Sterben schön. Alter. Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Hg. von Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angershausen in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll. Regensburg 2006, Bd. 1, S. 110.



Abb. 9: Witwe und Tod – Jungfrau und Tod, Berner Totentanz, Niklaus Manuel Deutsch, 1516/17-1519/20 (nach: Johannes Tripps, „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“: der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649), Bern 2006)

Im *Berner Totentanz* des Niklaus Manuel (1516/1520) gibt sich die Jungfrau als verlobt oder zumindest liiert zu erkennen (Abb. 9). Die Verse stehen in der Tradition der Klage über die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit: *Der tod spricht zu der dochter / Tochter jetz ist schon hie din Stund / Bleych wirt werden din Rodter Mund / Din Lyb, din angsicht, din Har, vnnd Brüst / mus alles werden Ein fuler Mist / Die dochter gibt Antwort. / O tod wie grüwlich griffst mich an / mir wyl min Hertz Im Lyb zergan / Jch was verpflichtet Einem Jungen knaben, / So wyl mich der tod mit Im haben.*¹⁸ Drastisch überträgt Niklaus Manuel den Inhalt der Zeilen in seine Bildersprache: Die Kleidung der Jungfer wirkt derangiert. Dreist greift der Tod ihr ins Dekollete und trägt den Kopfsputz der Braut/Jungfer: eine Brautkrone, die mit einem Band befestigt wird. Der Grundtenor der Aussage Niklaus Manuels lässt sich zu der 1518 entstandenen Holzschnittfolge zur Parabel von den „Klugen und Törichten Jungfrauen“ in Beziehung setzen, die bei Niklaus Manuel wie bei seinem Zeitgenossen Urs Graf eine radikale Umdeutung erfährt. Seit etwa 1513 – aus diesem Jahr stammen die ältesten erhaltenen Zeichnungen zu diesem Thema – setzte sich Niklaus Manuel mit dem Thema der *Klugen und Törichten Jungfrauen* ausein-

¹⁸ Johannes Tripps: „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“: der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649). Bern 2006, S. 79.

ander. Der Unterschied zwischen ‚klug‘ und ‚töricht‘ ist verwischt, auch die klugen Jungfrauen huldigen nun dem Laster der *Superbia* und *Luxuria* (Abb. 10).¹⁹



Abb. 10: Kluge Jungfrau, Niklaus Manuel Deutsch, 1518 (nach: Niklaus-Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 1979)

Das männliche Pendant zur Jungfrau ist der Jüngling, den ich aufgrund ähnlicher Konstellation mit der Figur des Junkers zusammenfasse: Der *Knoblochzer-Druck* unterscheidet in seiner Ständehierarchie zwischen „Jungher“ als XV. Figur und „Jungeling“ als XXI. Figur. Rede und Gegenrede sind beim „Jungher“ recht allgemein formuliert. Der Tod fordert ihn zum Tanz auf: „Her Jungher furt myr müßen dantzen, hofyeren und hovelichen schwantzen usw.“ Der Junker wird sich in seinen Antwortversen seines sündigen Lebens bewusst und hofft, dass Gott ihm gnädig sei: „Ich han wollust gesucht offerden / Myn sele wolle gotde zu deyl werden.“ Die Figur des Jünglings versieht der Tod mit schmückenden Beiworten, die auf dessen Jugend anspielen: „jungelink zart hubs und fin [...] Du kanst gar süßliche syngen hofieren dantzen vnd spryn-

¹⁹ Vgl. Elisabeth Vavra: Klug oder töricht – Heilige oder Sünderin. In: Gertrud Blaschitz, Helmut Hundsichler, Gerhard Jaritz und Elisabeth Vavra (Hg.): *Symbole des Alltags - Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag. Graz 1992, S. 417-444.

gen.“ Sein Fehler war, dass er mit einem so plötzlichen Tod nicht gerechnet hatte; wäre er sich dessen bewusst gewesen, so hätte er Gott sein Leben geweiht.



Abb. 11: Junker und Tod, Oberdeutscher achtzeiliger Totentanz, Heinrich Knoblochtzer, Straßburg-Heidelberg 1485/88 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)



Abb. 12: Jüngling und Tod, Oberdeutscher achtzeiliger Totentanz, Heinrich Knoblochtzer, Straßburg-Heidelberg 1485/88 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)

Die beiden Illustrationen (Abb. 11 und 12) unterscheiden sich, was die Kleidung betrifft, nicht grundsätzlich voneinander. Beide Männer tragen die für die zweite Jahrhunderthälfte typischen kurzen Socken und Wämser, dazu eng anliegende Beinkleider. Der Junker trägt über der Socke noch einen kurzen Schultermantel und statt des Schapels eine mützenartige Kopfbedeckung mit Fransen auf einer Seite.



Abb. 13: Jüngling, Fragment des Totentanzes an der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters in Basel, 1439/40 (nach: Keller, Basler Totentanz)

Der als Fragment erhaltene Jüngling des Totentanzfreskos im Kreuzgang des Dominikanerklosters in Basel (Abb. 13) trug ein – kann man den Kopien nach dem *Klingentaler Totentanz* trauen, kurzes gegürtetes Obergewand in Rot und dazu einen grünen Chaperon – beide Farben deuten auf Jugend und Liebe hin. In seiner textlichen Intention unterscheidet sich der *Berner Totentanz* (Abb. 14) nicht wesentlich. Die zentrale Aussage dreht sich um das jugendliche Alter, das vor einem plötzlichen Tod nicht schützt. Die dem Tod in den Mund gelegten Verse zitieren das seit dem 14. Jahrhundert bekannte Motiv der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten: „Edler Jüngling, schön / Jung vnd Rych / sich wäm du Endtlich werdest glych / Dinem Adell solt mit Zucht wol zierenn / din Läbenn wirst sunst balld verlieren.“ Der Jüngling bedauert in der Widerrede seinen frühen Tod: „In fröyd hatt Jch ein gutten mut / Das bracht mit gsundt heyt / vnd mit gut / Ach Jch solt hie vil lennger läbenn / so wyl mir der tod nit Zytt meer gäben.“ Die bildliche Wiedergabe zeigt einen jugendlichen eidenössischen Reisläufer: Die Beinkleider enden unterhalb des Knies; die Waden stecken in farbigen, eng anliegenden Strümpfen, die von Strumpfbändern in

derselben Farbe gehalten werden; die Beinkleider und das weit ausgeschnittene Wams sind buntfarbig zerhauen; den Kopf zierte ein Barett mit Federschmuck. In pervertierter Form tritt der Tod als Werber auf: den Totenschädel zierte ein aus Eichenlaub gewundener Kranz, wie ihn Edelleute beim Maienritt trugen.²⁰ Statt des Falken trägt der Leichnam einen aassfressenden Raben auf seinem rechten Arm.



Abb. 14: Schultheiß und Tod – Reicher Jüngling und Tod, Berner Totentanz, Niklaus Manuel Deutsch, 1516/17-1519/20 (nach: Tripps, „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“)

In vielen Fällen bildet die Gruppe ‚Mutter und Kind‘ den Abschluss der Ständehierarchie.²¹ Im *Kleinbasler Totentanz* zieht der Tod zunächst das Kind in den Reigen und fordert dann im nächsten Bild die Mutter auf, ihrem Kind zu folgen. Im *Heidelberger Blockbuch* (Abb. 15 und 16) ist die Sequenz sinnstörend vertauscht: „Nu sweiget und lot ewie kriegien / loft dem kinde noch mit der wygen / ir must alle beyde an desen tanz / fraw lacht so wirt der schympf ganz.“²² Die Mutter spricht zum Kind gerichtet: „O kind ich wold dich haben erlost / nw ist empfallen mir der trost / der tod hot das vorkommen / vnd mich mit dir genomen.“ In keinem der überlieferten Totentanztexte wird in irgendeiner Form Kritik an den Verhaltensweisen der Mutter geübt; sie ist das unschuldige Opfer, der zunächst das Kind aus der Wiege geraubt wird und die sich dann

²⁰ So Tripps, „*Den Würmern wirst Du Wildbret sein*“, S. 68.

²¹ Nur der Lübecker Totentanz von 1489 und die von ihm abhängige Gruppe titeln die letzte Vertreterin des menschlichen Geschlechts, die vom Tod in den Reigen gezogen wird, als „Amme“.

²² Transkription nach dem Blockbuch, abgebildet bei Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 326.

schließlich mehr oder minder freiwillig in den Totentanz einreihet. Ganz in diesem Sinne erfolgt auch ihre bildliche Umsetzung.



Abb. 15: Mutter und Tod, Totentanz des Heidelberger Blockbuchs, 1455/58
 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)



Abb. 16: Kind und Tod, Totentanz des Heidelberger Blockbuchs, 1455/58
 (nach: Kaiser, Der tanzende Tod)



Abb. 17: Narr und Tod – Mutter mit Kind und Tod, Berner Totentanz, Niklaus Manuel Deutsch, 1516/17-1519/20 (nach: Tripps, „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“)

Im *Berner Totentanz* (Abb. 17) wird sie in ihrer Rolle als Ehefrau angesprochen: „Der Tod spricht zu der Eefrouw / Eefrouw das Kind must du mir lan / Es mus tantzen, vnnd kann nit gan / Es ist besser du laßests also stärben / Es möchte villicht zum Buben werdenn / Die Eefrouw gibt Antwortt ./ O tod, wie bist so thumb und Blind / Nimpst mit dem Mann, ouch mir das Kind / Das kann Ich nit wol vber khon / Zletst so mus Ich ouch mit dir daruon.“ Ihre Kleidung weist sie als ‚seriöse‘ Ehefrau aus. Ihr Haar trägt sie mit einer leinenen Wulsthaube, deren Schleiertuch gelöst ist, bedeckt. Wenn man den Kopien Kauws auch im Detail trauen darf, so weist ihre Oberbekleidung bereits eine Trennung in ‚Unter- bzw. Halbrock‘ und ein den Oberkörper bedeckendes langärmeliges Kleidungsstück auf, das in den Kostümlandschaften mit unterschiedlichen zeitgenössischen Termini belegt wird: Brüstlein und Leiblein etwa in Nürnberg, in anderen Regionen Joppe, Leib, Leibstück, Mieder etc. Im Halsausschnitt wird das Hemd sichtbar. Darüber trägt sie noch einen Goller, der kragenartig Schultern und Dekollete bedeckt. Unter dem Halbrock wird noch ein weiterer Rock getragen.

Bevor ich zu einem Resümee komme, möchte ich noch einige der im *Berner Totentanz* Niklaus Manuels verwendeten Kleidungsformen in den Kontext der historischen Ereignisse und deren Reflexion in der chronikalischen Überlieferung stellen. Als Ausgangspunkt dient eine um 1532 entstandene Kabinettsscheibe des Berner Glasmalers Hans Funk mit der Darstellung *Des Alten und des jungen Eidgenossen* (Abb. 18). Die für Hans Rudolf Nägeli geschaffene Scheibe zeigt in der oberen Hälfte die Schlacht bei Novara, in der unteren Hälfte

stehen einander der alte und der junge Eidgenosse gegenüber, flankiert von zwei Textblöcken, die die Problematik des Reisläufertums und den damit einhergehenden Sittenverfall in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts problematisieren.



Abb. 18: Der junge und der alte Eidgenosse, Hans Funk, um 1532 (nach: Niklaus-Manuel Deutsch. Maler Dichter Staatsmann)

Der Sittenverfall äußert sich in neuen Lastern, neuen Genüssen und nicht zuletzt in neuen Kleidern, wie sie der junge Eidgenosse protzig zur Schau stellt: „Syden Thamast vnd samat. das was bei uns in schlechter acht“, stellt der alte Eidgenosse fest, „vnd suster vil der Welschen trachten, dere wir wenig jn vnserre husre machte.“ Durch die Reisläufe regierten nun im Land „hoffart gwalts großer vbermut“. Dem Tenor des Textes entsprechend sind die beiden Protagonisten dargestellt.²³ Der Alte in bescheidener Haltung und Tracht, auf dem

²³ Beschreibung der Kleidung nach: Niklaus-Manuel Deutsch. Maler Dichter Staatsmann. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 1979, S. 474, dort auch eine Abbildung.

Kopf ein Barett mit Nelkenbusch, ein schlichter Rock, einfarbige Beinkleider, im Ledergurt der einfache Schweizerdolch mit den beiden Beimessem. Im Kontrast dazu steht der stutzerhaft modisch gekleidete junge Eidgenosse: ein schräg geschlitztes Wams aus Damast, reich geschlitzte Beinkleider, Strümpfe und Beinkleider gelb und schwarz gestreift, ein mächtiges Federbarett, ein rot-schwarz gestreifter Mantel, ebenfalls geschlitzt, durch die Schlitzte tritt das Pelzfutter hervor.²⁴

Der Inhalt der Scheibe ist vor dem Hintergrund des Schweizer Reisläufertums zu verstehen und der wechselnden Parteinahme der Eidgenossen. Schweizer Reisläufer waren zunächst im Sold des französischen Königs gestanden, dann unterstützten sie den Herzog von Mailand. In der Schlacht bei Novara 1513 fügten die im Dienste des Herzogs von Mailand, Maximilian Sforza, stehenden Eidgenossen den Truppen König Ludwigs XII. von Frankreich eine vernichtende Niederlage zu. Allerdings gab es weiterhin in der Stadt Bern und anderswo Empfänger französischer Pensionen. In der Schlacht von Marignano 1515 mussten die Eidgenossen die erste schwere Niederlage hinnehmen. Ende 1516 schlossen die eidgenössischen Orte mit Frankreich einen ewigen Frieden. Das wachsende Machtpotential der Habsburger durch die Wahl Karls V. zum Kaiser 1519 bewog die Eidgenossen, sich noch enger an Frankreich anzuschließen. Die Niederlagen der Jahre 1522 und 1525 und die damit verbundenen hohen Kriegsverluste veranlassten schließlich das Stadtreghiment von Bern 1529, dem Niklaus Manuel seit 1510 angehörte, zu einem offiziellen Verzicht auf Reislauf und Pensionen. Das Kleidermandat der Stadt Bern aus demselben Jahr verbietet die „üppigen kleider und zerhowen hosen“, als Grund für dieses Gebot werden die hohen Kosten angeführt, die für Kleidung aufgewendet werden: „Zum vierden, so haben wir betrachtet den grossen unkosten, so man bisshar an die kleider bewendt hat, und damit söllichs hienach fürkommen und abgestellt, so ist genzlich unser will und ernstig meynung, dass jederman, wib und man, jung und alt, sich ersamer unergerlicher kleidungen gebruchen und vorab niemands hinfür kein zerhuwen kleid machen lasse, noch antrage, weder in- noch usserthalb unser stetten, landen und gepieten [...]“. ²⁵

Welche Kleidungsstücke in der Ordnung von 1529 und mit dem Scheibentext gemeint sind, berichtet ausführlich die entsprechende Stelle zum Jahr 1521 der Berner Chronik des Valerius Anshelm: ²⁶ „[...] also ist ouch dieser zit beschehen, dass das kriegsvolk uf Spangischen siten mit hosen und wammes so zerhowen ist kommen, dass ein stat Bern, die nie liechtlich nūw siten hat angenommen, semlichs zerhowen bis straf 5 pfund in ir stat und land lies verbieten; item blaterhosen, hosenbändel, [...] item Lampartische zarter arbeit kragen und

²⁴ Zum Landsknechtswesen vgl. Reinhard Baumann: *Landsknechte*, München 1994 und Bruno Koch: *Reislauf und Pensionen*. In: *Berns große Zeit*. Hg. von Ellen J. Beer u. a. Bern 1999, S. 277-285.

²⁵ Zitiert nach Leo Zehnder: *Volkskundliches in der älteren schweizerischen Chronistik*, Basel 1976 (*Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* Bd. 60), S. 87.

²⁶ Zehnder, *Volkskundliches*, S. 74.

kragenhemder; item spangisch, in einer Eidgnoschaft hievor nie gebrucht kap-pen; item blattenbaretti, schäpli, ouch von sammat, und schouch, an zehen han-gend, und doch zwifach türer, dan vornacher puontschuoch [...] item beschroten köpf und bärt [...].“

Welche Stellung nimmt nun der Berner Totentanz, der zwischen 1516/17 und 1519/20 entstanden ist, in diesem Kontext ein? Die einzelnen Felder des Berner Totentanzes wurden – meist noch zu Lebzeiten – von Mitgliedern der regierenden Gesellschaft von Adels- und Bürgerfamilien gestiftet.²⁷ Zum Teil lie-ßen sie sich als Repräsentanten des eigenen Standes abbilden. Die Vertreter des ‚3. Standes‘ – Jurist, Fürsprecher, Schultheiß, Ratsherr, Vogt, Bürger, Kaufmann – tragen eine der Entstehungszeit entsprechende gemäßigt konservative Tracht. Allerdings zeigen sich im Detail durchaus die neuen Sitten. Unter der voluminö- sen roten Schaub des Fürsprechs werden zweifarbig gestreifte Beinkleider sichtbar und eine ausgestopfte, farbig betonte Schamkapsel. Betont modisch auch der Bürger: mit geteilten gestreiften Beinkleidern in den Farben Blau und Gelb bzw. Weiß; die vertikale Farbverteilung setzt sich auch im Wams und in den Ärmeln fort. Gelb, das bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts mit Rand- ständigen und Stigmatisierung konnotiert war, wurde um 1500 in der Schweize- rischen Eidgenossenschaft zur Modefarbe.²⁸ Zum Jahr 1503 vermerkt der Chro- nist Anshelm: „So hat die gel farb, so vor Judas hiess, anfangen und die gmei- nest worden, der eine Swytzergel gnent.“ Der Kontakt mit Oberitalien im Zuge der Reisläufe vermittelte auch den Kontakt mit der „welschen“ Mode – die aus den Kriegszügen heimkehrenden Söldner hatten ihren Sold u. a. in die Anschaf- fung modischer Kleidung investiert. Simon-Muscheid hat in ihren Untersuchun- gen der Basler Inventare die frühesten Belege für die Farbe Gelb in den Jahren 1505-1508 gefunden. In dem folgenden Jahrzehnt erweiterte sich die Produk- tpalette rasch und umfasste gegen 1520 gelbe Damast- und Seidenwämser, Fut- terstoffe, Hemden, Schleier, Obergewänder, Mäntel und Röcke. Die Bilder des *Berner Totentanzes* spiegeln diese Entwicklung deutlich. Sie zeigen im Bild des Jünglings und im Selbstporträt des Malers die charakteristische Tracht des eid- genössischen Reisläufers (Abb. 19).

Diese Tracht findet sich in zahlreichen Belegen im Oeuvre Niklaus Ma- nuels, ohne dass eine negative Konnotation festzustellen wäre.²⁹ Es ist genau die Tracht, die dann vom Berner Rat 1529 verboten wird – eine Entscheidung, die von Niklaus Manuel mitgetragen wurde. Welcher Erfolg diesem Verbot tatsäch- lich beschieden war, entzieht sich unserer Kenntnis. Kritik am Berner Kleider-

²⁷ Vgl. dazu Urs Martin Zahnd: „... aller Wällt Figur ...“. Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz. In: Berns große Zeit. Hg. von Ellen J. Beer u. a. Bern 1999, S. 119-139 und ders., Gesellschaftsbild und Gesell- schaftskritik in Niklaus Manuels Berner Totentanz. In: *Zum Sterben schön*, S. 144-154.

²⁸ Vgl. dazu die Ausführungen zur neuen Modefarbe Gelb und deren Verbreitung bei Katha- rina Simon-Muscheid: Die Dinge im Schnittpunkt sozialer Beziehungsnetze. Reden und Objekte im Alltag (Oberrhein, 14. bis 16. Jahrhundert). Göttingen 2004, S. 335-340.

²⁹ Vgl. z. B. die Zeichnungen in *Niklaus-Manuel Deutsch*, Abb. 74, 75, 118.

luxus, an den neuen „welschen“ Sitten etc. spricht m. E. nicht aus den Bildern des Berner Totentanzes. So wie die Fresken die ständische Hierarchie in Bern widerspiegeln, so zeigen sie auch, wie die Berner Gesellschaft durch ihre Kleidung ihren Status repräsentierte. Die Annahme, dass die Finanziers der Fresken eine diffamierende Darstellungsweise ihres Standes durch die Kleidung zugelassen hätten, ist kaum wahrscheinlich.



Abb. 19: Heiden und Juden, der Maler und Tod, Berner Totentanz, Niklaus Manuel Deutsch, 1516/17-1519/20 (nach: Tripps, „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“)

* * *

Generell lässt sich für die spätmittelalterlichen Totentänze, soweit ihr Überlieferungsstand ein Urteil erlaubt, feststellen, dass sie Kleidung in erster Linie assoziativ zur Kenntlichmachung des Standes einsetzen, nicht aber, um pointiert auf standestypische Verfehlungen hinzuweisen. Kleidung war ein weiteres Mittel, um den Betrachter unmittelbar in seiner Lebenswirklichkeit anzusprechen. Interpretationen der Totentänze z. B. als ‚Abrechnung‘ mit den großen ‚Hansen‘³⁰ oder mit dem Berner Stadtreigiment erscheinen mir völlig überzogen. Die Vorwürfe, mit denen die Handlungsträger und städtischen Führungsschichten konfrontiert werden, stehen in der langen Tradition didaktischer Literatur. Wie eingangs festgestellt, ist eine der zentralen Aussagen der Totentänze der *memento mori*-Gedanke, die geistliche Warnung vor dem plötzlichen Tod, dem jeder in

³⁰ Vgl. dazu für Lübeck die Erläuterungen bei Helmut Rosenfeld: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. Aufl. 3. Köln-Wien 1974, S. 180-203.

Zeiten der Pest von einem auf den anderen Tag begegnen konnte. Die Totentänze führen ihren Adressaten die Vergänglichkeit menschlichen Lebens in schauriger Form vor Augen, eine Vergänglichkeit, der alle anheim fallen, unabhängig von Alter, Geschlecht, Vermögen und auch Lebensweise oder wie es im *Berner Totentanz* heißt: „Kein Blyben ist in dieser Zytt, / Wir faren all dahin, ferr und wyth, / Silber und Gold hilfft uns nit hie, / Es weysz ouch niemand wenn oder wie.“³¹ Auch wer Zeit seines Lebens die Gebote Gottes befolgt hatte, blieb nicht verschont, allerdings konnte sie oder er leichteren Herzens der Aufforderung zum Tanz Folge leisten.

³¹ Tripps, „Den Würmern wirst Du Wildbret sein“ 25.

MEDIUM AEVUM
QUOTIDIANUM

64

KREMS 2012

HERAUSGEGEBEN
VON GERHARD JARITZ

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER KULTURABTEILUNG
DES AMTES DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG

**KULTUR
NIEDERÖSTERREICH**



Titelgraphik: Stephan J. Tramèr

ISSN 1029-0737

Herausgeber: Medium Aevum Quotidianum. Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, Körnermarkt 13, 3500 Krems, Österreich. Für den Inhalt verantwortlich zeichnen die Autoren, ohne deren ausdrückliche Zustimmung jeglicher Nachdruck, auch in Auszügen, nicht gestattet ist. – Druck: Grafisches Zentrum an der Technischen Universität Wien, Wiedner Hauptstraße 8-10, 1040 Wien.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Francesca Battista, Uморismo, satira e parodia nelle lettere erotiche di Enrico di Isemia	5
Jan Odstrčilík, The Effects of Christ's Coming into the Soul. A Case Study on a Group of Anonymous Treatises in Ms. Cambridge, Corpus Christi Library 524	32
Kateřina Horníčková, My Saints: "Personal" Relic Collections in Bohemia before Emperor Charles IV	50
Elisabeth Vavra, Totentanz à la mode	62
Ievgen A. Khalkov, Everyday Life and Material Culture in the Venetian and Genoese Trading Stations of Tana in the 1430s (Based on the Study of Notarial Documents)	84
Irina Savinetskaya, "Othering" a Neighbour: Perceptions of the French Body in the Early Modern German Lands	94
Buchbesprechung	104
Anschriften der Autorinnen und Autoren	108

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe von *Medium Aevum Quotidianum* soll neuerlich die Breite vermitteln, in welcher Bereiche des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Alltags in der Quellenüberlieferung unterschiedlichster Inhalte, Autoren, Datierung, Provenienz und sozialer Gruppierungen auftreten können.

Während sich Francesca Battista mit „erotischen“ Musterbriefen des Heinrich von Iserna aus dem dreizehnten Jahrhundert beschäftigt, konzentriert sich Jan Odstrčilík auf anonyme Texte böhmischer Herkunft in einer Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts aus der Corpus Christi Library in Cambridge, welche sich mit dem Eintritt Gottes in die menschliche Seele auseinandersetzen. Auch Kateřina Horníčková widmet sich Lebensäußerungen im böhmischen Raum und zwar den Reliquiensammlungen von Angehörigen der Prager Eliten bereits vor dem Zeitraum und den diesbezüglichen Bestrebungen Kaiser Karls IV.

Elisabeth Vavra untersucht Totentanz-Darstellungen des deutschsprachigen Raumes aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert und kann feststellen, dass die in diesen auftretenden Kleidungsdarstellungen der wiedergegebenen Protagonisten zur Kenntlichmachung der Standeszugehörigkeit derselben dienen sollten und nicht, um visuell auf deren standestypische Verfehlungen hinzuweisen. Ievgen A. Khalkov untersucht die letztwilligen Verfügungen der Bewohner der Venezianischen und Genueser Handelstationen von Tana am Schwarzen Meer aus den Dreißigerjahren des fünfzehnten Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Aussagen zur materiellen Kultur und weist auf die herausragende Stellung des Kleidungswesens hin. Irina Savinetskaya liefert Ergebnisse ihrer Forschungen zur Konstruktion des Fremdbildes von Franzosen in deutschen Quellen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und deren Verhältnis zur Selbstbeurteilung der Deutschen.

Damit liefern die sechs Beiträge wichtige Ergebnisse zu Alltag, spiritueller und materieller Kultur von Angehörigen unterschiedlicher sozialer Schichten profaner und klerikaler Provenienz. Sie können dadurch mithelfen, die komparative Erforschung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Lebensgestaltung erfolgreich voranzutreiben.

Gerhard Jaritz