

ALMUT BREITENBACH

Der ‚Oberdeutsche
vierzeilige Totentanz‘

*Spätmittelalter, Humanismus,
Reformation*

88

Mohr Siebeck

Spätmittelalter, Humanismus, Reformation

Studies in the Late Middle Ages,
Humanism and the Reformation

herausgegeben von Volker Leppin (Tübingen)

in Verbindung mit

Amy Nelson Burnett (Lincoln, NE), Johannes Helmrath (Berlin)

Matthias Pohlig (Münster), Eva Schlotheuber (Düsseldorf)

88



Almut Breitenbach

Der ‚Oberdeutsche vierzeilige Totentanz‘

Formen seiner Rezeption und Aneignung
in Handschrift und Blockdruck

Mohr Siebeck

ALMUT BREITENBACH, geboren 1973; 1993–2001 Studium Englisch und Deutsch für das Lehramt; 2001–2002 Lektorin an der Universität Szeged (Ungarn); 2008 Promotion; 2008–2011 wiss. Mitarbeiterin im DFG-Verbundprojekt ‚Schriftlichkeit in süddeutschen Frauenklöstern‘; 2012–2014 Bibliotheksreferendariat; seit 2015 Mitarbeiterin an der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Abteilung Spezial-sammlungen und Bestandserhaltung.

ISBN 978-3-16-153532-1 / eISBN 978-3-16-158626-2 unveränderte eBook-Ausgabe 2019
ISSN 1865-2840 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dissertation im Fachbereich 3, Universität Siegen 2008.

© 2015 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und V erarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Passacalli della vita

O, come t'inganni
se pensi che gl'anni
non debban finire
bisogna morire.

E un sogno la vita
che par si gradita
e breve il gioire
bisogna morire.

Non val medicina
non giova la china
non si puo guarire
bisogna morire.

Si more cantando,
si more sonando
la cetra o sampogna
morire bisogna.

Si more danzando,
bevendo, mangiando,
con quella carogna
morire bisogna.

I giovan, I putti,
e gl'homini tutti
s'han'a finire
bisogna morire.

I sani, gl'infermi
i bravi, l'inermi
tutt'han'a finire
bisogna morire.

Se tu non vi pensi
hai persi li sensi
sei mort'e puoi dire
bisogna morire.

Anonymus, 17. Jh.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im April 2008 an der Universität Siegen unter dem Titel „*Finem pensate*. Zu Gebrauch und Funktion des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ im Spiegel seiner handschriftlichen Überlieferung und seiner literarischen Rezeption“ einreichte. Frau Prof. Dr. Hedda Ragotzky, die die Arbeit als Erstgutachterin betreut hat, danke ich ganz herzlich für ihre Förderung und Unterstützung. Ihr und Herrn Prof. Dr. Jürgen Kühnel, die das Fach Germanistik/Mediävistik an der Universität Siegen lehrten, habe ich die Freude an der Erforschung mittelalterlicher Literatur und Kultur maßgeblich zu verdanken. Während meiner Mitgliedschaft im Graduiertenkolleg ‚Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter‘ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster betreute Herr Prof. Dr. Volker Honemann die Arbeit als Zweitgutachter. Für seine Unterstützung und besonders für seine ermutigende Gesprächsbereitschaft danke ich ihm ganz herzlich. Ohne die Aufnahme in die Graduiertenförderung NRW und die Projekte zur Frauengleichstellung an der Universität Siegen wäre das Dissertationsprojekt nicht realisierbar gewesen; besonders fruchtbare fachliche Impulse gab jedoch das bereits erwähnte Münsteraner Graduiertenkolleg. Stellvertretend für die Betreuerinnen und Betreuer des Kollegs danke ich Herrn Prof. Dr. Nikolaus Staubach, ebenso wie meinen Mitkollegiatinnen und -kollegiaten.

Sehr verbunden bin ich zudem Frau Prof. Dr. Eva Schlotheuber (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) für ihre Unterstützung, besonders für den guten und förderlichen Austausch. Ihr und Herrn Prof. Dr. Volker Leppin (Eberhard Karls Universität Tübingen) sei herzlich gedankt, dass sie die Arbeit in die Reihe ‚Spätmittelalter, Humanismus, Reformation‘ aufgenommen haben. Für die angenehme Zusammenarbeit danke ich außerdem Herrn Dr. Henning Ziebritzki, Herrn Simon Schüz und Herrn Matthias Spitzner vom Mohr Siebeck Verlag Tübingen.

Für ihre Hilfs- und Diskussionsbereitschaft, für Austausch und Unterstützung in verschiedenster Form danke ich meinen Münsteraner Freundinnen und Freunden, ehemaligen Kolleginnen und Kollegen von Herzen: Dr. Katrin Bourrée (Ruhr-Universität Bochum), Dr. Bertram Lesser (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Dr. Andreas Pietsch (Westfälische Wilhelms-Universität Münster), Dr. Friedel Roolfs (Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens, Münster), Prof. Dr. Sita Steckel (Westfälische

Wilhelms-Universität Münster), vor allem und am meisten aber Dr. Lukas Wolfinger (Georg-August-Universität Göttingen). Prof. Dr. Elina Gertsman (Case Western Reserve University Cleveland/Ohio) verdanke ich einen ausdauernden, intensiven Austausch über das Thema Totentanz. Und kaum vorstellbar wären die letzten Meter ohne die Kräftigung durch die WG in der Münchner Fraunhoferstraße gewesen.

Meinen Eltern Elfriede († 2010) und Friedhelm Breitenbach und meiner Tante Hanni Wunderlich gilt mein herzlicher Dank für ihr Interesse an dem, was mich beschäftigt, besonders aber für ihre bedingungslose Loyalität, ihre Hilfe und ihren Rückhalt in jeder Lebenslage.

Schließlich kann ich zwei Menschen nicht unerwähnt lassen, deren Leben und Tod Impulse gaben, die diese Arbeit mitgeformt haben: Meine Schwester Simone Breitenbach († 1993) und Fritz Behr († 2006).

Göttingen, im Juli 2015

Almut Breitenbach

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
Siglenverzeichnis	XIV
I. Einleitung: Fragen an ein Bild.....	1
1. <i>Forschung zu den Totentänzen: Perspektiven und Probleme</i>	10
2. <i>Fragestellung und Methodik der Arbeit</i>	24
2.1 Die Textzeugen des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ (OvT) als Zeugen der Rezeption	27
2.2 Überlieferung in Sammelhandschriften: Kodikologie, Paläographie und die Rolle der Mitüberlieferung	28
3. <i>Der Totentanz und die spätmittelalterliche Vergänglichkeitsliteratur</i>	32
3.1 Gemeinsamkeiten	33
3.1.1 <i>Lectio, meditatio, oratio, actio</i>	40
3.1.2 Vermittlung von Wissen über die vier letzten Dinge	46
3.1.3 Vergänglichkeitstexte als Meditationsauslöser und Meditationsmodelle: ...vt nouissimorum celebris memoria cordialiter et intime humanis cordibus imprimatur.	48
3.2 Besonderheiten des Totentanzes?	54
II. Zum Untersuchungskorpus – die Überlieferung des OvT.....	59
1. <i>Forschung</i>	62
2. <i>Zu Text und Text, geschichte</i> ‘	69
2.1 CPg 314 (H1) und die Überlieferungsgeschichte des OvT	70
2.2 Zum Verhältnis von monologischer und dialogischer Textfassung	78
2.3 Zu Inhalt, Aussage und möglichen Funktionen.....	80

2.3.1 Ständereihe und Ständeverse.....	87
2.3.2 Zu den Strophen des Todes in der dialogischen Fassung	90
2.3.3 Fazit.....	91
2.4 Der OvT als Übersetzung aus dem Lateinischen.....	92
III. Rezeptionsraum Kloster	100
1. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 157 (A).....	100
1.1 Der Totentanz im Kontext der Mitüberlieferung.....	101
2. München, BSB, Cgm 2927 (M3)	107
2.1 Zur Mitüberlieferung.....	110
2.2 Der Totentanz im Überlieferungsverbund.....	113
3. Zusammenfassung.....	118
IV. Der OvT in Rezeptionsräumen außerhalb der Klöster	120
1. Augsburg und Umgebung: Sigismund Gossembrot	121
1.1 Gossembrots Netzwerk und seine Bedeutung für die Überlieferung des OvT	126
1.1.1 Sigismund Gossembrot und der Contemptus mundi	129
1.2 Heidelberg, UB, CPg 314 (H1).....	134
1.2.1 Zur Mitüberlieferung	135
1.2.2 Der Totentanz im Überlieferungsverbund	142
1.2.3 H1 und der Totentanz im Kontext von Sigismund Gossembrots Bibliothek	144
2. Augsburg und Umgebung: Wilhelm von Zell d. Ä.	147
2.1 München, BSB, Cgm 270 (M1).....	148
2.1.1 Die Mitüberlieferung als Kontext des Totentanzes?	149
3. Die Nordschweiz: der OvT in Basel und Umgebung	153
3.1 Berlin, SBB-PK, Mgf 19 (B).....	163
3.1.1 Zum Kontext des Totentanzes in B: Die ‚24 Alten‘ und ‚Von einem christlichen Leben‘	166
3.1.2 Zu Ars moriendi und Totentanz	177

4. <i>Rezeption des OvT im Südosten</i>	181
4.1 Budapest, Magyar Ferences Könyvtár, Cod. muz. 11 (Bu)	186
4.1.1 Zu Teil V mit dem OvT	193
5. <i>Zusammenfassung</i>	195
V. <i>Der Totentanz als Blockbuch: Heidelberg, UB, CPg 438 (H2) und München, BSB, Xyl. 39 (M2)</i>	198
1. <i>Das Heidelberger Blockbuch H2</i>	198
1.1 Die Mitüberlieferung als Kontext des Totentanzes?	202
1.1.1 Der OvT im Sammelband: Die Faszikel III–VI	205
1.1.2 Die Totentanzbilder	208
2. <i>Das Münchner Blockbuch M2</i>	213
3. <i>Zusammenfassung</i>	216
VI. <i>Die literarische Rezeption des OvT</i>	218
1. <i>... ee dir der fend schach und mat geit. Die ‚Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands‘ und ihre Rahmentexte in München, BSB, Cgm 4930 (V-M1)</i>	218
1.1 Zur Forschung	220
1.2 Zur Handschrift	221
1.3 Zum Prosaprolog	225
1.4 Die ‚Vermahnung‘ (A)	234
1.4.1 Die Reihenfolge der Ständevertreter	238
1.4.2 Zur Ständereihe	240
1.4.3 Der Epilog	257
1.5 ‚Nu fregt loyca‘	257
1.6 ‚Wie eine Biene‘: Die vom Autor verwendeten Quellen und seine Arbeitsweise	259
1.7 Zusammenfassung	264
2. <i>Alle künst sind verloren. Die ‚Vermahnung‘ in München, BSB, Clm 3941 (V-M2)</i>	266
2.1 Die ‚Vermahnung‘ (B) im Vergleich zur ‚Vermahnung‘ (A)	268

2.2 Die Illustrationen der ‚Vermahnung‘ (B).....	271
2.2.1 Zum Rahmen: Der Prediger und seine Zuhörerschaft.....	272
2.2.2 Die Darstellung der Ständegruppen.....	274
2.3 Zusammenfassung.....	288
2.4 Gossembrots Beschäftigung mit der ‚Vermahnung‘ (B).....	289
2.4.1 Artes-Verse.....	289
2.4.2 Conflictus-Verse.....	292
2.4.3 Weitere Notizen.....	294
2.5 Zusammenfassung.....	296
 3. Ein Lehrgedicht als Rezeption der ‚Vermahnung‘ (B).....	 299
 VII. Ergebnisse.....	 304
1. Gebrauch, Funktion, Aneignung, Rezeption – der OvT in seinen Kontexten.....	304
1.1 Überlieferungsformen und assoziierte Themen.....	308
2. Zu den Besonderheiten des Totentanzes gegenüber anderen Formen kleinerer Vergänglichkeitsdichtungen.....	312
2.1 Zur Bildlichkeit des Tanzes.....	320
2.1.1 <i>This newe daunce / is to me so straunge</i> . ‚Der toten tantz‘ als Gegenbild zum Tanz der Lebenden.....	321
2.1.2 <i>Was schaden tanzten bringt</i> – und welchen Nutzen. Tanz in figurativer Verwendung.....	327
2.1.3 <i>Contra iura mea ducor in ista chorea</i> . Metaphorik des Führens und Folgens.....	335
2.1.4 Springtanz und Sprungtropus.....	339
2.2 Zusammenfassung.....	349
3. Finem pensate. Die kleineren Vergänglichkeitsdichtungen im Spiegel einer spätmittelalterlichen Reflexion über die <i>meditatio mortis</i>	351
 VIII. Anhang.....	 355
1. Edition der ‚Vermahnung‘ (A) und ihrer Rahmentexte in V-MI.....	355
1.1 Prolog.....	358
1.2 ‚Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands‘.....	362

1.3 ‚Nu fregt loyca ir selbs und was die werlt in ir hat‘	382
1.4 Übersetzungsvorschlag zum Prolog.....	384
2. <i>Abbildungen</i>	387
Literaturverzeichnis.....	409
Abgekürzt zitierte Quellen, Literatur und Reihen	409
Quellen.....	411
Forschungsliteratur, Hilfsmittel	415
Internetdatenbanken und -quellen.....	436
Register	439
Handschriften und Blockdrucke.....	439
Autoren, Künstler, Werke.....	440
Personen und Orte	443
Themen und Sachen	444

Siglenverzeichnis

- A Augsburg, StuStB, 2° Cod. 157
- B Berlin, SBB-PK, Mgf 19
http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN773128301&LOGID=LOG_0001
- Bu Budapest, Magyar Ferences Könyvtár, Cod. muz. 11
- H1 Heidelberg, UB, CPg 314
www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg314/
- H2 Heidelberg, UB, CPg 438
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg438>
- M1 München, BSB, Cgm 270
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00052961/image_1
- M2 München, BSB, Xyl. 39
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00038191/image_1
- M3 München, BSB, Cgm 2927
- V-M1 München, BSB, Cgm 4930
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00019743/image_1
- V-M2 München, BSB, Clm 3941
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00064971/image_1

I. Einleitung: Fragen an ein Bild

*Cum ergo nouissimorum noticia et illorum frequens memoria a peccatis nos reuocat, virtutibus nos copulat et in omni bono opere nos retinet et confirmat,*¹ so beschreibt Gerhard von Vliedervoven († um 1402) die Wirkung einer häufigen Erinnerung an die ‚letzten Dinge‘ – an Tod, Gericht, Himmel und Hölle. Der Gedanke daran halte von Sünden ab, mache tugendhaft, erhalte und bestärke den Menschen darin, gute Werke zu tun. Die Empfehlung, die eigene Vergänglichkeit und den eigenen Tod als Existenzbedingungen zu erkennen, zu verinnerlichen und sie sich immer wieder vor Augen zu halten, wurde im späten Mittelalter in vielfältiger Weise an Leser und Betrachter herangetragen. In Vers und Prosa wurden Tod und Vergänglichkeit thematisiert und die beständige Erinnerung an sie empfohlen. Illustrationen in Handschriften und Drucken stellten die Flüchtigkeit menschlichen Lebens vor Augen und Gemälde ermahnten, den Tod zu bedenken.² In besonders aufschlussreicher Weise werden Konfrontationen mit der eigenen Sterblichkeit und ihre Wirkungen auf einem Gemälde des Buch- und Tafelmalers Simon Marmion († 1489) thematisiert (Abb. 1).³ Das Bild war Teil eines reich ausgestatteten Altarretabels, das heute nur noch fragmentarisch erhalten ist. Der hier relevante Altarflügel befindet sich heute in der Gemäldegalerie

¹ GERHARD VON VLIEDERHOVEN: *Quatuor novissima cum multis exemplis pulcherrimis*. Deventer: Richardus Pafræt, 1502. Benutztes Exemplar: Münster, Diözesanbibliothek, D⁴ 82, fol. 2^r.

² Vgl. etwa die zahlreichen Beispiele in Christian KIENING, Florian EICHBERGER: *Contemptus mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, in: *ZfdA* 123/4 (1994), S. 409–457; speziell zu *Memento-mori*-Drucken vgl. z.B. Wilhelm Ludwig SCHREIBER: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 4. Leipzig 1927, Nr. 1884–1895; zu *Memento-mori*-Einblattdrucken vgl. Sabine GRIESE: *Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts*. Zürich 2011 (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* 7), S. 92–104.

³ Vgl. auch Rainald GROBHANS, Jan KELCH (Hg.): *Gemäldegalerie Berlin. 50 Meisterwerke*. Tübingen, Berlin 2001, S. 42–45, zahlreiche Abb. auch von Details in schwarz-weiß finden sich in Rainald GROBHANS: *Simon Marmion. Das Retabel von Saint-Bertin zu Saint-Omer*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991), S. 63–98.

Preußischer Kulturbesitz Berlin.⁴ In Auftrag gegeben wurde der Altar (geweiht 1459) von Guillaume Fillastre d. J. († 1473) für die Kirche der Benediktinerabtei Saint-Bertin zu Saint-Omer in Nordfrankreich. Guillaume Fillastre war Abt dieses Klosters, Bischof von Verdun, Toul und Tournai sowie Berater Herzog Philipps des Guten; darüber hinaus war er ein exzellenter Kunstkennner und trug zur Ausstattung seines Klosters mehrere Werke bei, unter denen das kostbarste der Altar war.⁵ Die Flügel zeigen Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin von Artois († um 709). Besonders drei Bildsequenzen⁶ können für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit entscheidende Impulse geben.

Die erste Sequenz zeigt, wie ein Adliger mit seinem Pferd stürzt und schwer verletzt wird. Beim nahe gelegenen Kloster holt man Hilfe. Dabei füllt sich durch ein Wunder ein leeres Fass mit Wein, der vom heiligen Bertin gesegnet wird und das verletzte Bein des Adligen heilt. Nach dem Unfall und der Wunderheilung sagt dieser der Welt ab und tritt, wie die Einkleidungszenen der zweiten Sequenz zeigt, mit seinem Sohn ins Kloster ein. In einer dritten Szene sieht man den bretonischen Benediktinermönch Winnoc mit seinen drei Gefährten, die von Bertin ausgesendet wurden, um ein neues Kloster zu gründen.⁷

⁴ Zur Beschreibung der verlorenen Elemente mit einer ausführlichen Würdigung des Kunstwerks s. GROBHANS (1991): Simon Marmion. Angesichts der überaus kostbaren Ausstattung dieses Werks und der hohen künstlerischen Qualität der Arbeit kann man sich wohl nur ansatzweise vorstellen, welche Pracht dieser Altar an Festtagen entfaltet haben muss: Im aufgeklappten Zustand maß er etwa 6 m in der Breite, während ein Aufbau in der Mitte die Altarmensa etwa um 2,60 m überragte (ebd., S. 69, 74). Zum Altarbild s. auch Rainald GROBHANS: Simon Marmion and the Saint Bertin Altarpiece. Notes on the genesis of the painting, in: Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal, hg. von Thomas KREN. Malibu 1992, S. 233–242. Die Totentanzforschung hat sich bisher eher für formale Aspekte des Gemäldes interessiert, vgl. dazu Sophie OOSTERWIJK: *Fro Paris to Ingland? The danse macabre in text and image in late-medieval England*. Universiteit Leiden, 2009; <http://hdl.handle.net/1887/13873>; auf Bild und Betrachter gehen kurz ein Elina GERTSMAN: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*. Turnhout 2010 (Studies in the Visual Culture of the Middle Ages, 3), S. 163; Christian KIENING: Totentänze – Ambivalenzen des Typus, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 27 (1995), S. 38–56, hier S. 56.

⁵ Zu Guillaume Fillastres Stifter- und Mäzenatentum s. Malte PRIETZEL: Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07–1473). Kirchenfürst und herzoglich-burgundischer Rat. Stuttgart 2001 (Beihefte der Francia, 51), S. 378–406.

⁶ Zur Vita Bertins als Hintergrund des Ausschnittes s. AASS Sept. II, Dies 5, § X–XI, Col. 573B–577C, bes. Col. 576 D–E.

⁷ FOURCAUD deutet diese Szene als Profess (vgl. L. de FOURCAUD: Simon Marmion d’Amiens et la ‚Vie de Saint Bertin‘, in: *La revue de l’art ancien et moderne* 22 [1907], S. 321–337, hier S. 332 und 336.). GROBHANS interpretiert sie als Klustereintritt der vier bretonischen Edelleute (s. GROBHANS [1991]: Simon Marmion, S. 82), die eines Tages bei Bertin erschienen und um Aufnahme baten. Aufgrund ihrer Verdienste beauftragte sie der

Besonders bedeutsam für die Thematik der vorliegenden Arbeit ist der Hintergrund der zweiten und dritten Bildsequenz: Ein Kreuzgang ist zu sehen, ausgemalt mit einem Totentanz, in dem sich junge adlige Besucher aufhalten, die sich ganz offensichtlich mit dem Totentanzgemälde auseinandersetzen. Das erste Besucherpaar steht im Kreuzgang vor dem Totentanz. Der linke Adelige wendet dem Betrachter den Rücken zu, deutet auf das Bild und dreht sich seinem Begleiter ein wenig zu, der das Gemälde aus etwas größerer Distanz betrachtet. Körperhaltung und Gestik der beiden deuten an, dass sie miteinander über den Totentanz sprechen. Zwei weitere Besucher haben sich auf dem Mäuerchen niedergelassen, das den Kreuzgang einfasst. Der junge Mann zur Linken hat sich auf die Mauer gesetzt, lehnt mit Rücken und Kopf an einer Säule und blickt auf Figuren und Text des Totentanzes vor ihm, der den ganzen Kreuzgang umzieht. Sein Begleiter wird von einer Säule verdeckt, man sieht lediglich, dass er sich mit den Ellenbogen auf die Kreuzgangmauer lehnt und in eine andere Richtung schaut als der sitzende junge Mann. Zwei weitere Besucher, die den Weg durch den Kreuzgang schon hinter sich und gleichfalls den Totentanz betrachtet zu haben scheinen, sind dem Betrachter zugewandt, begleiten andächtig die Aussendung der Bretonen im Vordergrund und beten, wie die geschlossenen bzw. gesenkten Augen und gefalteten Hände andeuten.

Da es sich hier um eine fiktive Szene als Hintergrund zu einer idealisierten Lebensgeschichte handelt, bietet dieses Bild die Möglichkeit, Reaktionen auf einen Totentanz zu erfassen, die sich ein Zeitgenosse als angemessen bzw. vorbildhaft vorstellte. Angesichts der Tatsache, dass Quellen zu mittelalterlichen Auseinandersetzungen mit Totentanzwandgemälden überaus rar sind, ist dieses Gemälde von einiger Bedeutung. Drei Formen der Reaktion auf einen Totentanz werden gezeigt, betrachtet man das Bild in Leserichtung: Zuerst Bewegung am Gemälde entlang, Bildbetrachtung, Lektüre und Gespräch. Als zweites Zur-Ruhe-Kommen vor dem Bild, Nachdenken und wohl auch Schweigen; zuletzt offensichtlich das Zwiegespräch mit Gott. Die drei Besucherpaare im Kreuzgang repräsentieren somit wohl die Stufen geistlicher *aedificatio*: Das erste, sprechende Paar deutet auf die *lectio*, auf die Lektüre und Aufnahme von Wissen hin. Auf die zweite Stufe – *meditatio*, die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gelesenen – verweisen die nachdenklich vor dem Bild verharrenden Figuren. Das dritte, andächtig betende Paar repräsentiert die *oratio*. Es scheint, als seien die beiden kurz davor, in den Vorder-

heilige Bertin mit der Gründung eines weiteren Klosters. Klostereintritte scheint Marmion hier jedoch als Einkleidungszone darzustellen. Sowohl der Eintritt des jungen Bertin als auch der des bretonischen Adligen mit seinem Sohn wurden in eine Einkleidungszone mit der Übergabe der Gewänder gefasst. Da die Szene mit Bertin und den vier Bretonen keine Einkleidung darstellt, ist es gut möglich, dass sie die spätere Aussendung der vier Bretonen zur Gründung eines neuen Klosters zeigt, vgl. dazu AASS Nov. III, Dies 6, Col. 286C.

grund und damit in den Kreis der Benediktinermönche zu treten. Wenn man so will, könnte man diese Szene auch als Verweis auf die *actio* – die handelnde Umsetzung des Erkannten – lesen, da die Mönche als Symbol für Weltabsage als Konsequenz aus der Einsicht in die Vergänglichkeit des Lebens und der irdischen Dinge gelten können. Das Kloster, in dem die Szenen stattfinden, kann zudem als Hinweis auf die *vita contemplativa* verstanden werden, die wiederum auf die *contemplatio* als höchstmögliche Stufe der *aedificatio* verweist.

Der Maler Simon Marmion verflocht den Totentanz im Bildhintergrund auf diese Weise eng mit den Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin im Vordergrund. Er zeigt im wahrsten Sinne des Wortes den Hintergrund einer Entscheidung für das Leben im Kloster, für die *vita contemplativa*, nämlich die Einsicht, dass es angesichts der Vergänglichkeit der Welt und der Hinfälligkeit des eigenen Lebens nur folgerichtig sein kann, sich für das zu entscheiden, was im christlichen Weltbild als ewig und unvergänglich gilt. Marmion zeigt eine konsequente, wohl als vorbildhaft gedachte *meditatio mortis*, die von der Auseinandersetzung mit einem Totentanz angeregt wird: Das Lesen und Betrachten des Gemäldes führt zur Meditation, zum Gebet und möglicherweise auch zum Handeln, zur Weltabsage.

Das Altarbild Marmions entstand während der Hochphase der mittelalterlichen Totentanzüberlieferung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als Totentänze im französisch- und deutschsprachigen Raum bereits wohlbekannt waren. Die Tatsache, dass Marmion hier gerade einen Totentanz als Auslöser für die *meditatio mortis* zeigt, mag unterstreichen, wie bekannt und geschätzt Totentänze in der Mitte des 15. Jahrhunderts waren. Zugleich belegt das Altargemälde, dass Totentänze zu dieser Zeit keineswegs als ‚volkstümlich‘ galten oder nur als aufrüttelnde Bußpredigt für die breite Masse gedacht waren.⁸ Denn Simon Marmion zeigt Adelige, die sich mit dem Totentanz auseinandersetzen, und gelehrte Mönche, in deren Kreuzgang er angebracht ist. Und Marmions Gemälde selbst war wiederum Teil eines kostbar ausgestatteten Altars in der Kirche eines Benediktinerklosters und sollte demnach wohl nicht zuletzt gelehrte, theologisch geschulte Rezipienten ansprechen. Sicherlich malt Marmion hier ein idealtypisches Bild und auch nur eine von vielen Möglichkeiten, sich mit einem Totentanz auseinander zu setzen. Gerade je-

⁸ Davon, dass die Totentänze auf die breite Masse zielten, wird heute selbstverständlich ausgegangen, vgl. etwa Susanne WARDA: *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar, Wien 2011 (*pictura et poesis*, 29), S. 209; oder Hartmut FREYTAG: *Preface*, in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, hg. von Sophie OOSTERWIJK, Stephanie KNÖLL. Newcastle upon Tyne 2011, S. xxi: „If the Danse Macabre [...] has had such a profound impact all over Europe from its emergence in the later fourteenth century until the present day, it is because text and image meet the criteria of a mass medium and have thus had a widespread impact.“

doch die Tatsache, dass der Maler diese Rezeptionsformen als vorbildhaft darstellt, vermag anzudeuten, welche Funktionen, Eigenschaften und Potentiale den Totentänzen von ihren Verfassern zugesprochen wurden. Auch die Art und Weise, wie gebildete Rezipienten mit diesen oft illustrierten Vergänglichkeitsdichtungen umgegangen sein könnten, wird hier angesprochen.

Schaut man noch einmal zurück auf den Bildausschnitt, fallen die nach innen gewendeten Blicke der Mönche im Vordergrund auf. Keiner sieht den anderen an, sondern alle blicken auf etwas, das im Bild nicht zu sehen ist. Sie sind in Gedanken versunken und schauen nach innen; auch ihre Interaktion scheint von innen heraus geleitet zu sein. Die Szenen strahlen tiefe Ruhe und Konzentration aus, auch die Haltung des zweiten Besucherpaars am Kreuzgangmüerchen unterstreicht dies. Ruhig und gelöst lehnt der Besucher an dem Pfeiler und spielt mit der Hand im Gras. Ebenso nimmt das dritte Besucherpaar zwar wahr, was vor ihm geschieht, ist aber dennoch in sich versunken. Zumindest für die Betrachter des Totentanzes auf diesem Bild scheinen Ängste angesichts spätmittelalterlicher Krisen – etwa der Pest –, apotropäische Vorstellungen oder Reminiszenzen an den ‚Volksglauben‘, Schockeffekte der Totentanzbilder, Erschrecken oder Grauen angesichts des angriffslustigen tanzenden Todes keine Rolle zu spielen⁹ – der Sinnzusammenhang des Gemäldes legt diese Assoziationen jedenfalls nicht nahe. Das gelehrte monastische *setting* und besonders die ruhige, ja entspannte Konzentration bei der Betrachtung eines Totentanzes stehen somit in deutlichem Kontrast zu vielen der Eigenschaften und Ursachen, die den Totentänzen von der Forschung schon zugesprochen wurden.

Die soeben beschriebenen Entstehungsbedingungen und Effekte der Totentänze, wie sie in der Forschung immer wieder diskutiert und postuliert wurden, untermalen Christian KIENINGS Feststellung, dass die funktional mit dem Totentanz vergleichbaren Werke spätmittelalterlicher Literatur- und Bildproduktion zu den letzten Dingen bisher nie solch weitreichende Deutungsversuche und ähnlich konträre Entstehungshypothesen auslösten wie der Totentanz.¹⁰ Tatsächlich ist noch niemand auf den Gedanken gekommen, nach der Entstehung oder einem Ursprung etwa des ‚Contemptus-mundi-Gedichts‘ oder des ‚Spiegelbuchs‘ zu fragen, der über die literaturhistorischen, text- und überlieferungsgeschichtlichen Sachverhalte hinausginge oder diesen vorausläge. Auch wurde bei diesen Texten noch keine hinter den Texten steckende und ihnen vorausgehende außerliterarische ‚Idee‘ oder ‚Wesenheit‘ vermutet, die es zu ergründen gelte. ROTZLER äußert ebenfalls Zweifel an der Sinnhaftigkeit solcher Fragestellungen, die von der Totentanzforschung auf die Arbeiten zur ‚Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten‘ übergegriffen

⁹ Zu den Forschungsthesen im Einzelnen s. Kap. I.1.

¹⁰ Vgl. KIENING: *Ambivalenzen*, S. 38.

hätten.¹¹ Die germanistische Forschung, so PALMER, habe die Totentänze als Teil der Literatur zu den letzten Dingen zudem stets in den Vordergrund gerückt, obwohl sie doch eigentlich eine Sonderform in diesem Bereich darstellen.¹² Die Sonderstellung, die die Totentänze auch in der Forschung im Vergleich zu anderer spätmittelalterlicher Vergänglichkeitsliteratur einnehmen, wird mit zwei Aspekten zusammenhängen: Zum einen wurden die Totentänze häufig in Form von Wand- und Tafelgemälden realisiert. Zum andern haben die Totentänze die Forschung nicht nur interessiert, sondern immer wieder auch fasziniert: Das Paradoxon des tanzenden Todes stellte und stellt immer wieder eine herausfordernde Reibungsfläche für die Auseinandersetzung mit ihnen dar.¹³ Für den Blick moderner Betrachter konnten die Totentänze etwas Rätselhaftes¹⁴ haben, oder sie wurden gar mit Magie in Verbindung gebracht und mystifiziert, vor allem von der älteren Forschung, für die die Suche nach ihrem Ursprung im Vordergrund stand. Die frühen Totentänze galten Hellmut ROSENFELD etwa als „magisch-kultische Dichtung“. Allein mit dem didaktischen Aspekt komme man „nicht an seinen Kern heran“: „Der Totentanz lebte nicht vom Anruf der Vernunft, Sittlichkeit und Moral, geschweige denn vom Anruf ästhetischer Gefühle, er lebte von den Schauern des Numinosen. Der Totentanz ist, insofern trotz aller Verflechtung mit der Didaktik, eine kultische Dichtung“¹⁵. Stephan COSACCHI äußerte sich ähnlich mystifizierend: „Sicherlich wirkt die Idee der Totentänze wie ein Urelement der Geisteswelt: unerklärbar, unteilbar, unzerlegbar, einer jeden Analyse widersprechend“.¹⁶ Wolfgang STAMMLER schließlich stellte zwar den religiösen Charakter der Totentänze heraus, sprach ihnen aber dennoch eine eher mysteriöse Abkunft zu: „In den Totentänzen gewann ein reli-

¹¹ ROTZLER lässt seine Untersuchung daher konsequenterweise mit dem Auftauchen der frühesten Text- und Bildzeugnisse beginnen und beschränkt sich im Laufe der Arbeit darauf, auf Parallelen zu einzelnen Motiven in anderen Texten und Kunstwerken hinzuweisen, vgl. Willy ROTZLER: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. Winterthur 1961, S. 11–16.

¹² Vgl. Nigel PALMER: *Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters*, in: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang HARMS und Peter JOHNSON. Berlin 1975 (Publications of the Institute of Germanic Studies, 22), S. 225–239, hier S. 231.

¹³ Zum Totentanz als ‚Faszinationstyp‘ vgl. auch KIENING: *Ambivalenzen*, passim.

¹⁴ So etwa für Reinhold HAMMERSTEIN: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern, München 1980, S. 9.

¹⁵ Hellmut ROSENFELD: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*. Münster, Köln 1954 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 9), S. 295–298.

¹⁶ Stephan COSACCHI: *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*. Meisenheim am Glan 1965, S. 6. COSACCHI versucht zu beweisen, dass der Totentanz einen „legendarischen Grundcharakter“ besitze, wobei sich diese Legende schon „Jahrhunderte“ vor seiner Entstehung entwickelt habe (ebd., S. 4 und 6–8).

giöses Motiv aus der inneren Empfindung der gläubigen Scheu vor dunklen Gewalten heraus zu mahnenden und lehrhaften Zwecken bewußt sichtbare Gestalt und erhielt lyrische Untermalung“.¹⁷ Die heutige Forschung zu den Totentänzen verfolgt weitgehend andere Fragestellungen (s.u. Kap. I.1), Mystifizierungen und einlinige Entstehungshypothesen sind deutlich in den Hintergrund getreten. Dass die kultur- und literaturhistorische Einordnung des mittelalterlichen Totentanzes offenbar jedoch noch nicht so befriedigend gelungen ist, dass die z.T. problematischen Hypothesen der älteren Forschung ad acta gelegt werden könnten, geht daraus hervor, dass sich die Forschung immer wieder mit ihnen auseinandersetzt, sie referiert, abwägt, übernimmt, modifiziert, kritisiert oder ablehnt.¹⁸ Dies liegt, so steht zu vermuten, nicht zuletzt daran, dass gerade Fragen nach Funktion und Intention, nach Gebrauch und Rezeption der Totentänze – mit anderen Worten, nach ihren zeitgenössischen Deutungshorizonten und -mustern – erst unzureichend beantwortet sind. Diese sind jedoch für eine treffende historische Einordnung, die die Frage nach der ‚Entstehung‘ der Totentänze ablösen könnte und methodisch ertrageicher wäre, entscheidend. Zudem werden mittelalterliche Totentänze mit wenigen Ausnahmen in die immer gleichen kulturgeschichtlichen Bezüge gestellt (z.B. die Pest und ihre Auswirkungen, spätmittelalterliche Krisenängste, eine postulierte mittelalterliche Neigung zur Beschäftigung mit dem Tod und dem Makabren, klerikale Tanzkritik usw.). Dies führt schließlich zu Variationen über immer wieder dieselben Einschätzungen und Perspektiven, ohne dass diese das Verständnis der Totentänze vertiefen würden, weil überzeugende Belege für und Hinweise auf die postulierten Zusammenhänge letztlich fehlen.¹⁹ Auch die Kontextualisierungen des Genres in neueren Arbeiten, etwa unter den Schlagworten Kirchen- und Ordensreform (DREIER) oder Bettelordenspredigt (GERTSMAN), sind zwar durchaus plausibel, bleiben jedoch ebenfalls recht vage, sind durch konkrete Hinweise in den Totentänzen selbst schwer zu untermauern und daher nur bedingt weiterfüh-

¹⁷ Wolfgang STAMMLER: *Der Totentanz*. München 1948, S. 38.

¹⁸ Ein Beispiel für deren ungebrochenes Fortleben ist der Beitrag von Thomas LEBMANN: *Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters*, in: *Augen-Blick* 43 (2008), S. 15–27. Dagegen steht z.B. WARDA den älteren Entstehungshypothesen sehr kritisch gegenüber (vgl. WARDA: *Memento mori*, S. 45–57), ebenso wie Rolf Paul DREIER: *Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650)*, Leiden 2010, S. 13–16.

¹⁹ Vgl. dazu auch Kap. I.1. Auch Alexander PATSCHOVSKY nahm ein schlechtes Verhältnis zwischen „Materialgrundlage und Hypothesenfestigkeit“ in der Totentanzforschung wahr, vgl. Alexander PATSCHOVSKY: *Totentanz, hussitische Revolution und Prager Universität. Ein dalmatinischer Student der Carolina wird Schuster und Kalligraph*, in: *Poeta prof. JUDr. Karlu Malému, DrSc. k 65. narozeninám*, hg. von Ladislav SOUKUP. Prag 1995, S. 144–165, hier S. 157.

rend. Diese Kontextualisierungen sind Beispiele für das, was HEINZLE als „Unverbindlichkeitsfalle“ bei der Untersuchung literarischer Interessenbildung beschreibt – die Kontexte sind nicht spezifisch genug, um das Auftreten von Literatur an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit in erkenntnisträchtiger Weise zu erhellen.²⁰

Demgegenüber eröffnet das von Simon Marmion gemalte Altarbild neue Verständnishorizonte. Zum einen wirft das monastische *setting* Fragen auf: Welche Bedeutung konnte ein Totentanz im Kloster haben, sei es als Wandgemälde oder in Buchformen? Welches Interesse hatten die Ordensleute selbst daran, die doch der Welt bereits entsagt hatten? Wurde der Totentanz von ihnen als Bußpredigt an alle Stände angesehen oder sprachen sie ihm andere, spezifischere Eigenschaften und Ziele zu? Zum andern wirft die dargestellte Reaktion der Figuren auf den Totentanz ebenso wie die offenkundige Introspektion und Konzentration der Protagonisten die Frage auf, was Andacht und Meditation vor einem Totentanz konkret bedeutet haben können. Dies rückt spätmittelalterliche Andachtspraktiken und ihre mögliche Bedeutung für die Rezeption von Totentänzen in den Blick. Wurden diese überhaupt in solch idealtypischer Weise rezipiert, wie sie von Marmion ins Bild gesetzt wurde? Wer hat Totentänze betrachtet und gelesen, und wo? Sie befanden sich als Wandgemälde ja auch im öffentlichen Raum, auf Kirchhöfen, an Beinhäusern, an und in Kirchen, und Totentänze in Blockdrucken und Handschriften wurden auch von laikalen Rezipienten außerhalb von Klöstern gelesen und betrachtet – nach Überzeugung der Forschung richteten sich Totentänze ja vor allem an ein breites laikales Publikum.²¹ Wie wurden sie außerhalb der Klöster verstanden und interpretiert? Lassen sich Belege für eine Rezeption im Sinne Marmions erbringen? Denn grundsätzlich sind Texte und Bilder, die der Meditation und *aedificatio* dienen sollen, ja nur ein Angebot an Leser und Betrachter. Über dessen tatsächliche Nutzung ist damit aber noch nichts gesagt. Schließlich sind über die Meditation hinaus auch weitere Möglichkeiten denkbar, einen Totentanz zu rezipieren. Welche „historischen Wahrnehmungshorizonte“²² dieser Text-Bild-Dichtungen lassen sich also beschreiben? Und was tragen die Formen der Rezeption und Aneignung von Totentänzen zu ihrem Verständnis als literarisch-bildkünstlerische Gattung bei? Das Kloster als Rezeptionsraum eines Totentanzwandgemäldes lässt außerdem nach Formen der literarischen und bildkünstlerischen Ver- und Bearbeitung von Totentänzen fragen. Klöster waren Orte theologischer und

²⁰ Vgl. Joachim HEINZLE: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Kleiner Kommentar zu einer Forschungsperspektive, in: *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von Eckart Conrad LUTZ. Freiburg/Schweiz 1997 (Scriinium Friburgense, 8), S. 79–93, hier S. 83 f.

²¹ Vgl. etwa WARDA: *Memento mori*, S. 209, DREIER: *Projektionsfläche*, S. 69.

²² KIENING: *Ambivalenzen*, S. 43.

literarischer Produktivität, der Vermittlung und Transformation von Wissen nicht nur innerhalb ihrer Mauern, sondern auch nach außen. Welche Bedeutung konnten sie für die Verbreitung der Totentänze haben?

Bisher hat sich die Forschung zumeist auf illustrierte Totentänze, ganz besonders auf die großen Wandgemälde konzentriert. Da letztere jedoch im deutschsprachigen Raum – mit einer Ausnahme, dem Berliner Totentanz – inzwischen zerstört und nur noch in Form von Kopien überliefert sind, die bereits nach mehrfachen Restaurierungen und Übermalungen angefertigt wurden, lassen sich nur noch wenige gesicherte Aussagen über ihre Gestalt im 15. Jahrhundert, über die Rezeptionsbedingungen und -möglichkeiten an ihren originalen Anbringungsorten treffen – von den Reaktionen der Betrachter und Leser ganz zu schweigen. Dazu lassen sich kaum Zeugnisse finden, wenn es sich nicht um Textabschriften, Bildbeschreibungen oder Kopien handelt. Da die Überlieferung von Totentänzen in Handschriften zumeist lediglich als Reflex auf die Gemälde betrachtet wurde,²³ ist die Vielzahl von Hinweisen, die die Text- und Überlieferungsgeschichte für die Rezeption und zeitgenössische Deutung von Totentänzen geben kann, bisher nicht oder nur marginal in den Blick der Forschung gerückt. Da die handschriftlichen Totentänze häufig nicht bebildert sind, wurden sie zumeist nur für Texteditionen herangezogen,²⁴ sodass der Reichtum des text- und überlieferungsgeschichtlichen Befundes, gerade im Hinblick auf zeitgenössische Deutungen des Totentanzes, weitgehend ungenutzt blieb.²⁵ Drucke und Blockdrucke, etwa das Heidelberger Blockbuch H2, erfuhren wegen ihrer Illustrationen zwar mehr Beachtung. Dass aber z.B. die Blockbücher Teile von Sammelbänden sind bzw. waren und somit nicht für sich allein stehen, sondern in einen dichten literarischen Kontext eingebunden sind, wurde bisher nicht berücksichtigt.

Den Reichtum zu erkunden, den die Text- und Überlieferungsgeschichte an Hinweisen auf zeitgenössische Verstehenshorizonte, auf Rezeptions- und Aneignungsformen bietet und an einem Beispiel, dem ‚Oberdeutschen vier-

²³ Vgl. Erwin KOLLER: *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*. Innsbruck 1980, S. 484; ebenso Brigitte SCHULTE: *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘, Lübeck 1489*. Köln, Wien 1990 (*Niederdeutsche Studien*, 36), S. 176.

²⁴ Wie bei Wilhelm FEHSE: *Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext*, in: *ZfdPh* 40 (1908), S. 67–92 (Ed. FEHSE).

²⁵ Auch PALMER weist auf die Bedeutung der Überlieferungsgeschichte der Totentänze für die Untersuchung ihres Gebrauchs hin, s. Nigel F. PALMER: *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur Ars moriendi*, in: *Tod im Mittelalter*, hg. von Arno BORST et al. Konstanz 1993 (Konstanzer Bibliothek, 20), S. 313–334, hier S. 315. Ebenso zeigt KIENING, dass die Überlieferungskontexte Hinweise auf das zeitgenössische Verständnis der Totentänze geben, vgl. KIENING: *Ambivalenzen*, bes. S. 43, 51, 53.

zeitigen Totentanz‘ (im Folgenden: OvT), für die Deutung und Einordnung der Totentänze fruchtbar zu machen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

1. Forschung zu den Totentänzen: Perspektiven und Probleme

Forschungsüberblicke zum Totentanz finden sich bei Susanne WARDA (2011),²⁶ Erwin KOLLER (1980)²⁷ und Reinhold HAMMERSTEIN (1980).²⁸ Eine knappe Charakterisierung der Forschung insgesamt gibt außerdem Nigel PALMER (1993)²⁹, während Brigitte SCHULTE (1990)³⁰ den damaligen Stand der Forschung zu den einzelnen Überlieferungsgruppen zusammenfasste. Für die vorliegende Arbeit genügt es daher, die wichtigsten Forschungsperspektiven nachzuzeichnen und methodische Probleme zu diskutieren.

In der frühen Forschung stand – wie bereits erwähnt – vor allem die Frage nach dem ‚Ursprung‘ des Totentanzes im Mittelpunkt des Interesses. Man behauptete, er sei aus einem Glauben an den nächtlichen Tanz der Toten auf dem Friedhof über den Gräbern entstanden.³¹ Die These, dass der Totentanz auf einen ‚Volks glauben‘ antworte, wurde auch in jüngerer Zeit wieder aufgegriffen.³² In der älteren Forschung wurde überdies von einer ‚Totentanz-Idee‘³³ oder einem ‚Totentanzgedanken‘³⁴ gesprochen, wobei es nicht klar

²⁶ WARDA: Memento mori, S. 41–44 bzw. bis 57.

²⁷ KOLLER: Textbeschreibung, bes. S. 1–13.

²⁸ HAMMERSTEIN: Tanz und Musik, bes. S. 11–21.

²⁹ PALMER: Ars moriendi, S. 313. Für zusätzliche allgemeine und weiterführende Literatur zum Totentanz sei auf die Bibliographien von ROSENFELD: Entstehung; KOLLER: Textbeschreibung; HAMMERSTEIN: Tanz und Musik und SCHULTE: Totentänze hingewiesen sowie auf die jeweils aktualisierte Bibliographie zum Totentanz im Jahrbuch L’Art Macabre der ‚Europäischen Totentanzvereinigung‘, die Arbeiten zu den Totentänzen bis in die Gegenwart erfasst.

³⁰ SCHULTE: Totentänze, S. 149–251.

³¹ Vgl. Wilhelm FEHSE: Der Ursprung der Totentänze. Halle 1907, S. 40–46; STAMMLER: Totentanz, S. 9 f.; ROSENFELD: Entstehung, S. 44–52.

³² Vgl. Reiner SÖRRIES: Der monumentale Totentanz, in: TANZ DER TOTEN, S. 9–51, hier bes. S. 17–22.

³³ Schon bei DOCEN erscheint die Formulierung ‚Idee des TodtenTanzes‘, die er aus einer noch älteren Quelle zitiert (Bernhard Joseph DOCEN: Ein alteutscher TodtenTanz, in: Neuer literarischer Anzeiger 1/22 (1806), Sp. 348–352; Fortsetzung ebd. 1/25, Sp. 393–395; Beschluss ebd. 1/26, Sp. 412–416, hier 1/22, Sp. 348); vgl. außerdem STAMMLER: Totentanz, S. 17; ROSENFELD: Entstehung, S. 44, 56, 61, 80.

³⁴ Vgl. ebd., S. 62 und 306. Kritik an der ‚Idee‘ hinter dem Totentanz äußerte auch KOLLER: Textbeschreibung, S. 8 f. Besonders problematisch war, dass der Totentanz für nationalistische Vorstellungen und Vorurteile in Dienst genommen wurde, so etwa von Wilhelm Ludwig SCHREIBER: Die Totentänze, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 2/2 (1898/99), S. 291–304; ebd. 2/8–9 (1898/99), S. 321–342, hier S. 339–342; und vor allem

wird, was genau damit gemeint sein sollte – ob vielleicht das Motiv des tanzenden Todes als prägendes Moment der Totentanztexte und -bilder, irgendwelche legendenhaften Vorstellungen oder ein den Texten vorausliegendes gedankliches Konzept. Überdies wurden die verschiedensten Thesen geäußert, aus welchen literarischen, bildkünstlerischen oder bimedialen Werken die Totentänze abzuleiten seien bzw. aus welchen sie sich entwickelt hätten. Dies wurde zumeist an Ähnlichkeiten zwischen einzelnen formalen Merkmalen festgemacht, wie etwa an der Ständereihe, der Begegnung zwischen Lebenden und Toten, dem Auftreten eines ‚Spielmanns‘, der Form eines Aufzugs oder der Darstellung einer Aufführungssituation, um nur einige Beispiele zu nennen.³⁵

In der jüngeren Forschung wurden vor allem mentalitätsgeschichtliche Ansätze am Totentanz erprobt. Dieser galt als „Reflex und Movens“ spätmittelalterlicher Mentalität und wurde, oft unter Berufung auf Johan HUIZINGAS ‚Herbst des Mittelalters‘,³⁶ als Indikator der allgemeinen Mentalität im Zeichen des Niedergangs und der Krise gewertet,³⁷ etwa der Pest. So meinte Petra GILOY-HIRTZ (1989): Der Totentanz

gehört in den Kontext des furchtbaren Massensterbens in Europa seit Ausbruch der Pest 1348, und im Lichte jener Leid- und Schreckenserfahrungen entfaltet er seine Bedeutung: als Abwehrritus gegen die Pest, als magisch-kultische Handlung, als Verbildlichung und damit vielleicht Bannung unfaßbar drohender Ängste. Selten ist der ‚Sitz im Leben‘ von Literatur derart offenkundig, ist das Kunstwerk in solch direkter Weise Antwort auf soziale Sachverhalte und psychische Befindlichkeiten und vermag einiges über den Gefühlshaushalt, das affektive Leben der Zeit zu verraten, über das die offiziellen Dokumente schweigen.³⁸

Der Totentanz sei „eingelassen in die großen Ängste des ausgehenden Mittelalters.“³⁹ Unter diesen postulierten großen Ängsten hat vor allem die Pest,

von ROSENFELD: Entstehung, bes. S. 61–64; ausführliche Kritik an dessen These vom deutschen Ursprung der Totentänze bei SCHULTE: Totentänze, S. 162–168.

³⁵ Einen Überblick über die einzelnen Thesen bieten WARDA: Memento mori, S. 45–57; KOLLER: Textbeschreibung, S. 10–13 und HAMMERSTEIN: Tanz und Musik, S. 15–20.

³⁶ Originaltitel: ‚Herfsttij der Middeleeuwen‘, Ersterscheinung 1919. Auf HUIZINGA beziehen sich z.B. SCHULTE: Totentänze, S. 7; HAMMERSTEIN: Tanz und Musik, S. 23 und Petra GILOY-HIRTZ: Mittelalterliche Totentanz-Dichtung, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. von Hans Helmut JANSEN. 2. Aufl. Darmstadt 1989, S. 123–143, hier S. 123. Noch weitere Studien wären aufzuzählen, die HUIZINGAS Kapitel ‚Das Bild des Todes‘ als Ausgangspunkt wählen (vgl. Johan HUIZINGA: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 10. Aufl. Stuttgart 1969, S. 190–208).

³⁷ Vgl. z.B. SCHULTE: Totentänze, S. 5 f., 28 f. und 62–65; etwas vorsichtiger äußert sich Hartmut FREYTAG: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Köln, Weimar, Wien 1993 (Niederdeutsche Studien, 39), S. 15.

³⁸ GILOY-HIRTZ: Totentanz-Dichtung, S. 123 f.

³⁹ Ebd., S. 143.

deren Bedrohlichkeit hier keineswegs in Abrede gestellt werden soll, die Totentanzforschung ausgiebig beschäftigt. Bis heute gilt sie, wenn nicht gar als Hauptursache, so doch als eine sehr wichtige Entstehungsbedingung des „Phänomens“ Totentanz.⁴⁰ Das 15. Jahrhundert wurde als Jahrhundert des Todes und der Krisen, der Totentanz als Bußaufruf angesichts eines allgegenwärtigen Untergangsbewusstseins und als „Verarbeitung des Massensterbens“⁴¹ aufgefasst.

Abgesehen davon, dass die Geschichtsforschung zu deutlich anderen Sichtweisen des späten Mittelalters gekommen ist und HUIZINGAS ‚Niedergangserzählung‘ grundlegend kritisiert und relativiert wurde,⁴² konnte bisher kein überzeugender Beleg dafür erbracht werden, dass die Totentänze tatsächlich eine Reaktion auf die Pest waren und etwa ihrer kollektiven Bannung oder mentalen Verarbeitung gedient hätten. Die früheste Quelle, in der der Entstehungszusammenhang eines Totentanzes mit der Pest erklärt wird, ist das Vorwort Matthäus Merians († 1650) zu der Druckausgabe des Basler Totentanzes in Kupferstichen aus dem Jahr 1649, die somit etwa 210 Jahre jünger ist als dieser Totentanz selbst. Die Basler Konzilsväter, so Merian, hätten die Anbringung des Totentanzes in Erinnerung an die in der Stadt grassierende Pest von 1439 angeordnet.⁴³ KOLLER will das Gemälde ebenfalls im Zusam-

⁴⁰ Vgl. z.B. Hans Ferdinand MABMANN: Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen. Nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten. Stuttgart 1847, S. 66–78; außerdem KOLLER: Textbeschreibung, S. 620–622: Totentänze als „Versuch der (Sprach-)Gemeinschaft, sich mit Gott angesichts der herrschenden Todesgefahr zu versöhnen“; sowie Gert KAISER (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt a. M. 1983, S. 28–36. vgl. auch Mary CIANFLONE: Fear and Joy in the Dance of Death: Re-Interpreting the 14th Century Plague's Artistic Genre. University of New Mexico 2009 (Masterarbeit, <http://hdl.handle.net/1928/10322>); auch WARDA hält die Pest bzw. „psychosoziale Problemstellungen“ für wichtige Faktoren für die Entwicklung der Totentänze, vgl. WARDA: Memento mori, S. 56 f.

⁴¹ SCHULTE: Totentänze, S. 143–145.

⁴² Die grundsätzliche methodische Problematik von HUIZINGAS ‚Herbst des Mittelalters‘ wird ausführlich dargelegt und diskutiert von Hans Gerhard SENGER: Eine Schwalbe macht noch keinen Herbst. Zu Huizingas Metapher vom Herbst des Mittelalters, in: Herbst des Mittelalters? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts, hg. von Jan A. AERTSEN und Martin PICKAVÉ. Berlin, New York 2004 (Miscellanea Mediaevalia 31), S. 3–24.

⁴³ „Es ist aber solches ein altes Monument vnd rare Antiquitet, welche (wie gründtlich darvor gehalten wirdt) bey Zeiten Kayzers Sigismundi in dem grossen Concilio allda gestiftet worden von denen anwesenden Vättern vnd Praelaten / zur Gedächtnuß deß grossen Sterbens oder Pest (so allda Anno MCDXXXIX in noch wehrendem Concilio grassirt / vnd sehr viel Volcks weggerissen hat / darunter auch etliche vornehme Herren Cardinäl vnd Praelaten waren / [...]“ TODTEN-TANZ, S. 10. Vgl. auch die Erläuterungen ebd., S. 11, dass der Kaiser ein Liebhaber der Gelehrten und Künstler gewesen sei, diese sich um ihn versammelt hätten und man den Totentanz von einem der besten Maler, „des-

menhang mit der Pest und mit Verhandlungsinhalten des Konzils erklären, das sich 1439 u.a. mit eschatologischen Problemen wie dem *iudicium particulare* und dem Weltgericht beschäftigte. Die Anbringung des Totentanzes direkt mit Inhalten der Konzilsverhandlungen zu verknüpfen ist jedoch nicht unproblematisch: Ohne einen etwas konkreteren Quellenbeleg bleibt diese Vermutung zu vage. Zudem ist die Datierung des Gemäldes nicht gesichert. Und zuletzt darf gerade das Basler Konzil gegenüber den Laien und ihren Bedürfnissen als ausgesprochen distanziert gelten:

Das Basiliense erweist sich als eine sich gegenüber der Umwelt abschottende, elitäre Klerikerversammlung, welche die Bedürfnisse und die Probleme der Laien kaum zur Kenntnis nimmt, wenn diese sich nicht selbst an das Konzil wenden. Eine Reformpastoral, wie sie z.B. von einigen Theologen des Konstanzer Konzils und zur Zeit des Basiliense von Cusanus propagiert worden ist, fehlt hier. Die Konzilsväter stehen einer aktiven Rolle der Laien in Kirche und Konzil ablehnend, zeitgenössischen politischen Entwicklungen wie der immer lauter werdenden Forderung nach einer Aufhebung der kirchlichen Immunitäten feindselig und der Volksfrömmigkeit gleichgültig und desinteressiert gegenüber.⁴⁴

Angesichts dessen erscheint die Anbringung des auf Laienunterweisung ausgerichteten Totentanzgemäldes an einem öffentlichen Ort auf eine gemeinsame Anweisung der Konzilsväter hin oder gar als direkte Spiegelung von Verhandlungsinhalten einigermaßen unwahrscheinlich zu sein. Eine gemeinsame Stiftung der Konzilsväter wäre zudem wohl auch repräsentativer ausgefallen, als es das Totentanzwandgemälde war. Kritisch Merians These gegenüber äußert sich auch EGGER (2000). Es sei „schwer vorstellbar, dass die mit dem römischen Papst streitenden Konzilsväter ausgerechnet das sehr romtreue Dominikanerkloster mit einem Gemäldezyklus beschenkt haben.“ Auch die Pest als Entstehungsanlass sei „zwar naheliegend, aber bislang nicht belegt.“⁴⁵ Nicht nur wegen des großen zeitlichen Abstands zwischen Merians Publikation und dem Basler Konzil ist diese Entstehungshypothese also nur unter Vorbehalt heranzuziehen. Schon WACKERNAGEL (1872) warnte hier vor voreiligen Schlüssen.⁴⁶ Sollte Merians Angabe jedoch tatsächlich zutreffen, so bezieht sie sich allein auf das Basler Totentanzwandgemälde. Das heißt

sen Nahmen man doch nicht wissen kan“, mit den zu der Zeit von Jan van Eyck gerade erfundenen Ölfarben habe malen lassen. Diese Erläuterungen zur Entstehung des Gemäldes werden von Merian nicht weiter belegt und klingen zudem ein wenig fragwürdig. Vgl. auch KOLLER: Textbeschreibung, S. 523; HAMMERSTEIN: Tanz und Musik, S. 183.

⁴⁴ Stefan SUDMANN: Das Basler Konzil. Synodale Praxis zwischen Routine und Revolution. Frankfurt a. M. u.a. 2005 (Tradition – Reform – Innovation, 8), S. 400 f.

⁴⁵ Franz EGGER: Der Basler Totentanz, in: TOTENTÄNZE HAB, S. 43–56, hier S. 53.

⁴⁶ S. Wilhelm WACKERNAGEL: Der Todtentanz, in: Ders.: Kleinere Schriften, Bd. 1: Abhandlungen zur deutschen Alterthumsgeschichte und Kunstgeschichte, mit 1 lithogr. Tafel. Leipzig 1872, S. 302–375, hier S. 345 f., ähnlich Wilhelm SEELMANN: Die Totentänze des Mittelalters, in: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 17 (1891), S. 1–80.

nicht, dass die Pest für alle anderen Gemälde und die ganze Gattung einschließlich früherer handschriftlicher Textzeugen als Entstehungsbedingung oder gar Auslöser gelten kann oder muss. Zudem wird der Grund für einen Auftrag der Basler Konzilsväter – wenn sie denn die Auftraggeber waren – wohl kaum „urtümlicher Glaube an die Heilmagie des Bildes und an Sympathiezauber“ in Verbindung mit auf dem Konzil dogmatisierten eschatologischen Sätzen gewesen sein, wie KOLLER annahm.⁴⁷ Auch an eine Initiative der seit 1429 reformierten Dominikaner selbst wäre zu denken, wie EGGER annimmt: „Die Idealtugenden, welche die observanten Brüder nach der Reform anstrebten, wollte auch das Totentanzbild einfordern: Weltverachtung und Weltentsagung. Der Geist der Reform und die Intention des Totentanzbildes sind sich so nahe, dass sich der Gedanke einer kausalen Verbindung aufdrängt.“⁴⁸ Dennoch ist auch dies eine Beobachtung, die sich weder mit konkreteren Belegen stützen noch widerlegen lässt und damit unverbindlich bleibt. Die Informationen über den Entstehungszusammenhang des Gemäldes sind also letztlich so wenig belastbar, dass man über vage Vermutungen nicht hinauskommt.

Eine ähnliche ‚Entstehungsgeschichte‘ für einen Totentanz wie die von Merian für Basel existiert auch für den Lübecker Totentanz von 1463.⁴⁹ In Lübeck habe man sich – so berichtet DEECKE Mitte des 19. Jahrhunderts – erzählt, dass das Gemälde vom Rat nach einer schrecklichen Pestwelle im Jahr 1350 in Auftrag gegeben worden sei. Der Rat habe das große Sterben „fein säuberlich und kunstreich in der Todtenkapelle zu S. Marien abmahlen“ lassen.⁵⁰ Dies kann allein aufgrund der Zeitangabe nicht stimmen, da der Totentanz auf etwa 1463 zu datieren ist und ein direkter Bezug zu dieser mehr als 100 Jahre früheren Pestwelle sehr unwahrscheinlich ist. Zur Provenienz der von ihm mitgeteilten Geschichte gibt DEECKE an: „Noch mündlich, theilweise auch in den Chroniken.“⁵¹ Es wird sich daher wohl eher um eine neuzeitliche Entstehungshypothese für das Lübecker Wandgemälde handeln, von der man jedoch nicht ohne weiteres auf mittelalterliche Entstehungszusammenhänge rückschließen kann. Dass die Pest eine Entstehungsbedingung der Totentänze war oder letztere gar der Bannung von Ängsten angesichts der Seuche gedient hätten, dürften daher eher neuzeitliche Erklärungsmuster sein. An der „Pestthese“ äußerte auch KIENING grundsätzliche Kritik: „[...] bis jetzt hat keine befriedigende Untermauerung der Hypothese stattgefunden (die fast alle neueren Arbeiten durchzieht), daß das späte Mittelalter auf Seuchen und

⁴⁷ Vgl. KOLLER: Textbeschreibung, S. 524 f.

⁴⁸ EGGER (2000): Basler Totentanz, S. 50.

⁴⁹ Zu diesem Totentanz s. FREYTAG: Der Totentanz, zur Datierung bes. S. 16 f.

⁵⁰ Vgl. ‚De Dod van Lübeck‘, in: Ernst DEECKE: Lübsche Geschichten und Sagen. Lübeck 1852, S. 117 f., hier S. 118.

⁵¹ DEECKE: Geschichten, S. 391.

Katastrophen vor allem mit der exzessiven Produktion von sprechenden oder agierenden Kadavern/Skeletten reagiert hätte.⁵² Auch die zumeist frühneuzeitlichen Geschichten über tanzende Tote auf dem Friedhof oder über nächtliche Visionen von Personen, die Tanzreigen von Menschen auf dem Kirchhof gesehen haben wollen, die ‚im echten Leben‘ bald darauf starben,⁵³ werden eher auf die spätere Wirkung und Deutung als auf den ‚Ursprung‘ der Totentänze hinweisen.⁵⁴ Totentanzgemälde wie in Basel oder Lübeck waren außerdem sehr bekannt, sodass sie durchaus die Legendenbildung befördert haben könnten, ebenso wie sie sprichwörtliche Wendungen prägten, z.B. „Er sieht aus wie der Tod von Lübeck“ für einen niedergeschlagen aussehenden Menschen.⁵⁵

Ähnlich fragwürdig wirkt die von HUIZINGA geprägte Vorstellung, dass man sich im Spätmittelalter besonders viel mit dem Tod beschäftigt oder eine Faszination für ‚das Makabre‘⁵⁶ – wozu die Totentänze gerechnet werden – entwickelt habe, wenn man sie einmal von einer anderen Seite betrachtet. Davon, dass das Thema Tod in der spätmittelalterlichen Literatur und Kunst überaus wichtig gewesen sei und die Kultur dieser Zeit stark geprägt habe, gehen auch neuere Arbeiten zum Totentanz aus.⁵⁷ Abgesehen davon, dass solche pauschalen Einschätzungen generell kaum überzeugend verifizierbar sind, was ihren heuristischen Wert enorm mindert, drängen sich einige Zweifel an ihrer Gültigkeit auf. Zwar spielte ganz sicher der Gedanke an den Tod – und hier ist der eigene Tod gemeint – im Mittelalter wegen seiner Bedeutung im christlichen Weltbild und der viel stärkeren Präsenz von Tod und Sterben im sozialen Leben eine andere, deutlich wichtigere Rolle als heute.

⁵² KIENING: *Ambivalenzen*, S. 55.

⁵³ Graf Wilhelm Werner von Zimmern z.B. hatte einige solcher Mirakelgeschichten gesammelt, und sein Neffe Froben Christoph nahm solche Geschichten in seine Chronik auf, s. dazu WILHELM WERNER VON ZIMMERN: *Totentanz*, hg. und kommentiert von Christian KIENING, Konstanz 2004 (*Bibliotheca Suevica*, 9), S. 169 u. 193 f.

⁵⁴ Vgl. dazu auch Christian KIENING: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München 2003, S. 51 f.

⁵⁵ Vgl. DEECKE: *Geschichten*, S. 146.

⁵⁶ Vgl. HUIZINGA: *Herbst*, S. 190–208, bes. S. 193: „Der Geist des weltverneinenden mittelalterlichen Menschen hatte schon immer gerne bei Staub und Würmern verweilt.“ Nach GERTSMAN ist makabre Kunst und Literatur geprägt durch „the themes of doubling and repetition, the stress on the physicality of the decomposing body, and the preoccupation with spectacle and display“, vgl. GERTSMAN: *Dance*, S. 23. Vgl. auch T. S. R. BOASE: *Sterben, Jüngstes Gericht und Auferstehung*, in: *Blüte des Mittelalters*, hg. von Joan EVANS. München, Zürich 1966, S. 231–244, hier S. 242; Ruggiero ROMANO, Alberto TENENTI: *Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*. Frankfurt a. M. 1979 (*Fischer-Weltgeschichte*, 12), S. 100–103 und 116–124.

⁵⁷ OOSTERWIJK: *Fro Paris*, S. 16; WARD: *Memento mori*, S. 45; auch GERTSMAN betont die starke Präsenz makabrer Kunst und Literatur (GERTSMAN: *Dance*, S. 37); KIENING: *Contemptus mundi*, S. 411–413.

Die Wahrnehmung einer wirklich auffälligen Präsenz des Themas Tod in der spätmittelalterlichen Kultur könnte jedoch z.B. auch der Tatsache geschuldet sein, dass der Forscher immer vor allem das findet, was er sucht: Beschäftigt man sich mit Literatur und Bildkunst zu Tod und Sterben im Mittelalter, sieht man Hinweise darauf selbstredend häufiger und konzentriert sich zudem auf die thematisch einschlägigen Quellenbestände, so dass das Thema, subjektiv betrachtet, schließlich ubiquitär zu sein scheint. Außerdem ist gerade das 15. Jahrhundert von einer enorm starken Zunahme an geistlicher Literatur in der Volkssprache geprägt,⁵⁸ so dass im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten einfach schon quantitativ viel mehr Texte und Bilder zu Tod, Sterben und Vergänglichkeit vorhanden sind⁵⁹ – proportional aber mindestens genauso viel mehr auch zu anderen religiösen Themen. Untersucht man z.B. die Textbestände von mittelalterlichen Bibliotheken oder Sammelhandschriften aus verschiedenen Kontexten, ragt das Thema Tod keineswegs besonders heraus, sondern erscheint lediglich als ein Thema unter vielen anderen.⁶⁰ Diese Beobachtungen legen nahe, die Perspektive über die gängigen literarischen und bildkünstlerischen Bezüge hinaus, in die die Totentänze bisher gestellt wur-

⁵⁸ Vgl. dazu Werner WILLIAMS-KRAPP: Ordensreform und Literatur im 15. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 4 (1986/87), S. 41–51; Hugo KUHN: Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur, in: Ders.: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980, S. 77–101, der den immer wieder gern zitierten Begriff der ‚Literatur-Explosion‘ für das 15. Jahrhundert und dessen Literaturproduktion prägte (ebd., S. 78).

⁵⁹ Vgl. dazu PALMER: *Ars moriendi*.

⁶⁰ Diese subjektiv gewonnene Einschätzung kann sich zum einen auf die Untersuchung der Sammelhandschriften und ihrer Kontexte im Rahmen der vorliegenden Arbeit stützen, zum andern vor allem auf die intensive Beschäftigung mit den verschiedensten mittelalterlichen Bibliotheken und ihren Textbeständen, schwerpunktmäßig mit denen von süddeutschen Frauenkonventen, während meiner Tätigkeit 2008–2011 im DFG-Verbundprojekt ‚Schriftlichkeit in süddeutschen Frauenklöstern‘. Durch die vorhergegangene intensive Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeitsliteratur war das Thema Tod und Sterben Teil meines Wahrnehmungsrasters geblieben, so dass es mir deutlich auffiel, wie selten die Vergänglichkeit und die letzten Dinge als Thema in den Bibliotheksbeständen tatsächlich auftraten. Dagegen war z.B. die Passionsmeditation ein hervorstechenderes Sujet. – Auch Berndt HAMM relativiert am Beispiel spätmittelalterlicher Gerichtsdarstellungen die „Klischeevorstellung von der Angstreligiosität des Spätmittelalters“, die in der Forschung häufig geäußert wurde und zu der auch die spätmittelalterlichen Darstellungen des Todes, vor allem in den Totentänzen, geführt haben. HAMM stellt heraus, dass neben angstmachenden Darstellungen zahlreiche Bildnisse und Texte zu fassen sind, die die Gnade und Barmherzigkeit Gottes betonen, so dass in dieser Hinsicht eine „Doppelgesichtigkeit“ spätmittelalterlicher Religiosität festzustellen ist. Vgl. Berndt HAMM: Gottes gnädiges Gericht. Spätmittelalterliche Bildinschriften als Zeugnisse intensivierter Barmherzigkeitsvorstellungen, in: Ders.: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen, hg. von Reinhold FRIEDRICH und Wolfgang SIMON. Tübingen 2011 (SMHR, 54), S. 425–445, bes. S. 425–428 und 442–445, Zitat auf S. 445.

den und die fast ausschließlich das Thema Tod und Sterben betreffen, auf das gesamte Feld spätmittelalterlicher religiöser Literatur und Bildkunst zu erweitern. Dabei wäre zu fragen, zu welchen Werken inhaltliche, funktionale und formale Bezüge festzustellen sind, die etwa von den Zeitgenossen hergestellt wurden. Dies könnte das Verständnis der Totentänze weiterführend erhellen. Ausgangspunkte für solche Fragestellungen bieten z.B. die Überlieferungskontexte von Totentänzen und anderen Vergänglichkeitsdichtungen, die denselben funktional und formal nahe stehen. Nigel PALMER wies bereits anhand einiger Beispiele auf solche Überlieferungszusammenhänge und ihre funktionalen Aspekte hin,⁶¹ auf die noch zurückzukommen sein wird.

Wolfgang STAMMLER (1948) schrieb in seiner Studie über den Totentanz, dass „im geistigen Leben nie eine Erscheinung nur auf eine Wurzel zurückführt, sondern daß ein ganzes Geflecht sie mit früheren und zeitgenössischen Phänomenen verbindet“.⁶² Diese Aussage ist durchaus zu unterstreichen. So wird ein solches Bezugsgeflecht in vielen Studien nachgezeichnet, die sich dem spätmittelalterlichen Totentanz widmen. Es werden zahlreiche Bildquellen ebenso wie literarische Formen und Motive herangezogen, die Parallelen zu einzelnen Aspekten der Totentänze aufweisen, als ihre ‚Vorläufer‘ galten oder gelten oder aus denen heraus sie sich ‚entwickelt‘ haben mögen.⁶³ Diese Parallelen aufzuzeigen ist wichtig und aufschlussreich, um über Vergleiche die spezifische Form, Funktion und Leistung der Totentänze präziser konturieren zu können. Problematisch ist jedoch, dass sich der Untersuchungsgegenstand ‚Totentanz‘ unter der Perspektive der Geflechts- oder Wurzelwerk⁶⁴-Metapher als das Ergebnis eines mehr oder weniger diffusen, nicht näher qualifizierbaren Zusammenwirkens unterschiedlichster Phänomene darstellt.⁶⁵ Dadurch scheinen die Totentänze untereinander zusammenzuhängen wie auch mit literarischen, bildkünstlerischen, sozialen, politischen, historischen oder mentalen Gegebenheiten; alles kann mit allem irgendetwas zu tun zu haben, so dass schließlich historisch Bedeutsames von Bedeutungslosem, Wichtiges von Unwichtigem kaum noch zu unterscheiden ist. So sinnvoll und nützlich die Zusammenschau möglichst vieler Totentänze und ihrer möglichen Bezüge ist, um einen Überblick über die Breite und Variabilität der Totentanzüberlieferung zu gewinnen – der so entstandene Untersuchungsgegen-

⁶¹ PALMER: *Ars moriendi*, bes. S. 315–317.

⁶² STAMMLER: *Totentanz*, S. 9.

⁶³ So zuletzt etwa OOSTERWIJK: *Fro Paris*, S. 7–26;

⁶⁴ FREYTAG: *Totentanz*, S. 14; Pflanzenmetaphorik für die ‚Entwicklung‘ der Totentänze verwendet auch ROSENFELD, vgl. z.B. ders.: *Entstehung*, S. 81 f.

⁶⁵ Einen Einblick in das Spektrum der Bezugspunkte zu den Totentänzen geben die Beiträge des Sammelbands Sophie OOSTERWIJK, Stephanie KNÖLL (Hgg.): *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne 2011; bes. auch im selben Band S. 9–42 Sophie OOSTERWIJK: *Dance, Dialogue and Duality. Fatal Encounters in the Medieval Danse macabre*.

stand ist ein Konstrukt, auf das sich letztlich jede beliebige Fragestellung und Perspektive projizieren lässt, ohne dass der Grad ihrer historischen Relevanz noch einschätzbar wäre. Zum Beispiel lässt es sich über die Frage, ob es sich bei einem Totentanz um einen Tanz des personifizierten Todes oder der Toten handelt und wie dies zu interpretieren sei, trefflich streiten.⁶⁶ Wie bedeutsam ist diese Unterscheidung aber, und auf welcher Grundlage lässt sich ihre Relevanz beurteilen? Susanne WARDA etwa bezweifelt die Bedeutsamkeit dieses (Schein?)problems und lehnt für ihren speziellen Untersuchungszusammenhang die Behandlung dieser Thematik ab. Dabei drängt sich jedoch die Frage auf, ob diese Unterscheidung dann für andere Fragestellungen oder bestimmte Totentänze relevant sein kann oder ob sie möglicherweise ohnehin in eine unsinnige Richtung führt – und vor allem, auf welcher Grundlage sich das jeweils fundiert beurteilen ließe. Die Tatsache, dass diese Problematik (oder Scheinproblematik?) immer wieder angesprochen wird, deutet an, dass man sich über den Grad ihrer Relevanz noch keineswegs im Klaren ist. Ähnlich verhält es sich etwa auch mit der Frage, ob die Bewegungsrichtung des Tanzes nach rechts oder links irgendeine intendierte Bedeutung hat oder nicht, und dergleichen mehr. Ein weiteres Problem ist, dass sich die Totentänze zwar mühelos mit anderen literarischen, künstlerischen und sozialen Phänomenen im Sinne der Metapher vom ‚Geflecht‘ verbinden lassen, die Natur dieser Verbindungen jedoch kaum je qualifiziert werden kann. Daher können die wahrgenommenen Bezüge als heuristisches Instrument nicht effektiv genutzt werden. Was konkret bedeutet es z.B., etwa die Vado-mori-Gedichte oder die ‚Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten‘ als ‚Vorläufer‘ des Totentanzes zu betrachten? Sind damit Abhängigkeiten im Sinne von verwendeten Vorlagen bzw. Quellen angesprochen, literarische Modelle, bestimmte literarische Kenntnisse der Verfasser, formale und inhaltliche Analogien oder eine eher diffuse ‚Entwicklung‘ von literarischen Motiven? Wie wären die Antworten auf diese Fragen jeweils zu belegen und was würden sie für das Verständnis des Totentanzes bedeuten? Oder was besagen inhaltliche Parallelen zu Predigtthemen der Bettelorden, die z.B. Elina GERTSMAN hervorhebt.⁶⁷ Verweisen diese auf die Mendikantenorden als Entstehungsmilieu, auf bestimmte Quellencorpora, die den Verfassern der Totentänze bekannt waren, auf zeittypische rhetorische Konventionen und die Bedeutung spätmittelalterlicher Predigtkultur oder ganz allgemein auf bestimmte gesellschaftliche religiöse Diskurse, mit denen sich die Totentänze assoziieren lassen bzw. mit denen sie von den Zeitgenossen assoziiert wurden?

Die Metapher vom „Geflecht“ (STAMMLER) oder „Wurzelwerk“ (FREYTAG), aus dem schließlich etwas ‚herauswächst‘, verdeckt, dass Bilder und Texte niemals wie Pflanzen von allein wachsen, sich verändern oder entwi-

⁶⁶ Eine Zusammenfassung der Diskussion bei WARDA: *Memento mori*, S. 48–50.

⁶⁷ GERTSMAN: *Dance*, S. 45–49.

ckeln, sondern dass sie jeweils von Personen, die in unterschiedliche Netzwerke eingebunden waren, an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten mit einer bestimmten Interessenslage geschaffen oder bearbeitet wurden.⁶⁸ Diese Personen schrieben, malten oder druckten sehr häufig für andere, von denen sie bestimmte Interessen und Erwartungen annahmen und diese mit ihren Werken antizipierten. Auch setzt Überlieferung immer ganz konkrete Wege und Personen voraus, ob diese heute noch belegbar sind oder nicht. Die Betonung dieser ‚Selbstverständlichkeiten‘ mag überflüssig erscheinen. Nimmt man sie jedoch nicht ernst, bedeutet dies, die Bedingungen mittelalterlicher Literatur- und Kunstproduktion und damit auch grundlegende Koordinaten der Erforschung von Totentänzen außer Acht zu lassen. Die Untersuchung der Totentänze unter dem, wenn auch nur implizierten, Blickwinkel der Pflanzen-Metaphorik verdeckt die Bedeutung genau dieser konkreten historischen Entstehungsbedingungen und -zusammenhänge und lenkt ab von Fragestellungen, die die Einordnung der Totentänze auf belastbarere Füße stellen könnten. Mit der Frage nach den konkreten Entstehungsbedingungen und -zusammenhängen sind dabei nicht etwa Versuche gemeint, auf Biegen und Brechen anonyme Autoren mit historischen Personen zu identifizieren, auf dünnster Quellenbasis über Ordenszugehörigkeiten von unbekanntem Verfassern zu spekulieren oder Lokalisierungen zu konstruieren – Versuche, die meist zu sehr problematischen Zuschreibungen und Thesen führen. Hingegen bieten die konkreten Entstehungsbedingungen und -zusammenhänge mittelalterlicher Literatur und Bildkunst aufschlussreiche, grundlegende Perspektiven, die der Entwicklung von Fragestellungen ebenso wie der Recherche von relevantem Quellenmaterial und dessen Auswertung eine historisch fundierte Richtung verleihen. Um also die historischen Sinnzusammenhänge der Totentänze aufdecken und so qualifizieren zu können, dass sie als heuristisches Instrument brauchbar sind, muss die Beschäftigung mit großen Gruppen von Totentänzen oder ihrer Gesamtheit⁶⁹ daher ergänzt werden durch Forschun-

⁶⁸ Vgl. dazu auch HEINZLE: *Interessenbildung*.

⁶⁹ Arbeiten, die die gesamte Gattung in den Blick nehmen, sind vor allem ROSENFELD: *Entstehung*, COSACCHI: *Makabertanz*, KOLLER: *Textbeschreibung*, HAMMERSTEIN: *Tanz und Musik*, mit Einschränkungen auch SCHULTE: *Totentänze*, die zwar einen Überblick über das gesamte Feld der Totentänze gibt, sich aber deutlich auf die Inkunabel ‚Des dodes dantz‘ (Lübeck 1489) konzentriert, Uli WUNDERLICH: *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg i. Br. 2001, Hélène und Bertrand UTZINGER: *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres 1996, OOSTERWIJK: *Fro Paris*, DREIER: *Projektionsfläche* und GERTSMAN: *Dance* zielen auf die Gattung insgesamt ab, der Ausstellungskatalog *TANZ DER TOTEN* widmet sich den zahlreichen monumentalen Totentänzen und auch WARDA: *Memento mori* eröffnet mit den deutschsprachigen Totentänzen ein sehr weites Feld; ähnlich Hans Georg WEHRENS: *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum*. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“, Regensburg 2012. Unter den genannten Publikationen sind auch handbuchartige Werke mit Verzeichnissen, die vor

gen, die sich mit einzelnen Totentänzen in ihren ganz spezifischen historischen, literarischen und bildkünstlerischen Kontexten beschäftigen und ihre Gestalt, Bedeutung und Funktionen genau dort ernst nehmen. Die Forderung nach Einzelstudien (s.u.) ist nicht neu, und es existieren solche auch bereits seit langem. Jedoch bringen sie häufig keine Ergebnisse, die zu einer historisch präziseren Einordnung der Totentänze führen würden, da sie in vielen Fällen bereits von den Perspektiven und Beschreibungsparametern ausgehen, die auf der Basis der ‚Gattung Totentanz‘ gewonnen wurden und so wieder diesen entsprechende Ergebnisse erzielen. Studien zu einzelnen Totentänzen hingegen können durch die Auseinandersetzung mit immer wieder anders strukturierten Quellenbeständen und verschiedenen historischen Zusammenhängen vielfältige und fruchtbare Fragestellungen aufwerfen. Durch ein breites Spektrum an Kontextualisierungsmöglichkeiten und unterschiedliche methodische Zugriffe können sie weiterführende Ergebnisse auch für das Verständnis und die Einordnung der Gattung insgesamt erzielen. Dieses Potential kommt jedoch nicht zur Entfaltung, wenn Perspektiven und Fragestellungen bereits von gängigen, aber nicht für jeden Fall aufschlussreichen Forschungsparametern vorgeprägt sind, die auf der Ebene der Gattung insgesamt gewonnen wurden.

Neben Arbeiten, die einen Überblick über die Gattung in ihrer ganzen Breite geben, und Studien zu einzelnen Totentänzen existieren auch zahlreiche Arbeiten zu speziellen Themen wie etwa *Arzt und Tod*⁷⁰ oder zu den Musikinstrumenten⁷¹ im Totentanz, zur Spiegelmetapher⁷² oder zu performativen Aspekten des Totentanzes,⁷³ um nur einige zu nennen. An jüngeren Arbeiten, die sich mit einem speziellen Aspekt der Totentänze befassen, sind hier die Studien von Susanne WARDA (2011) zum Verhältnis von Bild und

allem einen Überblick über die Breite der Überlieferung geben (etwa UTZINGER: *Itinéraires*, vgl. auch das Verzeichnis auf CD-ROM und bei DREIER: *Projektionsfläche*, außerdem online unter <http://www.totentanz.nl>).

⁷⁰ Daniel SCHÄFER: „Gegen den Tod gibt es kein Kraut.“ *Arzt und Tod im Totentanz* und in der spätmittelalterlichen Medizin, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 10 (2005), S. 73–90.

⁷¹ Heiko MAUS: *Musikinstrumente in den Totentänzen des 15. Jahrhunderts*, in: *L'Art Macabre* 1 (2000), S. 134–151; Stephan COSACCHI: *Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz*, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 1–19; Bertha Antonia WALLNER: *Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz. Ein Beitrag zur Musik-Ikonographie des 15. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24), S. 65–74.

⁷² Bettina SPOERRI: *Die Spiegelmetapher und das Spiegelbild in den Totentänzen von 1400 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein historischer Abriss*, in: *du guoter tod. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität. Akten der Akademie Friesach ‚Stadt und Kultur im Mittelalter‘* Friesach, 19.–23. September 1994, hg. von Markus WENNINGER. *Klagenfurt 1998* (Schriftenreihe der Akademie Friesach, 3), S. 157–180.

⁷³ Elina GERTSMAN: *Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death*, in: *Studies in iconography* 27 (2006), S. 1–43.

Text und von Rolf Paul DREIER (2010) zum Totentanz als „Projektionsfläche für profane Botschaften“ zu nennen. Susanne WARDA⁷⁴ beschäftigt sich unter einem semiotisch geprägten Blickwinkel mit Text-Bild-Beziehungen in den Totentänzen vorwiegend des späten Mittelalters. Anhand von über zwanzig Beispielen aus dem deutschsprachigen Raum werden die spezifischen Ausdrucksformen der beiden Medien und ihr Zusammenwirken in den Totentänzen detailliert beschrieben. WARDA konzentriert sich auf Text und Bild als Zeichensysteme, bezieht jedoch die Rezipienten und ihre bedeutende Rolle für das Zusammenwirken der beiden Medien nicht systematisch ein, wie es hingegen Elina GERTSMAN tut (s.u.). Die Frage nach möglichen historischen Lektüren der einzelnen Totentänze in ihren Kontexten bzw. nach Ziel und Zweck des Zusammenwirkens von Text und Bild bleibt auf diese Weise offen – ‚Erbauung‘ und ‚Erinnerung an den Tod‘ sind Ziele, die letztlich zu allgemein formuliert sind, um hinreichend heuristischen Wert zu besitzen, es sei denn, sie werden differenziert und in die Analyse einbezogen.

Rolf Paul DREIER untersucht in seiner Arbeit Sozialkritik und politische Botschaften in Totentänzen von 1425 bis 1650 und Veränderungen des Genres in der Art und Weise, wie diese ‚profanen Botschaften‘ kommuniziert werden. Dabei stellt DREIER überzeugend heraus, dass die Totentänze komplexe und leistungsfähige Kommunikationsmedien darstellten, die in der Lage waren, vielfältige Themen anzusprechen und zu vermitteln. Die Fragestellung wird im Hinblick auf das Genre Totentanz behandelt, um diachrone Entwicklungslinien aufzeigen zu können, und konzentriert sich auf den deutschsprachigen Raum. Beigabe zu der Arbeit ist ein umfassendes Verzeichnis von Totentänzen des Untersuchungszeitraums, das auch online zugänglich ist (www.totentanz.nl). Den spätmittelalterlichen Totentanz verortet DREIER in den Reformbewegungen der Zeit, da sich deren Ziele in den Totentänzen wiederfänden. Diese These lässt sich allerdings weder beweisen noch widerlegen, da das Memento mori der spätmittelalterlichen Totentänze und die Laster, die den einzelnen Ständen darin vorgehalten werden, so allgemein und verknüpft formuliert sind, dass sie den zeitgenössischen Reformdiskursen gar nicht widersprechen, aber mangels konkreter Hinweise auch nicht überzeugend mit diesen in Verbindung gebracht werden können. Den einzigen spätmittelalterlichen Totentanz, der ausdrücklich auf Reformdiskurse bezogen ist und fassbare Anhaltspunkte für eine solche Argumentation hätte bieten können (die ‚Vermahnung [A]‘, vgl. Kap. VI.1), erwähnt DREIER bedauerlicherweise nicht. So lässt sich die spätmittelalterliche Diskussion um Kirchen- und Ordensreform zwar als ein durchaus plausibler und passender, aber nur locker mit dem spätmittelalterlichen Totentanz zu verbindender Hintergrund betrachten. Ebenso wie WARDA weist auch DREIER auf die Notwendigkeit von Studien zu einzelnen Totentänzen in ihren jeweiligen Kontex-

⁷⁴ WARDA: Memento mori.

ten hin, um die Erkenntnisse der auf die Gattung bezogenen Arbeiten zu ergänzen und zu überprüfen.⁷⁵ Dies zeigt zum einen, dass solche Arbeiten Desiderate sind und zum anderen, dass die Erkenntnismöglichkeiten auf der Ebene der ‚Gattung Totentanz‘ begrenzt sind. Es gilt daher, historisch fundierte Methoden zu erarbeiten, um spätmittelalterliche Totentänze im Einzelnen angemessen zu erforschen.

Eine kritische, konstruktiv und produktiv ‚quergedachte‘ Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen Totentänzen bietet Christian KIENING in seinem Beitrag ‚Totentänze – Ambivalenzen des Typus‘ (1995).⁷⁶ Seine Fragestellung zielte auf die vielfältigen, nicht einlinig zu verortenden und nicht in einheitliche Modelle zu pressenden Erscheinungsformen der mittelalterlichen Totentänze. KIENING regte an, etwa die Spannung zwischen der ‚Konstanz des Typus und der subtilen Variation der individuellen Ausprägung‘ als ‚historischen Imaginationraum‘⁷⁷ zu verstehen, und lenkt auf diese Weise den Blick auf die zeitgenössischen Gebrauchs- und Deutungszusammenhänge der Totentänze. Er wies besonders auf die Spannungsverhältnisse zwischen Text und Bild hin, etwa zwischen einer ‚szenisch expressiven, aber thematisch zweifelhaften Visualität und einer christlich-soteriologisch geprägten Bußermahnung‘.⁷⁸ Auch die Undeutlichkeit und Mehrdeutigkeit der Kadaver des Totentanzes, die zur Interpretation reizten,⁷⁹ spricht KIENING an, womit er für deren oben angerissene Deutung als Tod oder Tote durch die Forschung einen wichtigen Impuls gibt, auf den noch zurückzukommen sein wird. Weiter weist KIENING auf die Assoziation der Totentänze mit eschatologischer Thematik und auf die Tendenzen in einigen Überlieferungszusammenhängen hin, Mehrdeutigkeiten einzuebnet.⁸⁰ Mit seinem Beitrag nimmt KIENING gewissermaßen eine Kartierung möglicher Forschungsfelder vor, die herausragende, bis dahin wenig berücksichtigte oder missverstandene Eigenschaften des Untersuchungsgegenstands betreffen und diese ernst nehmen. Abschließend legt KIENING nahe, dass die Undeutlichkeit bzw. Variationsbreite der Totentänze nicht ‚aus einem Prozeß missverstehender Rezeption erwuchs, sondern in den Kern der Konzeption selbst gehört und vielleicht deren ‚Erfolgsprinzip‘ ausmacht.⁸¹ Wie KIENING selbst an einigen Beispielen kurz illustriert, spielt die Einbeziehung von Überlieferungskontexten für die Erforschung

⁷⁵ Ebd., S. 313; DREIER: Projektionsfläche, S. 245.

⁷⁶ KIENING: Ambivalenzen.

⁷⁷ Ebd., S. 39.

⁷⁸ Ebd., S. 48.

⁷⁹ Ebd., S. 48–51.

⁸⁰ Ebd., S. 51–54.

⁸¹ Ebd., S. 55.

dieser Variationsbreite und ihrer Bedeutung für den „historischen Imaginationsraum“, der durch diese Variabilität aufgespannt wird, eine wichtige Rolle.⁸²

Auf die Wahrnehmungsformen speziell der großen Totentanzwandgemälde zielt Elina GERTSMANS (2010) kunsthistorische Arbeit, die jedoch eine interdisziplinäre Perspektive aufweist. GERTSMAN studiert „the complex interrelationship of the Dance of Death image, text and viewer [...] within the theological, sociohistorical, and cultural framework of the fifteenth century“.⁸³ GERTSMAN geht davon aus, dass das Werk – in diesem Fall ein Totentanz – erst durch die Interaktion zwischen Bild bzw. Text und Betrachter bzw. Leser entsteht.⁸⁴ Die Bedeutung eines Totentanzes wird demnach in jedem Akt der Rezeption immer wieder neu hergestellt. GERTSMAN bezieht als wichtige Rezeptionsbedingung auch den unmittelbaren Wahrnehmungskontext ein, in dem sich die Gemälde befanden: Den Raum der Anbringung, das Gebäude und seine Nutzung, den städtischen Kontext usw.⁸⁵ Um die Bedeutungen besser zu verstehen, die die Bildlichkeit der Totentänze für die mittelalterlichen Betrachter haben konnte, schickt GERTSMAN ihren exemplarischen Studien drei Kapitel voraus, in denen sie die Grundlage für ihre Betrachtung einzelner exemplarisch untersuchter Totentänze legt. In diesen Einleitungskapiteln werden „the various sets of conventions and cultural signs which predicate the reading of the Dance of Death imagery“⁸⁶ untersucht. Die Studie schließt mit exemplarischen, detaillierten Lektüren von vier

⁸² Vgl. ebd., S. 51, Anm. 43; S. 52, Anm. 45. Stephan COSACCHIS monumentale Studie (COSACCHI: Makabertanz) beschäftigt sich u.a., wenn auch bei einer problematischen Ausgangsthese und mit z.T. fragwürdigen Methoden, mit Überlieferungskontexten, wobei allerdings kodikologische und paläographische Aspekte ausgeblendet bleiben und die Einzelergebnisse so sehr als Belege für seine These von der ‚Gesamtlegende‘ in Dienst genommen und auf sie zugeschnitten werden, dass für die einzelnen Totentänze selbst wenig Erkenntniszuwachs zu verzeichnen ist. Dennoch bietet seine Arbeit eine breite und anregende, thematisch einschlägige Materialbasis. Auf die Möglichkeit, die Überlieferungskontexte einzubeziehen, verweist prinzipiell auch Imke LÜDERS: Der Totentanz im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits. Die Erweckungsvision des Propheten Ezechiel als neuer Forschungsansatz, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 115 (2004), S. 35–64, hier S. 50, ohne dem aber genauer nachzugehen. Ebenso weist Irmgard WILHELM-SCHAFFER auf mittelalterliche Texte hin, die mit dem Totentanz verwandt sind und in deren Kontext dieser gerade in den Buchformen stehe, stellt aber aus Raumgründen nur funktionale Beziehungen zwischen Totentanz und *Ars moriendi* heraus (vgl. Irmgard WILHELM-SCHAFFER: *Ir muisset alle in diß dantzhus*. Zu Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes, in: TOTENTÄNZE HAB, S. 9–24, hier S. 9 und 12 f.)

⁸³ GERTSMAN: Dance, S. 13.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 14.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 15.

⁸⁶ Ebd., S. 103.

Totentänzen (dem Revaler und Berliner Totentanz, den Gemälden von La-Chaise-Dieu und Meslay-le-Grenet) unter Bezug auf die zuvor skizzierten möglichen Assoziationsfelder und Wahrnehmungsprozesse. Indem Elina GERTSMAN dem Rezipienten eine ganz entscheidende Rolle einräumt und mögliche (Blick-)Lektüren eines Totentanzes skizziert, lassen sich viele der in den Eingangskapiteln skizzierten Bezüge der Totentänze statt im Sinne von Entstehungsbedingungen oder lediglich zu beobachtenden Parallelen als möglicher Teil des Wahrnehmungshorizonts der Zeitgenossen lesen.

2. Fragestellung und Methodik der Arbeit

Die vorliegende Arbeit geht mit ihrer Frage nach historischen Aneignungen und Formen der Rezeption eines Totentanzes am Beispiel der Handschriften und Blockdrucke des OvT in eine ganz ähnliche Richtung wie Elina GERTSMANS Studie. Dabei bieten jedoch die Handschriften und Blockdrucke mit ihren dichten Kontextualisierungsmöglichkeiten gegenüber den Wandgemälden einen Vorteil: Während es keine Zeugnisse für historische Wahrnehmungen der Wandgemälde gibt und GERTSMANS exemplarische Lektüren somit zwar umsichtig historisiert sind, aber auf keinen unmittelbar auf die Gemälde bezogenen Quellen aufbauen (können), dokumentieren die Handschriften und Blockdrucke einige Ausschnitte zeitgenössischer Wahrnehmungen und Einordnungen des Totentanzes, wie sie etwa bei KIENING angedeutet werden. Außerdem lassen sich spezifische Rezipiententypen ausmachen ebenso wie gegenüber den Wandgemälden vergleichsweise konkrete Gebrauchszusammenhänge eingekreist werden können.

Um zeitgenössische Wahrnehmungen und Aneignungen des OvT beschreiben zu können, werden dessen einzelne Textzeugen ebenso wie die Lang- und Kurzfassung der von ihm abhängigen ‚Vermahnung‘ als Zeugen der Rezeption gelesen und die unterschiedlichen Kontextualisierungen des OvT in den Handschriften und Blockdruck-Sammelbänden untersucht. Um diese als Textzeugen adäquat untersuchen zu können, müssen kodikologische und paläographische Aspekte, die Geschichte der Handschriften und Blockdrucke selbst einbezogen werden genauso wie Verfasser, Bearbeiter, Schreiber und Leser, die zeitlichen und räumlichen Koordinaten der Überlieferung sowie die historischen, literarischen, gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen sind. All diese Untersuchungsaspekte und Faktoren dienen als ‚Wegweiser‘⁸⁷ zu einem Textverständnis, das sich soweit als möglich den historischen Aneignungen dieses Textes anzunähern versucht.⁸⁸

⁸⁷ Georg STEER: Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse, in: Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Metho-

Während die Untersuchung von Texten, die in einer großen Zahl von Handschriften überliefert sind, durch die Vielzahl der Daten statistisch tragfähige Aussagen über Rezeptionstendenzen und Überlieferungslage zulässt, hat man es bei der hier zu untersuchenden Textgruppe mit vergleichsweise wenigen Überlieferungszeugen zu tun. Schon viele Texte der volkssprachigen wissensvermittelnden Literatur sind auf ihre Überlieferungsgeschichte hin untersucht worden, wie etwa die ‚Rechtssumme‘ Bruder Bertholds,⁸⁹ der ‚Lucidarius‘,⁹⁰ der ‚Belial‘,⁹¹ die ‚24 Alten‘ Ottos von Passau⁹² oder auch die Schachzabelbücher.⁹³ Diese Texte waren in einer Vielzahl von Handschriften

de und Auswertung, hg. von Kurt RUH. Tübingen 1985 (Texte und Textgeschichte, 19), S. 5–36, hier S. 5.

⁸⁸ Die Fragestellung der Arbeit berührt einige der Aspekte, die Joachim HEINZLE unter ‚Literarische Interessenbildung‘ fasst; vgl. HEINZLE: Interessenbildung; außerdem den Sammelband zu diesem Thema ders. (Hg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien Berichtsbände, 14). In der vorliegenden Arbeit geht es jedoch spezifischer um Formen von Gebrauch, Funktion, Rezeption und Aneignung eines Texts, wobei die Methodik eng an die Materialität der Überlieferung geknüpft ist. Ähnlich gehen z.B. vor: Diana MÜLLER: Textgemeinschaften. Der ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften. Frankfurt 2013 (<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/30069>); David Lorenzo BOYD: Reading Through the ‚Regiment of Princes‘. Hoccleve’s ‚Series‘ and Lydgate’s ‚Dance of Death‘ in Yale Beinecke MS 493, in: Fifteenth-Century Studies 20 (1993), S. 15–34; John C. HIRSH: Prayer and Meditation in Late Mediaeval England. MS Bodley 789, in: Medium aevum 48 (1979), S. 55–66. Zudem ist auf die Ergebnisse der Tagung ‚Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften‘ zu verweisen, insbesondere auf die Erläuterung der Prämissen und Fragestellungen, s. dazu Eckart Conrad LUTZ: Lesevorgänge. Vom *punctus flexus* zur Medialität. Zur Einleitung, in: Lesevorgänge. Vom *punctus flexus* zur Medialität. Zur Einleitung, in: Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, hg. von Eckart Conrad LUTZ et al. Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 11), S. 11–33, bes. S. 16–18; vgl. zudem im selben Band bes. den Beitrag von Nicole EICHENBERGER: ‚Vom Sünder und der verlorenen Frau‘. Erscheinungsformen einer erbaulichen Kurzerzählung – Konstruktion und Rezeptionsentwürfe, in: ebd., S. 359–385.

⁸⁹ Helmut WECK: Die ‚Rechtssumme‘ Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische ‚Summa confessorum‘ des Johannes von Freiburg. Die handschriftliche Überlieferung. Tübingen 1982 (Texte und Textgeschichte, 6).

⁹⁰ LUCIDARIUS 1.

⁹¹ Norbert H. OTT: Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen ‚Belial‘. München 1983 (MTU, 80).

⁹² Wieland SCHMIDT: Die vierundzwanzig Alten Ottos von Passau. Leipzig 1938 (Pa-laestra, 212).

⁹³ Oliver PLESSOW: Mittelalterliche Schachzabelbücher zwischen Spielsymbolik und Wertevermittlung. Der Schachtraktat des Jacobus de Cessolis im Kontext seiner spätmittelalterlichen Rezeption. Unter Mitw. von Volker HONEMANN und Mareike TEMMEN. Münster 2007 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 12).

und Drucken verbreitet und können daher zu den vielrezipierten literarischen Werken v.a. des späten Mittelalters gezählt werden. Im Vergleich zu deren Überlieferungsdichte von z.T. über hundert oder gar mehreren hundert Handschriften ist die Textgruppe des OvT sehr klein, der zudem auch als Text nicht sehr umfangreich ist. Gleichwohl weist der OvT auch bei einer geringen Anzahl von Text- und Bildzeugen eine reiche Textgeschichte auf, denn für deren spezifische Kontur ist nach Kurt RUH nicht nur die Anzahl der Überlieferungsträger, sondern auch die Zahl der Textmutationen bedeutsam:

Freilich ist dabei nicht nur die Zahl der Überlieferungsträger maßgeblich, sondern die Textmutationen als solche. Es gibt Texte, die sich kaum verändern wie etwa Übertragungen biblischer Bücher, aber auch, generell, poetische Texte; andere, die vielfältigem Gebrauch unterliegen, erscheinen in den verschiedensten Gestalten und Ausformungen, werden ‚durchschossen‘ von anderen Texten oder in andere inseriert, erweitert, gekürzt, purifiziert [...], versifiziert oder in Prosa umgeschrieben: alles nur Erdenkliche ist textgeschichtliche Wirklichkeit.⁹⁴

Fast alle hier von RUH genannten Arten der Textmutation lassen sich an der Textgruppe des OvT beobachten, was auf vielfältigen Gebrauch schließen lässt.

Die geringe Zahl der Überlieferungsträger ist im Hinblick auf einen weiteren Aspekt günstig, denn sie bietet die Möglichkeit, sich eingehender mit jedem einzelnen und seinem Hintergrund zu beschäftigen und das reiche Erkenntnispotential auszuschöpfen, das die meisten der zu untersuchenden Sammelhandschriften besitzen. Auf diese Weise kann die individuelle Kontur einer Sammelhandschrift jeweils im Hinblick auf die historischen Verstehenshorizonte und ihr Funktionsspektrum sichtbar gemacht werden. Besonders sind hier die noch kaum untersuchten Handschriften der ‚Vermahnung‘ zu nennen, die für die zeitgenössischen literarischen und geistlichen Rezeptionsinteressen am Totentanz sowie für das historische Verständnis der Gattung außergewöhnlich interessantes und aussagekräftiges Material bereithalten.

Die Ergebnisse der Untersuchung einer so schmalen Überlieferung sind aufgrund der statistisch ganz anderen Ausgangsbasis mit den Ergebnissen zu den oben erwähnten Texten zwar nicht direkt vergleichbar. Sie stehen jedoch insofern miteinander in Beziehung, als der OvT in den Handschriften oft im Gefolge eben solcher Großwerke erscheint und sich die Überlieferungsgeschichten daher durch das gemeinsame Auftreten von Texten in einer Handschrift berühren. Im Gegensatz zu den überlieferungsgeschichtlichen Studien zu z.T. hundertfach überlieferten Großtexten kann diese Arbeit keinen breit

⁹⁴ Kurt RUH: Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte, in: Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung, hg. von Kurt RUH. Tübingen 1985 (Texte und Textgeschichte, 19), S. 262–272, hier S. 268 f.

angelegten, für die Rezeption didaktischer Literatur repräsentativen Überblick vorlegen. Sie will aber zeigen, dass die text- und überlieferungsgeschichtliche Methodik auch für eine kleine Textgruppe erheblichen Erkenntniszuwachs bringen kann. Die Arbeit versteht sich insofern als „Dialog mit den Handschriften“⁹⁵ und Blockbüchern, als von ihnen Hinweise und Impulse für die Frage nach dem Text, nach seinen Gebrauchssphären und Funktionen erwartet werden.

Diesem Dialog sind Kap. III–VI dieser Arbeit gewidmet, in denen die einzelnen Überlieferungsträger untersucht werden. Da eine chronologische Gliederung nicht sinnvoll bzw. nicht möglich ist, wurde die Untersuchung der Handschriften und Blockbücher nach anderen, ihren Kontext betreffenden Gesichtspunkten strukturiert: Zunächst werden die Handschriften mit dem OvT gemeinsam untersucht, die Klöstern zuzuschreiben sind. Dann folgen diejenigen, die nachweislich außerhalb von Klöstern rezipiert wurden. Hierbei lassen sich räumliche Überlieferungsschwerpunkte ausmachen, vorwiegend Bayerisch-Schwaben und die Nordschweiz, aber auch der Südosten: Oberösterreich und Kärnten. Ein weiteres Kapitel ist den beiden Blockbüchern gewidmet, um deren medialer Eigenheit angemessen Rechnung zu tragen. Darauf folgt die Analyse der literarischen Rezeption des OvT in der ‚Vermahnung‘ (A) und (B). Da die Handschriften und Blockdrucke jedoch meist nicht nur für den Gliederungsaspekt Bedeutung haben sind, unter den sie hauptsächlich eingeordnet wurden, sind immer wieder Querverweise notwendig. Eine der Gossembrot-Handschriften (München, BSB, Clm 3941; V-M2) etwa gehört einerseits zum Kontext außerhalb der Klöster, speziell zu Bayerisch-Schwaben, andererseits aber auch zur literarischen Rezeption des OvT. Da sie an letzterer Stelle hohen Erkenntnisgewinn bringt, findet ihre ausführliche Untersuchung auch dort statt.

2.1 Die Textzeugen des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ (OvT) als Zeugen der Rezeption

Alle bekannten Textzeugen des OvT geben sich als Abschriften zu erkennen. Ihr Auftreten in einer Sammelhandschrift ist daher als Zeugnis der Rezeption zu betrachten. Der OvT ist somit als Gegenstand des Interesses, der Auswahl, des Aufbewahrens und Lesens, manchmal auch des Bearbeitens und Umdeutens anzusehen. Die Niederschrift und Aufnahme in eine Sammlung ist die Manifestation des Umgangs eines oder mehrerer Leser mit einem Text und kann etwas darüber aussagen, welche Sinnschichten und Aspekte wahrgenommen und aktualisiert wurden. Bei einer Sammelhandschrift mit mehreren

⁹⁵ Vgl. Freimut LÖSER: Im Dialog mit Handschriften. ‚Handschriftenphilologie‘ am Beispiel der Laienbrüderbibliothek in Melk. Mit einer Einleitung von P. Gottfried GLABNER, OSB, in: Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften, hg. von Hans-Jochen SCHIEWER und Karl STACKMANN. Tübingen 2002, S. 177–208.

aufeinander folgenden Besitzern, Schreibern oder Auftraggebern, die über einen längeren Zeitraum entstand und eventuell auch noch mehrfach umgebunden wurde, bei der der Text keine Benutzerspuren aufweist und bzw. oder die involvierten Personen weitgehend unbekannt sind, ist diese Interaktion schwer zu greifen. Hier kann lediglich auf Interessen und davon ausgehend auf entsprechende Benutzertypen geschlossen werden. Wenngleich dieser Handschriftentyp für die Untersuchung von konkreten Lese- und Sammelinteressen weniger ertragreich ist, so sagen solche Handschriften dennoch etwas über die Rezeption aus, nämlich dass und wie viel Aufmerksamkeit dem Text gewidmet wurde. Wird ein Text jedoch durch eine namentlich bekannte Person, zu der womöglich weitere Quellen existieren, annotiert oder erweitert, kann die Interaktion zwischen Rezipient und Text vergleichsweise konkret nachvollzogen werden.

Weiter stellen Zeiten und Orte der Überlieferung wichtige Koordinaten für die Einordnung des OvT in die Literaturlandschaft des 15. Jahrhunderts dar, denn:

Die Zeit der Überlieferung ist nicht bloß eine bestimmte historische Zeit, sondern jene, die aufgrund geistiger und literarischer Vorbedingungen die Wirkungsentfaltung des Textes ermöglichte. Und auch der Verbreitungsraum des Textes ist nicht einfach der geographische, sondern sein Geltungsraum (...).⁹⁶

Auch das als relevant erkennbare historische und gesellschaftliche Umfeld sowie der soziale Status der Rezipienten sind zu untersuchen. Hier ist besonders der Augsburger Frühhumanist Sigismund Gossembrot († 1493) zu nennen, der zwei Handschriften aus der Textgruppe des OvT besaß. Er ist für die Fragestellung der Arbeit besonders aufschlussreich, weil zu ihm weitere Quellen ebenso wie Forschungsarbeiten existieren. Sein Briefwechsel ist z.T. erhalten, und seine Bibliothek konnte in weiten Teilen rekonstruiert werden, so dass sich seine literarischen und geistlichen Interessen vor diesem Hintergrund abzeichnen. Der Humanist rezipierte den OvT nicht nur lesend, sondern veränderte ihn auch, was zahlreiche Rezeptionsspuren von seiner Hand belegen.

2.2 Überlieferung in Sammelhandschriften: Kodikologie, Paläographie und die Rolle der Mitüberlieferung

Der OvT findet sich in Sammelhandschriften, die nach Inhalt und Ausstattung jeweils sehr unterschiedlich zu charakterisieren sind und durch die Hände mehrerer Besitzer gingen. Hier sind zunächst kodikologische und paläographische Hinweise auf die Entstehungs- und Gebrauchszusammenhänge der Handschriften bzw. Blockdrucke aufzunehmen, die die Einschätzung der zeit-

⁹⁶ STEER: Text- und Überlieferungsanalyse, S. 35.

genössischen Rezeption des OvT mitbestimmen. Gerade auch Zustand und Ausstattung einer Handschrift lassen wichtige Rückschlüsse auf ihren Gebrauch zu, die auf der Basis allein des Textes nicht zu ziehen wären.

Sammelhandschriften sind zumeist nach bestimmten, mehr oder weniger konsequent eingehaltenen Prinzipien geordnet. Dies ergibt sich schon aus dem praktischen Grund, dass ein Besitzer besonders bei umfangreichen Bänden von 200–400 oder noch mehr Blatt gesuchte Texte sonst kaum hätte wiederfinden können, es sei denn, er hätte ein Inhaltsverzeichnis angefertigt. Es gibt freilich auch Sammelhandschriften, die keiner erkennbaren inhaltlichen Ordnung zu folgen scheinen. Die Grenzen zwischen diesen Typen sind fließend, und oft kommt es vor, dass eine Handschrift wohlgeordnet beginnt und in eine Sammlung von Miszellen übergeht. Auch ursprünglich selbständige Handschriftenteile oder Faszikel konnten später beigegeben werden. RUH unterscheidet zwischen Sammel- und Miszellenhandschriften, wobei Sammelhandschriften „gattungsmäßig und inhaltlich Gleiches“, Miszellenhandschriften „Vermischtes“ vereinigen.⁹⁷ Diese Unterscheidung kann aber nur als theoretische Orientierung gelten, denn in der Praxis kommen beide Typen kaum je in Reinform vor. Daher wird hier für alle Handschriften, die eine Textsammlung enthalten, der Begriff Sammelhandschrift verwendet, was dann jeweils im Einzelfall genauer zu beschreiben ist.

Die Handschriften des OvT weisen auf unterschiedliche Entstehungsprozesse hin. Bei fast allen sind bestimmte Ordnungsmuster erkennbar, nach denen die Texte zusammengestellt wurden. Um dem zeitgenössischen buch- und lesepraktischen Umgang mit dem OvT auf die Spur zu kommen, ist daher zu untersuchen, in welche Ordnungsmuster er jeweils eingefügt wurde.

Einige der Handschriften enthalten einen die Sammlung prägenden Großtext oder auch eine größere thematisch in sich abgeschlossene Sammlung von Texten, die von einer Reihe kürzerer Einzeltex-te begleitet wird. Da der OvT ohne Bilder nicht sehr umfangreich ist, muss in den meisten Fällen eigentlich er als Teil der Mitüberlieferung der großen sammlungsprägenden Texte gelten. Er ‚schwimmt‘ so gewissermaßen in anderen Überlieferungsströmen ‚mit‘. Um seine Rolle und Gewichtung innerhalb der Handschrift zu bestimmen, müssen daher die sammlungsprägenden Texte gemäß ihrer Text- und Überlieferungsgeschichte so weit wie möglich in die Analyse mit einbezogen werden. Denn auch dann, wenn sie aufgrund entsprechender kodikologischer Merkmale nicht als direkter semantischer Kontext des OvT interpretiert werden dürfen, enthalten sie doch meist wichtige Hinweise auf die Gebrauchssituation der Handschrift als Ganzes, wie etwa private Lektüre und Andacht, Materialsammlung für die Seelsorge oder Sammlung aus literarischem Interesse an bestimmten Texttypen oder Themen – um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Hinweise sind für die Einschätzung von Gebrauch

⁹⁷ Vgl. RUH: Überlieferungsgeschichte, S. 270.

und Funktion des OvT von nicht zu unterschätzender Relevanz. Die Untersuchung der Überlieferungszusammenhänge dieses Totentanzes versucht somit, die Handschriften zu interpretieren und ihren Gebrauchssphären auf die Spur zu kommen. Einige der Texte, in deren Gesellschaft der OvT erscheint, sind nicht ediert und z.T. auch nicht oder nur wenig erforscht. Deshalb und wegen ihrer Wichtigkeit für den Gebrauchszusammenhang der Handschrift wird ggf. etwas ausführlicher auf sie eingegangen, um den jeweiligen Überlieferungszusammenhang des OvT möglichst plastisch darstellen zu können.

Bei der Interpretation der Mitüberlieferung eines Textes und damit der Interpretation einer Sammelhandschrift sind die literarischen, geistlichen und individuellen Interessen der Auftraggeber, Leser und Schreiber – wobei die letzteren auch in Personalunion auftreten können – und die Interessen späterer Besitzer und Bearbeiter zu erwägen, ebenso wie ökonomische und praktische Faktoren. Abgesehen davon, dass die Handschriftengeschichte fast immer nur zum Teil bekannt ist, ist immer auch damit zu rechnen, dass eine Textzusammenstellung ohne zugrundeliegendes Konzept zustande kam. Es gilt daher, im Einzelfall sorgfältig abzuwägen, inwieweit die Mitüberlieferung als semantischer Kontext des OvT gewertet werden kann, denn:⁹⁸ Aus der Perspektive der Überlieferungsgeschichte „kann nach den Gründen und dem Sinn einer solchen Zusammenstellung gesucht werden. Von selbst gibt sich dieser Sinn nicht zu erkennen. Es bedarf der Interpretation des Ensembles. Sie ist nicht weniger riskant als die von Texten.“⁹⁹

Bei Sammelhandschriften, die ein inhaltliches Programm aufweisen, können Texte beispielsweise in einander ergänzender Folge zusammengestellt werden. Oft sind auch Gruppierungen von Texten, kleinere Cluster zu erkennen, die mit dem Rest der Handschrift auf eher funktionale als thematische Weise verbunden sind. Häufig ist auch die Anordnung in Paaren, bei der zwei Texte durch ein oder mehrere gemeinsame Merkmale verbunden sind. Immer finden sich aber auch einzelne Nachträge und beiläufige Notate, mit denen noch freier Raum in der Handschrift genutzt wurde, ebenso wie Handschriftenabschnitte, die geradezu Notizbuchcharakter haben. Sehr häufig wurden einer Handschrift auch später noch ursprünglich selbständige Teile oder Faszikel beigegeben oder ein Sammelband nur aus solchen Einzelteilen zusammengestellt. All diese Möglichkeiten und Faktoren sind bei der Einschätzung des Verhältnisses zwischen dem OvT und der Mitüberlieferung in der Handschrift zu bedenken. Im günstigsten Falle ist er in ein inhaltliches Programm aufgenommen, im ungünstigsten Falle nur als Notat unter ,ferner

⁹⁸ Zur Rolle der Mitüberlieferung vgl. grundsätzlich WECK: Rechtssumme, Kap. IV.6., bes. S. 262.

⁹⁹ Klaus GRUBMÜLLER: Überlieferung – Text – Autor. Zum Literaturverständnis des Mittelalters, in: Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften, hg. von Hans-Jochen SCHIEWER, Karl STACKMANN. Tübingen 2002, S. 5–17, hier, S. 16.

liefen‘ beigefügt worden. Die verschiedenen Typen von Sammelhandschriften, ihre Entstehungsprozesse und die Einschätzung der Textzusammenstellungen bzw. der Mitüberlieferung von Einzeltexten sind zwar noch nicht der Gegenstand systematischer Erforschung auf breiter Basis geworden, aber sie werden immer häufiger besonders im Zusammenhang mit überlieferungsgeschichtlichen Untersuchungen thematisiert.¹⁰⁰ Kürzlich hat sich etwa Diana MÜLLER der Sammelhandschrift und Methoden ihrer Erforschung am Beispiel der Überlieferung des ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue eingehend gewidmet.¹⁰¹

Volker HONEMANN fand im Vorwort zu einem Standortregister der Laienbibliothek der Basler Kartause den Hinweis, dass der Bibliothekar kleinere Texte nicht einzeln binden lassen, sondern warten solle, bis mehrere Texte zusammengekommen seien, um sie dann *iuxta materiam congruentem* zu binden.¹⁰² Diese Anweisung zeigt, dass bei der Buchzusammenstellung in der klösterlichen Bibliothek darauf geachtet werden sollte, Texte nach bestimmten Prinzipien binden zu lassen, wenn auch nicht expliziert wird, was eine *materia congruens* ist. Das heißt, dass bei Handschriften aus Bibliotheken, mit deren Zusammenstellung Bibliothekare befasst waren, in der Regel anzunehmen ist, dass die Mitüberlieferung eines Textes etwas darüber aussagt, was man als *congruens* empfunden hat und was man als durch bestimmte Merkmale miteinander verbunden ansah – in welcher Hinsicht, ob thema-

¹⁰⁰ Vgl. z.B. WECK: Rechtssumme Kap. IV.6; Ursula HESS: Heinrich Steinhöwels ‚Griseldis‘. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU, 43), Kap. V; Ulrike BODEMANN: Die Cyrillusfabeln und ihre deutsche Übersetzung durch Ulrich von Pottenstein. Textform – Überlieferung – Übersetzungsprobleme – Rezeption. Mit einer Editionsprobe. München 1988 (MTU, 93), Kap. 4; OTT: Rechtspraxis, bes. Kap. III; außerdem Barbara GUTFLEISCH-ZICHE: Die Millstätter Sammelhandschrift: Produkt und Medium des Vermittlungsprozesses geistlicher Inhalte, in: Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter, hg. von Timothy R. JACKSON et al. Tübingen 1996, S. 79–96; Detlef ROTH: Überlieferungskontexte als Zugang zu mittelalterlichen Texten am Beispiel der ‚Sieben weisen Meister‘, in: ZfdPh 122 (2003), S. 359–382; Ruth SCHMIDT-WIEGAND: Gebrauchssituationen im Spiegel der Mitüberlieferung. Die deutschen Rechtsbücher des 13. und 14. Jahrhunderts in ihren Codices, in: Der Codex im Gebrauch. Akten des internationalen Kolloquiums 11–13. Juni 1992, hg. von Christel MEIER et al. München 1996 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 70), S. 69–86.

¹⁰¹ MÜLLER: Textgemeinschaften, bes. S. 3–42.

¹⁰² Vgl. Volker HONEMANN: Gebrauchskontexte historischer Gattungsgefüge am Beispiel eines mittelalterlichen Bibliotheksbestandes, in: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, hg. von Barbara FRANK et al. Tübingen 1997 (ScriptOralia, 99), S. 101–115, hier S. 107.

tisch, formal, funktional oder durch Autorschaft, bleibt dann jeweils zu erarbeiten. Dass hier und da auch reine ‚Buchbindersynthesen‘ existieren, bleibt unbenommen.¹⁰³

Im Gegensatz zum klösterlichen Bibliotheksbetrieb wird man sich die Entstehung von Sammelbänden mit geistlicher Literatur aus Privatbesitz, z.B. eines Patriziers, etwas anders vorstellen können. Außer wenn ein Bürger besonders wohlhabend und überdies quasi professionell mit Literatur beschäftigt war wie etwa Sigismund Gossembrot, konnte und wollte jemand womöglich nur eine geringe Anzahl Bücher bestellen, erwerben oder selbst schreiben. Dabei standen hier wohl auch stärker subjektive Interessen und Geschmacksvorlieben im Vordergrund als beim Bestandsaufbau in einer Klosterbibliothek. Privaten Besitzern geistlicher Sammelbände könnte es nicht zuletzt ein Anliegen gewesen sein, eine Auswahl von Texten verfügbar zu haben, die jeweils die verschiedenen Gebrauchssphären mittelalterlichen geistlichen Schrifttums in Kurzform repräsentierten, um alles zur Verfügung zu haben, was ein am geistlichen Leben interessierter Mensch an ‚spiritueller Nahrung‘ und Information brauchte. In so einem Falle würde ein Sammelband quasi eine kleine Bibliothek darstellen: Gebrauchssphären, die in klösterlichen Bibliotheken von mehreren Texten in mehreren Bänden vertreten wurden, wären hier nur von jeweils einem Text repräsentiert, und was in der Bibliothek auf mehreren Pulten verteilt war, wäre dann in Auswahl in einem Sammelband vereinigt. Das Wissen über Provenienz und Besitzer vermögen auf diese Weise über den Überlieferungsraum hinaus Hinweise auf mögliche Entstehungsbedingungen und -prozesse einer Handschrift geben, was die Einschätzung ihrer Textzusammenstellung weiter präzisieren kann.

3. Der Totentanz und die spätmittelalterliche Vergänglichkeitsliteratur

In den folgenden Kapiteln sollen die Totentänze literarhistorisch eingeordnet werden, zum einen im Vergleich mit anderen Vergänglichkeitsdichtungen und -texten, um ihrer spezifischen Leistung gegenüber diesen auf die Spur zu kommen. Zum anderen sollen sie vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Andachtspraxis betrachtet werden, um mögliche Rezeptionsweisen in den Blick zu rücken.

¹⁰³ S. dazu ebd., S. 109.