



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*du must hy tanczen lern*“ – Eine epigraphische und ikonographische Untersuchung von Frauendarstellungen in monumentalen Totentänzen des 15.-18. Jahrhunderts unter Einbeziehung des *Vanitas*-Motivs „Der Tod und das Mädchen“

verfasst von / submitted by

Dorothea Hoffmann, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 804

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Historische Hilfswissenschaften
und Archivwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

PD Dr. Andreas Zajic, MAS

Meiner verstorbenen Großmutter, als eingelöstes Versprechen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Methodik	7
3. Der Totentanz als Forschungsgegenstand unter besonderer Berücksichtigung des „Guten Todes“ als Sinnbild christlicher Sterbepaxis	8
4. Das Makabre als eigenständiges Text- und Bildmotiv	16
5. Tod, Teufel, Leben und Totentänze – Entstehung, Verbreitung, Formen	20
5.1. Von der Krankheit des Tanzens.....	26
5.2. Der Einfluss von epidemischen Krankheiten auf den Totentanz.....	30
6. Die Doppelrolle der Frau in der christlichen Gesellschaft	35
6.1. Totentänze als Ausdruck frühneuzeitlicher Gesellschaftskritik	38
6.2. Das Bild der (alternden) Frau in der Literatur und Kunst der Frühen Neuzeit	44
7. Das Vanitas-Motiv „Der Tod und das Mädchen“	48
8. Frauenfiguren in Totentänzen und weibliche Totentänze – Bild- und Textanalyse . 51	
8.1. Der Tod und die Kaiserin	68
8.2. Der Tod und die Königin.....	79
8.3. Der Tod und der höhere Adel	84
8.4. Der Tod und der niedere Adel	87
8.5. Der Tod und die Äbtissin/Priorin	95
8.6. Der Tod und die Klosterfrau.....	99
8.7. Der Tod und die Jungfrau/junge Frau sowie Braut	111
8.8. Der Tod und die Greisin, die Kranke, die Witwe und die Hexe.....	125
8.9. Der Tod und die Bürgerin.....	133
8.10. Der Tod und die (werdende) Mutter sowie das Kind und die Amme	135
8.11. Der Tod und andere weibliche Figuren	155
9. Totentänze in der modernen Kunst sowie dem popkulturellen Gedächtnis des 20. und 21. Jahrhunderts	174

Exkurs: Das Stundenbuch bzw. Pfortenbuch im altägyptischen und christlichen Glauben und die humanistische Hieroglyphenkunde der Renaissance nach Horapollon	179
10. Conclusio.....	185
Edition der Beischriften monumentaler Totentänze.....	189
Abbildungsverzeichnis	199
Bibliographie.....	200
Abstracts	212

1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit fokussiert sich auf der einen Seite auf eine Auswahl monumentaler – also als Wandgemälde auf kirchlicher wie profaner Architektur ausgeführte – Totentänze mit Frauenbezug und auf der anderen Seite auf zum Teil aus diesen monumentalen Vorlagen erwachsene Druckwerke, wobei die Forschungsfrage hierbei lautet: „Inwieweit werden Frauen und Mädchen verschiedenster Stände und in verschiedensten Lebensabschnitten innerhalb der Totentänze einerseits abgebildet, andererseits durch Beischriften definiert und treten zeitlich oder topographisch bedingte Häufungen einzelner Motive auf?“. Es ist anzumerken, dass die Thematiken des dritten bis fünften Kapitels dieser Arbeit auch und insbesondere die Rolle und Bedeutung männlicher Würdenträger und die damit verbundene Sozialproblematik beschreiben, zumal die überwiegende Zahl der Protagonisten von Totentänzen aufgrund der spätmittelalterlichen Gesellschaftsstruktur männlich sind. Diese Betrachtung ist jedoch für das generelle Verständnis zwingend erforderlich.

Die Arbeit gliedert sich zunächst in ein Kapitel mit einer Übersicht über die im Zuge der Forschung angewandten Methodikschritte sowie in ein Überkapitel, das einen Überblick über die bisherige Totentanzforschung und die hierbei auftretenden Problematiken und Fragestellungen liefert sowie die mittelalterliche und frühneuzeitliche, christliche Sterbepaxis unter Beleuchtung des Leitsatzes des „guten Todes“ behandeln wird. Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit dem Phänomen des Makabren als autarkem Motiv von textlichen wie bildlichen Quellen. Im fünften Kapitel wird unter Berücksichtigung der damit verbundenen Dreiheit von Leben, Tod und Teufel auf die Entstehung, Verbreitung und die unterschiedlichen Formen der Gattung „Totentanz“ eingegangen, ehe zwei Unterkapitel einerseits die Vorstellungswelt des „Tanzens als Krankheit“, andererseits europäische Epidemiewellen und deren Einfluss auf Makabertänze beleuchten werden.

Es folgt ein geschlechterforschungsspezifisches Kapitel über die Rolle der Frau in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaft unter Berücksichtigung theologischer Vorstellungswelten, ehe sich die beiden Unterkapitel mit Totentänzen als Instrumente gesellschaftlicher Kritik sowie der Bedeutung weiblichen Alterns und dem damit verbundenen Frauenbild in Kunst und Literatur der Frühen Neuzeit befassen werden. Das siebente Kapitel umfasst die Entwicklung und Bedeutung der Thematik des *Vanitas*-Motivs „Der Tod und das Mädchen“, ehe das achte Kapitel die für diese Arbeit namensgebenden Totentänze mit Frauenbezug behandelt, wobei diese analysiert und vergleichend beschrieben werden.

Den Abschluss dieser Arbeit bilden ein Kapitel über den Einfluss, den Totentänze bis heute auf das popkulturelle Gedächtnis der Menschheit haben, sowie – aufgrund der Vorstudien der Autorin – ein Exkurs über die Verbindungen zwischen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stundenbüchern und dem altägyptischen Pfortenbuch unter Berücksichtigung der humanistischen Vorstellungswelt der Hieroglyphen nach Horapollon, ehe die Arbeit mit einer Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse sowie einer im Anhang befindlichen Edition ausgewählter Texte der bearbeiteten Totentänze nach den Editionsrichtlinien der „Deutschen Inschriften“ endet.

2. Methodik

Aufgrund der Dichte des verfügbaren Quellenmaterials, das (monumentale) Totentänze bieten, war eine Begrenzung des Stoffes dieser Arbeit notwendig, um den vorgegebenen Rahmen nicht zu sprengen. Die im Zuge dieser Forschung angewandte Methodik soll im Folgenden näher beschrieben werden.

Zunächst erfolgte im Laufe der Themenfindung einerseits die Fokussierung auf solche Quellen, die textlich wie visuell einen Bezug zu weiblichen Protagonistinnen aufweisen, andererseits fanden auch solche Totentänze Beachtung, die – wenn auch ohne weibliche Figuren – den Grundstock und Ausgangspunkt der Quellengattung „Totentanz“ bilden. Im Zuge der Korpusbildung wurde besonderes Augenmerk auf den gleichförmigen und sich wiederholenden Aufbau der Texte bzw. der Bildnisse gelegt, um diese im weiteren Verlauf, im Rahmen der Diskursanalyse vergleichen zu können, ohne das Forschungsfeld dabei zu begrenzen. Es erfolgte die Auswahl jenes Korpus, dessen Material diejenigen Totentanztexte sowie -darstellungen des mittel- bis nordeuropäischen Raumes umfassten, die heute noch durch kirchliche und weltliche Wandmalereien oder Umzeichnungen oder im Rahmen von Codices und Druckwerken zugänglich bzw. (in Abschriften) erhalten sind. Besonderes Augenmerk wurde in diesem Zusammenhang auch auf externe Faktoren, wie Krisen (vgl. unten Kap. 5.2.), gelegt, die die Entwicklung des Quellenmaterials möglicherweise motivisch beeinflusst haben. Darauf folgend war es nötig, jene Aussagen und ihre Funktionen herauszuarbeiten, die die Texte und Bildnisse definieren und wiederholt auftreten. Nach der Feststellung der jeweiligen Thematik durch vergleichende Betrachtung der textlichen Makro- und Mikrostruktur bis auf die Wortebene und der Anordnung der einzelnen Textteile wurden diese bei der Lektüre in zu analysierende Abschnitte unterteilt; auch die Form der textlichen und bildlichen Darstellungen und die nicht implizit in den Texten aufscheinenden Aussagen sowie immer wieder auftretende Merkmale wurden hierbei berücksichtigt und kapitelübergreifend zusammengefasst¹.

¹ Achim LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse* (Frankfurt-New York 2018) 97ff.

3. Der Totentanz als Forschungsgegenstand unter besonderer Berücksichtigung des „Guten Todes“ als Sinnbild christlicher Sterbepaxis

Jene Ansätze, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Totentanzforschung prägten, konzentrierten sich zum einen in einer eher eindimensionalen Weise auf die Frage nach dem einen, universalen Ursprung der Thematik – vorzugsweise auf Basis früherer literarischer oder kunsthistorischer Todesmotive – sowie der Suche nach etwaigen geographischen Ballungszentren des Makabertanzes. Dies führte zwar zu einer ausgiebigen ikonographischen und sprachwissenschaftlichen Bewertung singulärer Totentänze, die jedoch durch das Fehlen einer stringenten Darstellungs- und Textüberlieferung sowie die Problematik, dass keine allgemein gültige Definition der relevanten Termini im Sinne eines interdisziplinären Erkenntnisinteresses existierte, geprägt war².

In seiner Promotionsschrift aus dem Jahr 2010 schlägt Rolf Paul Dreier zur Lösung dieses Diskurses daher folgenden Definitionsansatz vor:

„Der Totentanz ist ein Kunstmotiv, bei dem eine Vielzahl verschiedener, aber grundsätzlich gleichartig konfigurierter Szenen als kohärentes Gesamtwerk auftreten. Die Grundkonfiguration der Szenen besteht in der Darstellung der Begegnung einer Todesfigur mit einem Menschen (der meist einen ganzen Stand oder eine ganze Berufsgruppe repräsentiert) in dessen unmittelbar durch die dargestellte Begegnung eingeleiteten letzten Momenten irdischen Lebens.“³

Darüber hinaus beschreibt Dreier Totentänze als komplexe Systeme auf mehreren Ebenen. Hierbei stehen einander die von ihm als „Kern- und Rahmenhandlung“ definierten Geschehnisstränge nicht bloß aktionslos gegenüber, sondern interagieren miteinander, da eine Teilung der einzelnen Handlungsebenen nicht möglich ist, ohne dass der Gesamtzusammenhang verloren geht. Als Kern des Totentanzes kann dabei der Moment des Aufeinandertreffens zwischen personifiziertem Tod und sterblichem Standesvertreter definiert werden (vgl. unten Kap. 4.), während die erste äußere Sphäre zumeist Szenen aus den Bereichen von Ethik und Glauben widerspiegelt⁴. Als Beispiele für diese Ebene führt Dreier „[...] Predigt- oder Beinhauszenen sowie inszenierte Bibelzitate [...]“ an⁵. Die nächste Stufe umfasst den

² Rolf Paul DREIER, *Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650)* (Rotterdam 2010) 14ff.

³ ebd. 28.

⁴ ebd. 28f.

⁵ ebd. 29.

Kommentar des Verfassers in Form von objektiven Prologen und Epilogen. Als am weitesten von der Kernhandlung entfernte Schicht nennt Dreier schließlich jene Quellen, die nur indirekt mit (gedruckten) Totentänzen in Verbindung stehen und das Totentanzwerk bilden⁶.

Philippe Ariès wiederum versteht den Totentanz als Reigentanz, dessen Teilnehmer abwechselnd in der Gestalt des Todes und in der Gestalt der Ständevertreter, in der Abfolge ihrer hierarchischen Position, auftreten, wobei er betont, dass lediglich die Kadaver Tanzbewegungen ausführen. Die Tanzenden beschreibt er weiter wie folgt:

„Jedes Paar setzt sich aus einem nackten, entfleischten, geschlechtslosen und wilden Gerippe und einem je nach seinem gesellschaftlichen Stand gekleideten und gänzlich verblüfften Mann (später auch einer Frau) zusammen. Der Tod reicht seine Hand dem Lebenden, den er sich ausersuchen hat, der ihm aber noch nicht Folge leistet. Die Kunstwirkung besteht im Kontrast zwischen der rhythmischen Wildheit der Toten und der Gelähmtheit der Lebenden.“⁷

Fraglich ist hier allerdings die Definition des Totentanzes als Interaktion von Lebenden und Toten, da es sich vielmehr um einen Tanz ausschließlich Verstorbener handelt (vgl. unten Kap. 5.)⁸.

Thomas Leßmann wiederum weist Totentänzen drei Parameter zu, durch die sie sich definieren lassen. Neben dem Grundsatz der Gleichheit aller Menschen spätestens im Tod (vgl. unten Kap. 6.1.) und der damit verbundenen Abbildung sämtlicher Stände kommt die Perspektive des *Vanitas*-Gedankens hinzu, der die Nichtigkeit irdischer Werte im Tod aufzeigt. Abschließend führt er das Element des *Memento mori* Konzepts an, das dem Gläubigen wiederum die immer schwellende Angst vor dem Tod in Erinnerung rufen soll und ihn in die Szene miteinbezieht, da er selbst jederzeit ein Teil des Makabertanzes werden kann⁹. Wiederum direkten Einfluss auf spätere Druckwerke, die aus Totentänzen hervorgingen, etwa den *Dodendantz* aus Lübeck (vgl. unten Kap. 8.) nahm der *Dyaloghus Vite et Mortis* des Bartholomäus Ghotan aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Innerhalb des Zwiegesprächs zwischen dem ob des

⁶ ebd. 29f.

⁷ Phillipe ARIÈS, Die Geschichte des Todes (München ⁵1991) 149.

⁸ Hellmut ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte Heft 3 (Köln-Wien ³1974) 51ff.

⁹ Thomas LEßMANN, Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters. AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 43: ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben (Marburg 2008), 15–27, 17.

Anblicks des Todes verschreckten Lebens und dem Tod finden sich sowohl Elemente des *Memento mori* als auch der Totentänze, etwa die Gleichheit aller vor dem Tod¹⁰.

Hans Georg Wehrens verweist in diesem Zusammenhang auf jenes Gedicht dieser Gattung aus dem Jahr 1070, das laut ihm als alemannische Bußpredigt das erste seiner Art im deutschen Sprachraum war und vom Abt von Zwiefalten, Noggerus, stammt. Obgleich die Betitelung *Memento mori* aus weit späterer Zeit stammt, beschreibt das 19-strophige Gedicht bereits das im Spätmittelalter wieder aufkommende Kernmotiv der Ungewissheit der eigenen Todesstunde und das daraus resultierende lebenslange Vorbereiten auf das Sterben und das Gegenübertreten vor Gott vor dem Endgericht¹¹. Besonders die erste Strophe verdeutlicht dies und erinnert in ihrem Klang an die Mahnungen des Todes innerhalb der Makabertänze:

„Nu denchent, wib unde man, war ir sulint werdan. ir minnont tisa brodemi unde wanint iemer hie sin. si ne dunchet iu nie so minnesam, eina churza wila sund ir si han: ir ne lebint nie so gerno manegiu zit, ir muozent verwandelon disen lib.“¹²

Auch weitere Motive, die in späteren Jahrhunderten die Grundannahmen zur Erschaffung von Totentänzen bildeten, wurzelten unter anderem in jenem alemannischen Gedicht. So berichtet die dreizehnte Strophe zwar vom Tod einerseits als negativ konnotiertem Räuber des Lebens, andererseits jedoch auch als Ausgleicher und Anpasser, der jeden, unabhängig von Stand, Wissen oder Reichtum, auf gleiche Art und Weise heimsucht:

„Niemand ist so gescheit, daß er seine Hinfahrt wüßte. Der Tod ist wie der Dieb, nichts von euch läßt er hier zurück. Er ist der Gleichmacher: Niemand ist so erhaben, daß er nicht sterben müßte: Deswegen kann ihm der Reichtum nichts nützen.“¹³

¹⁰ vgl. die Übersetzung von Wolfgang KIRSCH, Bartholomäus Ghotan. *Dyaloghus Vite et Mortis / Zwiegespräch zwischen Leben und Tod*. Faksimiledruck nach dem Original in der Abteilung für seltene Drucke und Handschriften der Wissenschaftlichen Bibliothek der Staatlichen Lomonossow Universität Moskau. Textbegleitung von Ekaterina Skvairs und Übersetzung von Wolfgang Kirsch. hg. vom Verein der Bibliophilen und Graphikfreunde Magdeburg und Sachsen-Anhalt e.V. „Willibald Pirckheimer“ in Zusammenarbeit mit der Lomonossow Universität Moskau (Magdeburg 2006) o.S.

¹¹ Hans Georg WEHRENS, *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum*. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“ (Regensburg 2012) 14f.

¹² Rudolf SCHÜTZEICHEL, *Das alemannische Memento mori*. Das Gedicht und der geistig-historische Hintergrund (Tübingen 1962) 126.

¹³ ebd. 131.

Reiner Sörries verweist auf die Rolle des Raumes, den Totentänze einnehmen. Während monumentale Makabertänze jedermann „zugänglich“ waren, sich gar beim Besuch von Friedhöfen und Kirchen aufdrängten und den Betrachter ohne Gnade an sein unvermeidliches Ende erinnerten, waren Druckwerke einem elitäreren Kreis vorbehalten¹⁴. Auch die Anbringung eines monumentalen Totentanzes, etwa innerhalb einer Kapelle (z.B. in Lübeck, vgl. unten Kap. 8.), korreliert mit den dort vorherrschenden Elementen von Buße und Reue, ebenso wie das bewusste ringförmige Anbringen eines Totentanzreigens an mehreren, aufeinanderfolgenden Wänden, das den Betrachter unweigerlich in die Szenerie hineinzieht. Die nach Links ausgerichtete Bewegung der meisten Totentänze ist geprägt durch die biblische Vorstellung der linken Seite als dämonischer Seite (vgl. unten Kap. 8., im Speziellen den *Berliner Totentanz*). Auch eine Anbringung von monumentalen Totentänzen an nördlichen und somit der laut christlicher Dogmatik dem Leben abgewandten, Wänden lässt sich mehrfach finden, so etwa wiederum in Lübeck¹⁵. Gert Kaiser formuliert den „Richtungszwang“ innerhalb der Totentänze wie folgt:

„Die Bewegungsrichtung in den Totentänzen geht immer von rechts nach links, die Todesfigur zieht den Menschen stets in die teuflische Richtung. Es leidet keinen Zweifel, daß die tanzenden Teufel und die tanzenden Toten – und schließlich der Tanz des personifizierten Todes – einer gemeinsamen Sphäre der Angst vor dem Tod und der Angst um das Heil der Seele entspringen“¹⁶.

Bei Druckwerken hingegen wird die ursprüngliche Form des Tanzes zwangsweise aufgebrochen; zusätzlich kann ein Buch, das durch die Parameter Bild und Text bestimmt wird, zwar von mehreren Personen gleichzeitig betrachtet werden, eine ähnlich hohe Zahl an Empfängern wie ein monumentaler Totentanz, der Aufmerksamkeit primär durch seine Ikonographie erhält, erreicht es jedoch selten¹⁷.

Der „gute“ christliche Tod – der nicht mit der Vorstellung eines „angenehmen“, also zumeist raschen und vor allem schmerzfreien Ablebens im modernen Sinn korreliert – wies vor allem die Elemente des Bußetuns und anderer Rituale sowie die Anwesenheit von Zeugen auf. Als Idealvorstellung des gelungenen Todes wurde die Legende über das Sterben der Θεοτόκος, der

¹⁴ Reiner SÖRRIES, *Tanz der Toten – Totentanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum* (Dettelbach 1998) 10f.

¹⁵ Susanne WARDA, *Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: *Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst* hg. von Ulrich ERNST, Joachim GAUS, Christel MEIER, Band 29 (Köln-Weimar-Wien 2011) 57ff.

¹⁶ Gert KAISER, *Der tanzende Tod* (Frankfurt am Main 1982) 62.

¹⁷ WARDA, *Memento*, 62.

Gottesgebälerin Maria, gesehen, worauf Kathrin Baumstark im Zusammenhang mit dem „guten Tod“ in Verbindung mit der *ars moriendi* verweist¹⁸. Susanne Warda beschreibt den Ursprung der *artes moriendi* als literarische Hilfsmittel, die dem Klerus bei der Pflege von Hilfsbedürftigen und Sterbenden zur Seite gestellt wurden. Mit dem Aufkommen der Epidemien des Spätmittelalters entwickelten sich diese „Handbücher“ zu einer eigenen Literaturgattung, die sowohl in lateinischer als auch volkstümlicher Sprache auftrat und deren einzelne Werke mit christlichen Todesbildern illustriert sein konnten. Darüber hinaus führt Warda aus, dass sowohl der *ars moriendi* als auch den Totentänzen das hervorstechende Element der Lehre über das „gute Sterben“ als auch die enge Verbundenheit zu Mendikanten-Orden eigen sind; trotzdem ist eine direkte Entwicklungsverbindung der beiden Gattungen – etwa aufgrund fehlender Protagonisten innerhalb der *ars moriendi* im Vergleich zu Totentänzen – nicht nachweisbar¹⁹. Rainer Rudolf definiert es noch genauer, wenn er meint, dass die *ars moriendi* dem Gläubigen in der Stunde des Todes Linderung und einen sanften Übergang ins Jenseits verschaffen soll, während Makabertänze unter Einbeziehung des Gedankens des *Memento mori* eine Lehre für ein gottgefälliges Leben in Vorbereitung auf den noch nicht eingetretenen Tod sein sollen²⁰.

Auch Ariès weist auf die Schändlichkeit der *mors repentina* – des plötzlichen Todes – hin, die als hässlich und absurd aufgefasst wurde. Hierbei war es irrelevant, ob der Tod nur zufällig – etwa durch einen Unfall – eintrat und das Opfer keine Schuld daran hatte²¹. Auch Kaiser sieht im Zentrum der spätmittelalterlichen Todesangst eben jene Art des Sterbens, die das fristgerechte Tun der Buße verhindert und schreibt Totentänzen bei allem abgebildeten Schrecken zugleich das Charakteristikum des Trostes zu. Die Ursache hierfür lokalisiert er in den Veränderungen, die der christliche Jenseitsglaube im ausgehenden Mittelalter in Richtung des persönlichen, postmortalen Richtens vor Gott auf Basis der persönlichen Lebensentscheidungen (Partikulargericht) durchmachte. In Anbetracht dieser neuartigen Betonung des Einzelnen gegenüber der gesellschaftlichen Anonymität des Früh- und Hochmittelalters verwundert es kaum, dass die in den Makabertänzen geübte Standes- und Zunftkritik (vgl. unten Kap. 6.1.) in dieser Weise auftritt, da das Individuum zwar sowohl von Gott als auch der Gesellschaft gerichtet wird und als „Sünder“ am Rande der Gesellschaft

¹⁸ Kathrin BAUMSTARK, "Der Tod und das Mädchen": Erotik, Sexualität und Sterben im deutschsprachigen Raum zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Berlin 2015) 17ff.

¹⁹ WARDA, *Memento*, 50f.

²⁰ Rainer RUDOLF, *Ars moriendi. Von der Kunst heilsamen Lebens und Sterbens. Forschungen zur Volkskunde* 39 (Köln-Graz 1957) XVII.

²¹ ARIÈS, *Geschichte*, 20f.

auftritt, es dabei aber trotzdem weiterhin Mitglied des Stadtbundes und somit städtischer Organisationen bleibt²².

Im Lauf des 13. Jahrhunderts trat neben einem verstärkten Wunsch nach der Absicherung des eigenen Seelenheils²³ in diesem Zusammenhang auch eine erstarkte christliche Lehre auf, die der Vorstellung der Schlechtigkeit des plötzlichen Todes entgegenwirken sollte, obgleich sich innerhalb der Gesellschaft eine gewisse Skepsis gegenüber dem unerwarteten Ableben bis weit in die Frühe Neuzeit hielt und im Zuge dieser medizinische Betrachtung erfuhr²⁴. Auch hier sei auf das zuvor schon erwähnte alemannische *Memento mori* eingegangen (vgl. oben Kap. 3.), innerhalb dessen fünfzehnter Strophe bereits jene Vorstellung der guten Taten im irdischen Leben aufgenommen wurde:

„Was er hier übrig läßt, das wird ihm (dort) übel angerechnet. Hat er etwas dahingegeben, dafür wird er fortan immer leben. Er tue es (nämlich den Besitz hingeben) so lange er kann: Einmal kommt doch der Tag (nämlich des Todes und des Gerichtes): Hat er dann nichts Derartiges getan, so kann er es nie mehr gut machen.“²⁵

Darüber hinaus verweist Ariès auf den Stellenwert des körperlichen Sterbens als Eintritt in die Ewigkeit innerhalb des christlichen Glaubens, verbindet dies allerdings auch mit anderen „heidnischen“ Glaubensvorstellungen über Jenseits und Hölle, allen voran jenen des Alten Ägypten (vgl. Exkurs), die im Matthäus Evangelium aufgenommen und adaptiert wurden²⁶. So findet sich im 25. Kapitel des Evangeliums die Beschreibung des Weltgerichts und des Erhalts des ewigen Lebens für jene, die gottesfürchtig gelebt haben: „Und sie werden weggehen und die ewige Strafe erhalten, die Gerechten aber das ewige Leben.“²⁷.

Unabdingbar für die Erreichung eines „guten Todes“ war auch jene Erbauungsliteratur, die die Gläubigen auf das in den Augen der Kirche korrekte und „heilsame“ Sterben vorbereitete. Ariès führt als Beispiel den Seelenspiegel *Miroir de l'âme du pécheur et du juste pendant la vie et à l'heure de la mort* aus dem Jahr 1736 an, der das menschliche Leben durch zwei Bücher definiert sieht, die jeweils für die guten und schlechten Taten während des irdischen Lebens

²² KAISER, Tod, 48ff.

²³ Rosi FUHRMANN, Kirche und Dorf. Religiöse Bedürfnisse und kirchliche Stiftung auf dem Lande vor der Reformation (Stuttgart-Jena-New York 1995) 76.

²⁴ Herbert JAUMANN, Gideon STIENING, Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch (Berlin-Boston 2016) 719.

²⁵ SCHÜTZEICHEL, alemannische, 131.

²⁶ ARIÈS, Geschichte, 123f.

²⁷ Mt 25,46.

stehen²⁸. Da die schlechten Taten den Eintritt in das Himmelreich verhindern und der Teufel sein Buch darbietet, erfolgt der „erbärmliche Tod“. Der „gute Tod“ hingegen ist definiert durch alle gottesfürchtigen Taten, die dem Verstorbenen, bekräftigt durch die Verzückung seines Schutzengels, das Auffahren in das Reich Gottes gewähren:

„Son Ange Gardien, d'un air joyeux fait voir un Livre où sont écrites ses vertus, ses bonnes œuvres, jeûnes, prières, aumônes, mortifications, etc. Le diable confusse retire, et se jette dans l'Enfer avec son Livre, où il n'y a rien d'écrit, parce que ses péchés ont été effacés par une sincère pénitence.“²⁹.

Elina Gertsman weist darauf hin, dass Darstellungen des Todes und des Makabren im (Spät)mittelalter vor allem im Zuge epidemischer Kontexte erfolgten. In zeitlicher Nähe zu solchen Ereignissen (vgl. unten Kap. 5.2.) tritt hier vor allem das Motiv des triumphierenden Todes in Erscheinung, der, (in Anspielung auf die Erbsünde Evas) etwa im Kloster San Benedetto in Subiaco auch weibliche Attribute aufweisen kann³⁰. Schon Ariès war der Meinung, dass der Forschungsfokus zur Erklärung der Beliebtheit des Makabren weniger auf einer Verbindung mit epidemischen Ereignissen, sondern eher in der Betrachtung testamentarischer Überlieferungen liegen muss³¹. Auch sieht er in der Testierpraxis ab dem 12. Jahrhundert primär keine todesbedingte Eigentumsverfügung des römischen Privatrechts, sondern ein obligatorisches religiöses Verhalten, ohne dessen Ausführung – ungeachtet der Höhe des Vermögens und auch Bedürftige betreffend – ein christliches Begräbnis verweigert wurde³².

Das sich aus den Anfängen im alemannischen Raum entwickelnde Motiv des Totentanzes gelangte demnach unter dem Einfluss christlicher Moral- und Ordo-Vorstellungen im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit zu einer Hochblüte, die sich in monumentalen Makabertänzen wie in gedruckten Ausgaben von Totentänzen manifestierte. Die Reichweite monumentaler Totentänze übertraf die von gedruckten Exemplaren um ein Vielfaches. Die

²⁸ ARIÈS, *Geschichte*, 135.

²⁹ N.N., *Miroir de l'ame du pecheur et du juste, pendant la vie, et a l'heure de la mort. Les pécheurs y trouveront les plus pressans motifs de conversion ; les justes des motifs de persévérance, & chacun y trouvera les plus efficaces moyens de se sanctifier. Nouvelle édition, par un prêtre de la mission de saint François de Sales, du Diocèse de Vienne (Lyon 1752)* 35.

³⁰ Elina GERTSMAN, *Visualizing Death. Medieval Plagues and the Macabre*, in: Franco MORMANDO, Thomas WORCESTER, *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque, Sixteenth Century Essays & Studies* 78 (Kirksville 2007) 64-89, 67ff.

³¹ ARIÈS, *Geschichte*, 163.

³² ebd. 242ff.

wiederum bereits im alemannischen Kulturraum auftretende literarische Auseinandersetzung mit dem Motiv des Todes führt im weiteren Verlauf zur dogmatischen Unterscheidung in den „guten Tod“ (auf den sich der Mensch durch Sühne und Buße vorbereiten kann und muss) und den „schlechten Tod“ (der den Menschen unvorbereitet trifft und keinen Raum für Sündenvergebung lässt). Gleichgelagert stellt sich die Problematik des Fehlens einer letztwilligen Verfügung dar, da die Kirche auch in diesem Fall nicht bedacht wird.

4. Das Makabre als eigenständiges Text- und Bildmotiv

In der 6. Auflage des Duden Herkunftswörterbuchs findet sich folgende Definition für den Ausdruck „makaber“: „düster, grauenvoll, schaurig; mit Tod und Vergänglichkeit Scherz treibend“³³. Schon im Zuge der Arbeit von Ariès war der etymologische Ursprung des Wortes „makaber“ breit diskutiert worden; er selbst sieht Parallelen zu der im 14. Jahrhundert gebräuchlichen Verbindung von Verstorbenen mit deren Schutzpatronen, den Heiligen Makkabäern³⁴. Neben der Verbindung mit Judas Makkabäus und dessen Brüdern wird auf das Arabische *almaqabir* (المقابر) „die Gräber“ verwiesen, wobei die präzise Etymologie umstritten bleibt³⁵. Iso Camartin zieht darüber hinaus in Bezug auf das Wort „maqabir“ die Bedeutung als „schwer“ oder „gewichtig“ in Betracht, was jedoch ebenso fraglich bleibt. Auch stellt er Verbindungen zum Bischof Makarios von Jerusalem und der mit ihm verbundenen Grab- und Kreuzfindung Christi her. Darüber hinaus erwähnt auch er im Zuge der Definitionsfindung die Makkabäer und weist auf jene *sacra rappresentazione* hin, die das Martyrium der Brüder zum Thema haben. Einen direkten Bezug zu Totentänzen sieht Camartin schließlich in der Bezeichnung „Makkabeus-dans“ oder „chorea machabeorum“ in Verbindung mit den oben genannten Legenden³⁶.

Paul Binski verweist auf den massiven Einfluss, den das Christentum durch die Fokussierung auf das Leiden, Sterben und Auferstehen Jesu auf Todesvorstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit hatte³⁷. Binski assoziiert mit der Faszination rund um den Tod Jesu sowie Körperreliquien in Bezug auf den *corps morcelé* einen religiösen Fetischismus, der innerhalb des Ablaufs des christlichen Kirchenjahres – das durch die regelmäßige Wiederkehr von Festen und Ritualen geprägt ist – auch zunehmend mit psychischer Angst einherging. Das daraus resultierende Makabre ist somit ebenfalls geprägt von Regelmäßigkeit, Schock und Voyeurismus und bildet laut Binski einen Negativabzug zum positiven Aspekt der Heilsrettung³⁸. Des Weiteren führt er an, dass mehrere Theorien existieren, die dieses neu geschaffene Todesverständnis erklären. Die am weitesten verbreitete dieser Theorien in Bezug auf die Entstehung des Makabren als eigenständiges Motiv befasst sich mit der Korrelation von Krankheitsausbrüchen und dem sozialen Todesverständnis, soll jedoch zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb dieser Arbeit besprochen werden (vgl. unten Kap. 5.2.).

³³ DUDENREDAKTION, Duden - Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache (Berlin 2020) 527.

³⁴ ARIÈS, Geschichte, 148f.

³⁵ DUDENREDAKTION, Duden, 527.

³⁶ Iso CAMARTIN, Der hohe Stil und das makabre Spiel oder: Warum schreibt Durs Grünbein Epitaphe?, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1996 (Darmstadt 1997) 99-108, 102.

³⁷ Paul BINSKI, Medieval Death. Ritual and Representation (London 1996) 10.

³⁸ ebd. 123ff.

Als zweite mögliche Erklärung thematisiert Binski eine sich etablierende, strenge Buß- und Sühnekultur innerhalb des christlichen Glaubens³⁹. Obgleich eine derartige Haltung gerade masochistische Züge annehmen konnte, entwickelte sie zugleich (selbst)ironische Auswüchse in Bezug auf den Körper als sterbliche Hülle, die das Makabre charakterisierten: „The textual and visual culture of the macabre is one of telling antithesis, of structural opposition: it is a culture of refined bathos, of self-reproach.“⁴⁰.

Auch Ariès wendet sich den makabren Bild- und Textmotiven zu und datiert deren erstes Auftreten auf dieselbe Zeit wie die Etablierung der *artes moriendi*. Das „Makabre“ per se definiert er als „[...] die realistischen Darstellungen des menschlichen Körpers im Zuge der Verwesung.“⁴¹. In diesem Zusammenhang verweist er allerdings auch auf den ikonographischen Unterschied zur Personifizierung des Todes als Gestalt aus mumienhaften Gebeinen (*la morte secca*), die vor allem ab dem 17. Jahrhundert auftrat und jener Darstellungsform seit dem 14. Jahrhundert, die durch die drastische Anschauung von Fäulnis durch menschliche Körpersäfte geprägt war⁴².

Als eines der frühesten Zeugnisse des Makabren als Kunstform nimmt Binski Bezug auf die Legende *Die drei Lebenden und die drei Toten*. Auf diese soll im weiteren Verlauf der Arbeit noch intensiver eingegangen werden (vgl. unten Kap. 5.); es sei allerdings auf das Element der „Teilung“ als wesentliches Charakteristikum der makabren Motive verwiesen. Dieser „Bruch“ findet in Dialogform jeweils zwischen zwei Akteuren verschiedener sozialer und moralischer Hintergründe statt, wobei die Begegnung an sich das Aufeinandertreffen auf den jeweils „Anderen“ definiert⁴³. Kurz erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch *Transi*-Gräber, die ebenso Teil der Entwicklung des Makabren sind und etwa zur selben Zeit wie die ersten Totentänze vor allem in Großbritannien und Frankreich auftraten und den Körper des Verstorbenen als verwesende Grabplastik während seiner *transitio* zeigen. Ähnlich wie Totentänze weisen auch diese Grabtypen Inschriften auf, die sich zumeist jedoch direkt an den Betrachter oder Gott wenden und diesen direkt in der 1. Person ansprechen⁴⁴. Allerdings handelt es sich bei dieser Grabform und -ausschmückung primär um eine solche, die männlichen Standesvertretern vorbehalten war⁴⁵.

³⁹ ebd. 126ff.

⁴⁰ ebd. 133.

⁴¹ ARIÈS, Geschichte, 141.

⁴² ebd. 141.

⁴³ BINSKI, Medieval, 134.

⁴⁴ Stephen PERKINSON, Noa TUREL, Picturing Death 1200-1600. Brill's Studies in Intellectual History 321/50, (Leiden 2020) 155ff.

⁴⁵ vgl. hierzu die Auflistung von *Transi* Gräbern bei Kathleen COHEN, Metamorphosis of a death symbol: the *Transi* Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance. California Studies in the History of Art 15 (Berkeley 1973) 189ff.

Ariès weist als eines der frühesten Zeugnisse eines „Erstarrten“, wie er den *Transi* nennt, die Figur eines gekrönten Skeletts an der Basilika von Assisi aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts aus. Anders als Binski umfasst der Begriff des *Transi* bei Ariès auch jene Grabplastiken, die weniger prunkvoll ausgeführt sind und einen in ein Grabtuch gehüllten Leichnam zeigen, dem jedoch die Attribute der Verwesung fehlen; vielmehr handelt es sich in diesen Fällen um eine Momentaufnahme, die den Verstorbenen in jener Position zeigt, die er nach seiner Bestattung in seinem Grab einnehmen wird. Allerdings können die Verstorbenen der *Transi*-Grabplastiken auch sitzende oder kniende Positionen – zumeist im Zuge von Bittgesten gegenüber Gott – einnehmen. Des Weiteren zieht Ariès eine Verbindung zwischen dem Auftreten von *Transi* und regional europäischen Bestattungspraktiken. So tritt diese Form der Grabplastik vermehrt in Nordwesteuropa auf, wo die Gesichtszüge der Toten im Zuge des Begräbnisses traditionellerweise vor den Augen der Trauergemeinde verborgen werden⁴⁶.

Darüber hinaus finden sich auch Darstellungsformen, bei denen die Motive der Drei Lebenden und Drei Toten, des Makabertanzes und des Triumphs des Todes parallel auftreten. Hierzu zählt die monumentale Darstellung *Trionfo e danza della morte* an der Außenfassade des Oratorio dei Disciplini in Clusone in der italienischen Provinz Bergamo, die den als *regina* betitelten Tod als Skelett mit Krone und purpurnem Umhang zeigt; es handelt sich demnach um die Darstellung eines weiblichen Todes⁴⁷. Ariès nimmt an, dass das Motiv des triumphierenden Todes etwa gleichzeitig mit den *artes moriendi* und Totentanzdarstellungen in Erscheinung tritt. Der „Triumph des Todes“ stellt jedoch anders als die anderen genannten morbiden Kunstgattungen nicht das dialogförmige Aufeinandertreffen des Menschen mit dem Tod durchaus auf Augenhöhe dar, sondern ist eine Abbildung des übermächtigen Todes, der alle Stände auf gleiche Art und Weise bedroht⁴⁸. So ist der „Triumph des Todes“ „[...] eine Gestalt des blind zuschlagenden Schicksals, in offensichtlichem Gegensatz zum Individualismus der *artes* und Totentänze.“⁴⁹. Allerdings betont Ariès weiter, dass das Element des menschlichen Bewusstseins über den Tod in den Totentänzen präsenter ist als im „Triumph des Todes“, da den Beteiligten der Makabertänze Zeit eingeräumt wird, das bevorstehende Ableben zu akzeptieren. Auch die satirischen und unterwürfigen Züge des Totentanzmotivs fehlen beim „Triumph des Todes“⁵⁰.

⁴⁶ ARIÈS, Geschichte, 144ff.

⁴⁷ Alessio TANFOGLIO, Quaderni di estetica e mimesi del bello nell'arte macabra in Europa. Quaderno 1. Appunti sparsi: speculazioni filosofiche sulla vita, la morte e la Danza macabra (Rom 2016) 144f.

⁴⁸ ARIÈS, Geschichte, 151f.

⁴⁹ ebd. 153.

⁵⁰ ebd. 153.

Es zeigt sich, dass diese „Dreifaltigkeit des Makabren“ im europäischen Raum ungefähr zeitgleich Einzug in die Vorstellungswelt der Menschen hält und die Manifestation des allgemein verbreiteten Gedankenguts betreffend das Makabre sich in allen Formen der bildenden und literarischen Kunst niederschlägt.

5. Tod, Teufel, Leben und Totentänze – Entstehung, Verbreitung, Formen

Eine Beschäftigung mit dem Phänomen der Totentänze setzt zunächst das Verständnis voraus, dass Menschen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit einen gänzlich anderen Zugang zur Thematik des Todes und des Sterbens an sich hatten als dies in der postmodernen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts der Fall ist. Selbst zu sterben oder Personen, zu denen man in einem persönlichen Naheverhältnis stand, dabei zuzusehen und zu begleiten war ein wesentlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens; dieses Verständnis hat sich insbesondere im Laufe der letzten einhundert Jahre stark verändert⁵¹.

Das Sterben des Mittelalters und der Frühen Neuzeit war aufgrund fehlender medizinischer Kenntnisse oft – unabhängig von sich wiederholenden epidemiologischen Ereignissen – mit Schmerzen und großem Leid verbunden und manifestierte sich laut Norbert Elias in einer innerhalb der Gesellschaft verankerten, höheren Todesangst. Hinzu kam, dass eine beinahe gänzliche Tabuisierung der Thematik des Sterbens, wie wir sie heutzutage erleben – obgleich der Tod nach wie vor alle Menschen gleichermaßen betrifft –, in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften fehlte⁵².

Ellen Breede weist auf den wahrscheinlichen Ursprung des Genres der Totentänze in lateinischen Texten hin und hier im Besonderen auf die Gedichtgattung *Vado mori*, wobei sie auch das Fehlen von Frauenfiguren in diesem Zusammenhang betont⁵³. Darüber hinaus verweist sie auf den Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* aus dem 15. Jahrhundert, der unter anderem auf f. 79a – f. 80a einen oberdeutschen sowie lateinischen Totentanztext enthält (vgl. unten Kap. 8.). Diese Handschrift enthält die für diese Arbeit relevanten Figuren der Kaiserin, der Edelfrau, der Nonne, des Kindes in der Wiege sowie der Mutter (vgl. unten Kap 8.1., Kap. 8.4., Kap. 8.6. sowie Kap. 8.10.). Die Anordnung der weltlichen und geistlichen Stände folgt keiner strengen Ordnung und auch das Auftreten der einzelnen Figuren wirkt direkter als im Zuge der *Vado mori*-Gedichte. Breede betont, dass die dargestellten Personen in dieser Textform über ihr nun vergangenes, irdisches Leben berichten; je höher das gesellschaftliche Ansehen, desto selbstsicherer treten sie vor den Tod, der jedoch von allen gleichermaßen als grausam angesehen wird⁵⁴.

Hellmut Rosenfeld sieht den Ursprung des späteren Totentanzgenres primär in der christlichen Vorstellung der „Armen Seelen“, die ohne göttliche Erlösung erfahren zu haben einen

⁵¹ Isabella WÜLFING, *Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch. Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte* 11 (Herzogenrath 1986) 24.

⁵² Norbert ELIAS, *Loneliness of the Dying* Translated by Edmund Jephcott (New York-London 2001) 14.

⁵³ Ellen BREEDE, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts* (Halle an der Saale 1931) 17ff.

⁵⁴ ebd. 21ff.

„Gräbertanz“ mit jenen aufführen, die erst kürzlich aus dem Leben geschieden sind; für ihn handelt es sich dementsprechend nicht um einen „Tanz der Lebenden mit den Toten“, wie Totentänze oft betitelt werden, sondern um einen Tanz zwischen bereits länger Verstorbenen, denen die Verwesung bereits deutlich anzusehen ist, und jenen, die mit der Zeit erst in dieses Stadium übertreten werden. Hier zeigt sich laut Rosenfeld auch der größte Unterschied früher Totentanzdichtung zu *Vado mori*-Gedichten, die im Dunstkreis der noch Lebenden beheimatet sind und keinen Fokus auf jenes Element legen, das die Lesenden warnt und dazu ermahnt, die begrenzte irdische Zeit mit Buße zu verbringen; er schreibt den Gedichten der Gattung *Vado mori* somit primär ein lyrisches Wesen zu, während er die Totentanzdichtung als Bußpredigt für das Volk definiert⁵⁵. Ariès verortet die Faszination, die Totentänze auf die Betrachtenden ausübten, auch im Predigtverhalten des 14. bis 16. Jahrhunderts und spricht von einem Wandel von der Furcht vor der Hölle hin zur Angst vor dem Sterben⁵⁶.

Kaiser vertritt die Meinung, dass die Endlichkeitsgedichte der Gattung *Vado mori*, in denen (zumeist männliche) Ständevertreter in Versform über ihr nahendes Ableben berichten, den oben genannten Totentanz durchaus beeinflusst haben. Ihren Namen erhielten diese Klagen aufgrund der wiederkehrenden Worte *Vado mori* („ich breche auf, um zu sterben“), die jeweils zu Beginn sowie am Ende der Aussagen stehen⁵⁷. Einigkeit herrscht darüber, dass die Ständevertreter der *Vado mori*-Gedichte der Unabwendbarkeit und Grausamkeit des Sterbens unterschiedslos ausgeliefert sind⁵⁸. Auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Totentänzen und der Gattung *Vado mori* weist Volker Leppin hin, da im Zuge der Gattungsentwicklung die Figuren in letzterem schreitend und nicht tanzend anzutreffen sind⁵⁹. Erwin Koller wiederum schließt sich der Aussage von Rosenfeld insofern an, dass *Vado mori*-Gedichte und Totentänze zu unterschiedlich sind, um eine stringente Entwicklung aus dem einen zum anderen nachzuvollziehen. Allerdings bezeichnet er beide Kunstgattungen als eine Art „Nährboden“, auf dem die vollständige Entstehung der sprachlichen Struktur der Totentänze erfolgen konnte⁶⁰. Für Ariès handelt es sich bei (monumentalen) Totentänzen primär um Dekorelemente von Begräbnisstätten⁶¹.

⁵⁵ ROSENFELD, Totentanz, 51ff.

⁵⁶ ARIÈS, Geschichte, 161.

⁵⁷ KAISER, Tod, 27.

⁵⁸ Vgl. BREEDE, Totentanztexten, 17.

⁵⁹ Volker LEPPIN, Totentanz, in: Horst BALZ, James K. CAMERON, Stuart G. HALL et al., Theologische Realenzyklopädie Band XXXIII Technik-Transzendenz, 686-688, 687.

⁶⁰ Erwin KOLLER, Totentanz: Versuch einer Textbeschreibung, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 10 (Innsbruck 1980) 313.

⁶¹ ARIÈS, Geschichte, 148.

Der Terminus „Dance Macabre“ findet laut Leonard Paul Kurtz das erste Mal im Gedicht *Respit de la Mort* des Jehan Le Fèvre von 1376 Verwendung. Die Verszeilen, die der von einer schweren Krankheit genesene Autor verfasst hat, sprechen davon, wie Le Fèvre dem Tod selbst nur knapp entkommen ist⁶²: „Je fis de macabre la dance / Qui toutes gens maine a sa tresche / Et a la fosse les adresche“. Tatsächlich zeigt sich die Wichtigkeit des Cimetière des Innocents (vgl. unten Kap. 8.) in Verbindung mit dem Ausdruck „Dance Macabre“ schon knapp fünfzig Jahre vor der Erstellung des monumentalen *Pariser Totentanzes* auch im weiteren Verlauf des Textes, wenn Le Fèvre fürchtet, bei den Verstorbenen auf dem Friedhof zu enden: „Je ne veil pas quelle me boute / avec ceulz de saint Innocent“⁶³.

Eine der ersten als „monumentaler Totentanz“ bezeichneten Darstellungen auf europäischem Boden befindet sich in der südfranzösischen Benediktinerabtei La Chaise-Dieu, wobei es sich hierbei um eine – heute nur fragmentarisch erhaltene – rein bildliche Ausführung ohne Begleittext und ohne das Auftreten weiblicher Figuren, wahrscheinlich aus dem ersten bis zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts handelt⁶⁴. Obgleich dieses Wandgemälde noch nicht die für spätere Totentänze charakteristische Reigentanzform aufweist, in der die verwesenden Körper durch das Fassen der Hände der Lebenden einen Kreis oder eine Schlange bilden, verweist Stephan Cosacchi im Zusammenhang mit dem Totentanzfresko von La Chaise-Dieu auf den bereits etablierten Stellenwert, den das Motiv der tanzenden Verstorbenen in diesem Fall durch die angedeuteten Bewegungen der lebenden Skelette innehatte:

„[...] eine große Anzahl von Totengestalten mit den Füßen und sogar mit dem ganzen Oberkörper [...] groteske Tanzbewegungen macht, und daß der „Tanz der Toten“ [...] auf diesem ersten Toten-Tanz-Fresko [...] zu den wesentlichsten Motiven der ganzen Darstellung gehört.“⁶⁵.

Juliane Mohrland weist darauf hin, dass sowohl für diesen monumentalen Totentanz als auch jenen aus Lübeck der romanische *Danza general de la muerte* als Einfluss eingestuft werden kann; daneben entwickelte sich im deutschsprachigen Raum ein eigenständiger Zweig des Makabertanzgenres, dessen Ursprung im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* – der noch Gegenstand dieser Arbeit sein wird (vgl. unten Kap 8.) – liegt⁶⁶.

⁶² Leonard Paul KURTZ, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* (Genf 1975) 21.

⁶³ Paris, Bibliothèque Nationale, BnF 1543, fol. 261.

⁶⁴ Juliane MOHRLAND, *Die Frau zwischen Narr und Tod: Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik* (Berlin 2013) 152.

⁶⁵ Stephan COSACCHI, *Makabertanz: der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters* (Meisenheim am Glan 1965) 680.

⁶⁶ MOHRLAND, *Narr*, 152.

Die spätere Formatierung des gedruckten Totentanzes als paarweise Anordnung der Stände und des personifizierten Todes ohne das Element des durchgehenden Reigens liegt laut Leßmann einerseits in der Pragmatik des neuerfundenen Buchdrucks, andererseits findet sich der Ursprung dieser Aufteilung der Bilder für Druckformate bereits in den durch Arkaden begrenzten Figurenpaaren innerhalb frühmittelalterlicher Makabertänze. Den Höhepunkt dieser Teilung sieht Leßmann in den Bildern des Todes von Hans Holbein dem Jüngeren von 1528. Obgleich jene kompakteren Formate weniger als die monumentalen Werke den Aspekt des Todesschreckens vermittelten, betont Leßmann, dass vor allem der Fokus weg von der Verallgemeinerung des Sterbens hin zum persönlichen Aufeinandertreffen des Einzelnen mit dem Tod verstärkt hervortritt⁶⁷.

Für jene Totentänze, deren Entstehung vor dem 16. Jahrhundert liegt, weist Ariès auf das Element des sanften und fast mitleidigen Umgangs zwischen Tod und Standesvertretern hin⁶⁸. Auch in späteren Jahrhunderten findet sich mitunter, etwa im Zusammenhang mit der Thematik der Kindersterblichkeit (vgl. unten Kap. 8.10.), der Tod als liebkosender und tröstender Beistand auf dem Weg ins Jenseits⁶⁹.

Hier sei nun die oben bereits erwähnte Erzählung *Die drei Lebenden und die drei Toten* (vgl. oben Kap. 4.) genauer betrachtet, die im Laufe des 13. Jahrhunderts Verbreitung im europäischen Raum fand. Auch hier handelt es sich – den Totentänzen ähnlich – um ein Motiv, das im Zuge der intensivierten Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und deren Unausweichlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter von Frankreich aus Verbreitung auf dem restlichen europäischen Kontinent fand⁷⁰. Weitere Parallelen zu Totentänzen weist die Legende nicht nur in der für den Betrachter schockierenden, realitätsnahen Darstellung moderner menschlichen Fleisches auf, sondern vor allem in der ebenso auftretenden Mischform von Schriftlichkeit und Bild. In ihrer Edition zweier Handschriften der Sage weisen Helmut Tervooren und Johannes Spicker allerdings darauf hin, dass ein Kausalzusammenhang zwischen Totentänzen und den zeitlich vorangegangenen *Die drei Lebenden und die drei Toten* nicht möglich scheint. Dies zum einen, da Totentänze im Rahmen der *Vado mori*-Gedichte den Fokus auf ein Abbild des damaligen Ständegefüges legen, zum anderen, da sich sowohl die Geschichte hinter den Abbildungen als auch der Charakter der dargestellten Individuen gänzlich unterscheidet. Der Tod tritt in Totentänzen in diesem Zusammenhang als passiver Part

⁶⁷ LEßMANN, Totentanz, 22f.

⁶⁸ ARIÈS, Geschichte, 149ff.

⁶⁹ LEßMANN, Totentanz, 25.

⁷⁰ Helmut TERVOOREN, Johannes SPICKER, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Textüberlieferung, Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 47 (Berlin 2011) 9ff.

auf, der die Menschen lediglich zur Reise ins Jenseits fortholt und anders als die Leichen in der Erzählung der drei Lebenden und drei Toten keinerlei mahnende Worte für die Sterblichen übrig hat, um ihr Leben zum Positiveren zu wenden⁷¹. Auch Rosenfeld betont die Andersartigkeit von Totentänzen und der Sage von den drei Lebenden und drei Toten und begründet dies mit dem Aufbau der Legende als umfangreiche Bußpredigt in Dialogform, was seiner Meinung nach im Gegensatz zur Literaturgattung der Totentänze steht⁷². Für Kaiser stellen Totentänze von Bildern begleitete Bußpredigten im Zuge vor allem dominikanischer Predigtausübung dar⁷³. Im süddeutschen Raum war es vor allem der Einfluss (nieder)sächsischer und fränkischer Totentänze, die ihre Entwicklung prägten, während weiter nördlich unter anderem Schweizer Totentänze (hier v.a. Basel, vgl. unten Kap. 8.) Einfluss nahmen⁷⁴.

Während im Laufe der Neuzeit eine zunehmende Priorisierung des Bildes über den Text bis hin zu einem völligen Weglassen desselben stattfand, wurden frühere Totentänze vor allem durch den zu den Abbildungen gehörigen Text definiert. Totentänze waren Teil der spätmittelalterlichen Predigttheorie und enthielten zumeist ein Vor- oder Nachwort eines christlichen Predigers. Kaiser betont, dass hierbei der Text das eigentliche Wesen des Totentanzes bildet, während die Bildnisse und ihre Figuren dem Kleriker als Instrumente zur Verbreitung der Lehre dienen⁷⁵.

Cosacchi weist in diesem Zusammenhang auf einen Leitsatz des Renaissance-Humanismus hin, demnach das Sterben mehr positive Aspekte aufweise als „das böse Leben“ und verlinkt diesen mit den sich bewegenden Untoten der Totentänze. Darüber hinaus betont er, dass es sich beim französischen *La Danse Macabre* und den später im deutschen Sprachraum auftretenden Totentänzen bei Weitem nicht um die Ausformung ein- und desselben kulturellen Motivs handelt, sondern die ähnliche Bezeichnung einem folkloristischen Sprachgebrauch geschuldet ist. Dies begründet Cosacchi unter anderem damit, dass das Nomen „Tanz“ erst im 12. Jahrhundert Einzug in die deutsche Sprache findet und wohl dem Flämischen entstammt, wobei er so weit geht, eine Verbindung des Wortes zur flämischen Bezeichnung eines Dreschplatzes (*den*) herzustellen; dies bleibt jedoch fraglich, zumal die finale Bestätigung hierfür fehlt. Älter als der Begriff des Tanzes scheint jedenfalls jener des „Todes“ zu sein, dessen Urform sich bereits im Gotischen (*dauþus*) und Angelsächsischen (*dôth*) findet und die englische Sprache

⁷¹ Ebd. 13f.

⁷² ROSENFELD, Totentanz, 73.

⁷³ KAISER, Tod, 45.

⁷⁴ Hellmut ROSENFELD, Der Totentanz als europäisches Phänomen. Archiv für Kulturgeschichte 48 (Köln-Graz 1966) 54-83, 55.

⁷⁵ KAISER, Tod, 23.

bis heute als *death* begleitet. Die beiden sprachlichen Wurzeln des Wortes „Tod“, *dhew* und *dhow*, stehen nach Cosacchi in direktem Zusammenhang mit „Dew-la“, was dem christlichen Glauben nach dem Teufel entspricht⁷⁶. Kaiser verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterscheidung in „himmlische“ und „Teufelsinstrumente“, die auch mit dem Tod assoziiert werden (vgl. etwa unten Kap. 8.4.)⁷⁷. Für ihn geht die Abscheu vor Totentänzen mitunter aus den Tanzbewegungen des Todes hervor, der auf groteske Weise das Leben zu imitieren und vor den Augen der Menschen, die ihre Lebenskraft gerade verloren haben, zu parodieren versucht⁷⁸. Irmgard Jungmann hebt hervor, dass innerhalb der Tanzforschung vor allem im deutschen Raum auf den Reigentanz als vorherrschende Tanzform verwiesen wird, obwohl sich keinerlei bildliche Zeugnisse hierzu finden lassen. Vielmehr herrscht – gewiss mit regionalen Ausnahmen⁷⁹ – das hintereinander aufgereichte, paarweise Tanzen vor, das zwar in Kreisformation, jedoch ohne weitere klassische Attribute des Reigens wie das beidseitige Händehalten von Mann und Frau und das dazugehörige Bilden einer Kette stattfindet. Umso größer ist der Kontrast im 15. Jahrhundert im Vergleich zu anderen Ländern Europas, in denen primär das Tanzen im Reigen vorherrscht und jenes des prozessionsartigen Paartanzes erst später Einzug in das höfische Leben hält. In Italien, Frankreich, England und anderen Regionen Mitteleuropas herrschen demnach keine Konventionen, in welcher Form der Reigen stattzufinden hat. Die Tanzenden gehören einem Geschlecht an oder sind durchmisch; der Reigen wird von Bewohnern auf dem Land gleichermaßen wie von jenen in der Stadt und am Hof getanzt, lediglich der Grad der Finesse und Eleganz unterscheidet sich⁸⁰.

Eng verbunden mit dem Begriff des Tanzens war in der frühchristlichen Philosophie der Begriff *ecclesia*, der zunächst als Vorgänger des „Hauses Gottes“ als Zusammenkunft der Glaubensgemeinschaft mit einem Tanz zwischen Toten und noch auf Erden Weilenden, in dessen Mitte Gott steht, gleichgesetzt wurde⁸¹. Jedoch zeigt sich, dass der Tanz und die damit verbundene Ekstase in der späteren kirchengeschichtlichen Entwicklung als gotteslästerlich galt, was in den Moralvorstellungen der Kirche wurzelt, die das Tanzen als Todsünde ansah

⁷⁶ COSACCHI, Makabertanz, 286ff.

⁷⁷ KAISER, Tod, 60.

⁷⁸ ebd. 52.

⁷⁹ vgl. die Beschreibung *de lange Dantz* bei F. C. DAHLMANN (Hg.), Johann Adolfs, genannt Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen, Band 1 (Kiel 1827) 177f.: „Darnha de lange Dantz, darin se alle mit einander, so dantzen willen, nha der Rege anvaten [...] De Vorsinger [...] hevet also den Gesang an [...] Alsick nun de Vordantzer richtet nha dem Gesange unde Vorsinger, also richten sich de Nadentzer nha dem Gesange unde Vorsinger, also richten sich de Nadentzer nha ehrem Voerer unnd alle Personen solchesz in so groter Einicheit, wesz Statz unnd Standes se sin, dorch einander, dat ein Vordantzer in de twe hundert Personen an der Rege voeren unde regeren kann [...].“

⁸⁰ Irmgard JUNGSMANN, Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts (Kassel-Basel-London-New York-Prag 2002) 47f.

⁸¹ Gregor ROHMANN, Tanzwut: Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts (Göttingen 2013) 171.

und darin einen Verstoß gegen das dritte Gebot⁸² und somit die Heiligung des Sonntags sah⁸³. Auch, dass das (Reigen)Tanzen direkt mit Satan in Verbindung gebracht wurde, zeigt sich laut Jungmann in nicht der Realität entsprechenden Tanzdarstellungen der *Heidelberger Bilderhandschrift*, die den Teufel inmitten tanzender, also sündiger Paare zeigt: „Entsprechend handelt der Text auf f. 9v und f. 10r von der Strafbarkeit des Tanzes. *Eyn itzlich geylsprung an des tantczes schar ist eyn sprung yn dy helle czwor*. Der Tanz sei eine processio des Teufels. Mitten darinnen stehe der Teufel. *Der tewfil wirfft sy alle yn seynen sag. Der ist weit tyff lang und breit*.“⁸⁴. Laut Gregor Rohmann war jeder, der dem christlichen Glauben nicht folgte, zwangsweise in einen Tanz mit dem Teufel verwickelt und der (erzwungene) Tanz gleichsam ein Synonym für Gottlosigkeit. In Kombination mit weiteren Todsünden wie (sexueller) Zügellosigkeit sieht Rohmann darin die Wurzel für die Entwicklung katholischer Ketzerei⁸⁵.

Die Allgegenwart des Todes im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit führte zu unterschiedlichen literarischen Ausprägungen, die Totentänze zwar beeinflusst haben, eine kontinuierliche Entwicklung ist hieraus aber nicht abzuleiten. Zu berücksichtigen sind hierbei auch die unterschiedlichen Ausprägungen romanischer wie deutschsprachiger Totentänze. Mit zunehmender Kanonisierung in Europa entwickelten sich die Totentänze zu einem Teil der Homiletik, wobei anzumerken ist, dass der Tanz als frühchristliche Verehrungspraxis Teil des Christentums war, ehe dieser im Zuge des Mittelalters und der Frühen Neuzeit dämonisiert und verteufelt wurde.

5.1. Von der Krankheit des Tanzens

Die Begriffe *chorea* und *chorus* wurden in der Patristik, im Unterschied zu Bezeichnungen wie *saltatio*, als tatsächliche körperliche Tanzbewegungen mit himmlischen Chören und Tänzen in Verbindung gebracht⁸⁶. Dennoch war vor allem im Spätmittelalter die Ausübung des Tanzens innerhalb der Gesellschaft bisweilen mit Ängsten vor Krankheit und Tod konnotiert. Dies zeigt sich auch in der Wahrnehmung des Veits- oder Johannistanzes. Klaus Bergdolt erkennt in diesem, bis heute nicht gänzlich geklärten Verhalten, die Krankheit Chorea (vgl. χορεία „Tanz“), deren Symptome teilweise als „Tanzsucht“ betitelt werden, als Entzündungen des

⁸² vgl. Friedrich AHLFELD, *Katechismuspredigten*, Band 1 (Halle 1852) 84f.: „Gedenke des Sabbathtages, daß du ihn heiligest. Sechs Tage sollst du arbeiten [...] aber am siebenten Tage ist der Sabbath des Herrn, deines Gottes. Da sollst du kein Werk thun [...] Denn [...] der Herr [...] ruhete am siebenten Tage. Darum segnete der Herr den Sabbathtag, und heiligte ihn.“

⁸³ JUNGSMANN, *Tanz*, 69.

⁸⁴ ebd. 71.

⁸⁵ ROHMANN, *Tanzwut*, 227.

⁸⁶ ebd. 174ff.

Gehirns, die durch bakterielle oder virale Infektionen verbreitet werden können, was wiederum für das mit dem Krankheitsbild in Verbindung stehenden Phänomen des Auftretens innerhalb von Gruppen zusammenpasst⁸⁷. Der Name „Veitstanz“ leitet sich laut Bergdolt – in Verbindung mit dem Patronat des Heiligen für Krankheiten des Körpers und des Geistes – vom Auftreten des Phänomens im 15. und 16. Jahrhundert in Straßburg just am Gedenktag des Heiligen Vitus ab⁸⁸. Folgt man jedoch dem *Historisch-literarischen Anekdoten- und Exempelbuch* aus dem Jahr 1824, so leitet sich der Name von Wallfahrten zur Ulmer St. Veitskapelle ab, wobei vor allem betroffene Frauen an diesen Reisen teilgenommen haben sollen⁸⁹. Der Ausbruch der Krankheit wird in der Quelle in das Jahr 1418 datiert – was nach Jakob Landolt jedoch ein Fehler im Druckwerk zu sein scheint⁹⁰ – und wie folgt beschrieben:

„Viel hundert fingen zu Straßburg an
Zu Tanzen und springen, Fraw und Mann,
An offenen Markt, Gassen und Straßen,
Tag und Nacht, ihrer viel nicht aßen,
Bis in das Wüten wieder gelang
St. Vitztanz ward genannt die Plag.“⁹¹

Eingang in die medizinische Literatur fand der „Sankt Veitstanz“ unter anderem bei Paracelsus, der in Zuge der zweiten Defension seiner 1538 entstandenen sieben Verteidigungsreden von eben jenem als neuauftretener Seuche spricht und bisherige Heilmittel anderer Mediziner kritisiert: „Ich schreibe von dem wahnsinnigen Tanz, den der gemeine Mann S. Veitstanz heißt [...] Oder ob ihr durch euern Zucker rosat den Veitstanz kurieren könnt [...] ihr habt es damit nit getan, und werdet es auch nit damit tun.“⁹². In seinem 1567 erschienenen Werk *Deß hochehrnuesten Medici Aureoli Theophrasti Paracelsi schreyben, von den kranckheyten, so die vernunft berauben als da sein S. Veyts Thantz Hinfallender siechtage Melancholia und Unsinnigkeit etc. sambt ihrn warhafften curen* unterteilt Paracelsus den Veitstanz weiters in drei differente Krankheitsbilder unterschiedlichen Ursprungs. Zunächst definiert er die eigene

⁸⁷ Klaus BERGDOLT, Der spätmittelalterliche Veitstanz, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN-ESCH (Regensburg 2006) 85-93, 85.

⁸⁸ ebd. 90f.

⁸⁹ N.N., Historisch-literarisches Anekdoten- und Exempelbuch. Charakteristische Züge von Witz und Aberwitz, Klugheit und Thorheit, Tugend und Laster; aus dem Leben gelehrter und ungelehrter, berühmter u. berüchtigter Menschen. Nebst vielen unterhaltenden Beiträgen zur Sitten- und Culturgeschichte für Leser aus allen Ständen. Band 1 (Ulm 1824) 7f.

⁹⁰ Jakob LANDOLT, Die Verrückten. Irrsinn in der Geschichte. Mittelalter. Band 2 (Norderstedt 2021) 103.

⁹¹ N.N., Exempelbuch, 6.

⁹² Karl-Maria GUTH, Paracelsus. Das Buch Paragranum/Septem Defensiones (Berlin 2014) 70ff.

Vorstellungskraft als Ausgangspunkt der *Chorea imaginativa*: „[...] dz durch die schwüer Sant Veitz dantz ein solche imaginatz kommen mag die mittbring diese kranckheit und also das gmein volck semlichs für ein plag deß heiligen acht das doch allein egritudo est varia und imaginationis ist [...]“⁹³, sowie Fahrlässigkeit des Wesens als Ursache für *Chorea lasciva*: „Demnach so sie auch ein uhrsprung auß leichtfertigkeit deß gmüets und mitt verhengung deß willens das dann chorea lasciva oder levitatis animi geheissen wird [...]“⁹⁴. Lediglich *Chorea naturalis* tritt laut Paracelsus infolge einer von der Natur gegebenen, physischen Symptomatik auf: „Also wir auch von der dritten cur naturalis choree die auß der natur kompt sein heilung setzen [...] wie das der uhrsprung sich erhebt durch die lachenden oderen und also zu dem dantzen und springen kommen nach seiner eigenschafft.“⁹⁵. Besonders Frauen – in Verbindung mit ihrem Dasein als „zügelloses und schwächeres“ Geschlecht (vgl. unten Kap. 6.) – neigen laut dem Mediziner durch ihre hohe Einbildungskraft vermehrt zur Ausbildung von *Chorea lasciva*, wobei Paracelsus mehrere Heilmethoden anführt, um den Veitstanz aus dem befallenen Körper zu vertreiben:

„So ein choreisch man oder frauw in solchen choream fiel auß geyle anhiebt zu dantzen das mererteil in den frawen geschicht die do merr estuat und cogitatz haben dann die mann Und auch vil stercker und crefftiger imaginiren und leicht sich selbs von der stercke irer natur überwinden und si expellirn so ist kein bessers [...] ir gedancken sind frey und geil und mit aller leichtfertigkeit unverschampt on alle forcht und verehrung verdreibe also. Sperr si ein an ein finsternuß laß fasten zu wasser und brot ein gute zeit ohne erbarmung an einen ungeschickten ortt durch das wird si wider bewegt von dem hunger an ein ander natur und gedencken also das ir die geile do entzogen wird per abstinentiam [...]“⁹⁶.

Bergdolt führt in Bezug auf die Heilung des Veitstanzes darüber hinaus einerseits die Praxis exorzistischer Rituale, die auch bei anderen neurologischen Erkrankungen wie Epilepsie durchgeführt wurden, sowie andererseits die Verwendung von religiösen Objekten wie Weihwasser oder der Bestreitung von Prozessionen an⁹⁷. Auch Gebete

⁹³ Paracelsus: Deß hochehrnachten Medici Aureoli Theophrasti Paracelsi schreyben, von den kranckheyten, so die vernunft berauben (o.J.).

⁹⁴ ebd. 63.

⁹⁵ ebd. 65.

⁹⁶ ebd. 64f.

⁹⁷ BERGDOLT, Veitstanz, 88.

und so genannte „Veitsbriefe“, die als eine Art Talisman ihren Träger vor der Krankheit bewahren sollten, erfreuten sich laut C. Reiterer etwa in der Steiermark großer Beliebtheit:

„[...] auf dem steht aussen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Geduld. Ringsherum ist: Treue, Reinigkeit, Demuth und Gehorsam. Wer diesen Brief, sagt man, bei sich trägt und das Gebet, das innen steht, betet, der wird die bös' Krankheit (Veitstanz) nit kriegen; man nennt daher diese Briefe auch „Veitsbriefe“.“⁹⁸.

Auch beim bereits erwähnten Erstaussbruch der Krankheit beruft man sich auf die Meinung Paracelsus', der als Indexpatientin des Veitstanzes wiederum eine Frau ausmacht:

„Dieses Tanzes Urheberin war ein Weib, Namens Troffer, eine halsstarrige wetterwendische, tolle Kreatur, die alle Menschen, und ihren lieben Mann besonders, durch ihre Albernheiten recht zu ärgern gedachte. Sie hatte übrigs Leibesbeschwerden und war dem Tanze ganz außerordentlich ergeben, wie alle Weiber dieser sonderbaren, widersinnigen Art und Weise. Ihr Mann mochte das Tanzen nicht leiden, um dennoch aber tanzen zu können, gab die Frau vor, sie könne, sie wisse nicht von was angetrieben, es nicht lassen, und tanzte im Hause und allenthalben, wo sie war und ging immer umher, wie eine Elster. Seht ihr, sprach sie, wie krank ich bin, tanzte sich müde und schlief ein. [...] Da das der enragirten Tänzerin so hinging, fingen andere Weiber auch an sich aufs Springen zu legen, eine gab der anderen Unterricht, und Tanzparthieen entwickelten sich bis zur gänzlichen Vollkommenheit, in der sie öffentlich erschienen.“⁹⁹

Rohmann verweist auf die Tatsache, dass im süditalienischen Raum ein dem Veitstanz ähnliches Krankheitsbild mit Namen Tarantella nachweisbar ist, als dessen Ursache jedoch ein rein externer Faktor, nämlich der Biss einer Spinne, genannt wird. Die Ausbreitung der „klassischen“ mitteleuropäischen Tanzsucht konzentriert er auf jenes Gebiet, das den Rhein vom nördlichen Deutschland bis in die Flämische Region umfasst¹⁰⁰.

⁹⁸ C. REITERER, Amulettaberglaube in den Niedertauern. ÖVZ X. Jahrgang (1904) 107-109, 109.

⁹⁹ N.N., Exempelbuch, 8f.

¹⁰⁰ ROHMANN, Tanzwut, 17.

Schließlich stellt Bergdolt noch die explizite und in den Bereich der Mystik gehende Verbindung zwischen Veits- und Totentanz unter der Berücksichtigung der Verbreitung des Flagellantismus vor allem im 14. Jahrhundert her. Als Ursache nennt er – worin ihm etwa Rohmann widerspricht¹⁰¹ – unter anderem jene epidemischen Ereignisse, die gemeinhin als „Pest“ bekannt sind und im Folgenden (vgl. unten Kap. 5.2.) noch genauer besprochen werden sollen¹⁰². Auch Rohmann erwähnt im Zuge der Verbreitung der Tanzsucht den Totentanz als damit einhergehendes Phänomen, betont jedoch explizit, dass das Sterben im theologischen Sinn durch Neutralität geprägt ist und die menschliche Todesfurcht durch Befolgung der Heilslehren bewältigt werden kann¹⁰³.

Das auch in der Medizin diskutierte Phänomen des so genannten „Veitstanzes“ kann demnach in einem Zusammenhang mit der Verbreitung von Totentänzen stehen, obgleich ein finaler Beweis hierfür noch erbracht werden muss.

5.2. Der Einfluss von epidemischen Krankheiten auf den Totentanz

Man kommt nicht umhin, sich im Zuge der Beschäftigung mit Totentänzen auch dem Thema Epidemien und im Besonderen dem „Schwarzen Tod“ zu widmen, dessen Erstaussbruch auf europäischem Gebiet in der Mitte des 6. Jahrhunderts in Byzanz unter Kaiser Justinian nachweisbar ist¹⁰⁴ und 1347 seinen Weg über Sizilien und Genua bis nach Kontinentaleuropa fand¹⁰⁵. Kaiser verweist überdies auf die Belagerung der genuesischen Stadt Caffa auf der Krim durch die Tartaren, die ihre an der Pest verstorbenen Krieger mit Katapulten zwecks Ansteckung des christlichen Feindes über die Stadtmauern warfen¹⁰⁶. Die oben genannte Bezeichnung der Pest fand erst im 19. Jahrhundert Einzug in medizinische Publikationen¹⁰⁷ und rührt laut George C. Kohn von jenen subdermalen dunklen Blutungen her, die die Opfer des „großen Sterbens“ kurz vor und nach ihrem Ableben aufwiesen¹⁰⁸.

¹⁰¹ ebd. 27

¹⁰² BERGDOLT, Veitstanz, 89.

¹⁰³ ROHMANN, Tanzwut, 231.

¹⁰⁴ Mischa MEIER, Prokop, Agathias, die Pest und das 'Ende' der antiken Historiographie. Naturkatastrophen und Geschichtsschreibung in der ausgehenden Spätantike, in: HZ 278 (2004) 281– 310, 290f.

¹⁰⁵ Susan SCOTT, Christopher J. DUNCAN, Biology of Plagues. Evidence from Historical Populations (Cambridge 2004) 86.

¹⁰⁶ KAISER, Tod, 30.

¹⁰⁷ Vgl. Justus Friedrich Carl HECKER, Der schwarze Tod im vierzehnten Jahrhundert. Nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet (Berlin 1832), 2.

¹⁰⁸ George C. KOHN, Encyclopedia of Plague and Pestilence. From Ancient Times to the Present (32008 New York) 31.

Die hochgradig ansteckende Infektionskrankheit Pest, ausgelöst durch das Bakterium „Yersinia pestis“, tritt primär in Form der Beulenpest auf. Hierbei wird das Bakterium über seinen Wirt (Ratten und andere Kleinnager) auf Flöhe übertragen, wenn diese das Blut des Nagetiers aufnehmen. Nach der Übertragung auf den Organismus des Menschen durch einen erneuten Flohbiss erfolgt die Reproduktion des Bakteriums im Körperinneren, die nach der Inkubationszeit von längstens einer Woche zu geschwollenen Lymphknoten und in weiterer Folge zu einer Schädigung der inneren Organe führt. Eine weitere Form der Pest, die Pestsepsis, ähnelt in ihrem Übertragungs- und Infektionsweg der Beulenpest. Ihre Symptome umfassen neben Fieber und Schmerzen auch eine unkontrollierte Entleerung des Magen-Darm-Trakts sowie massive Blutungen, die oft binnen eines Tages zum Tod führen. Auch bei der dritten vorkommenden und ansteckendsten Form der Krankheit, der Lungenpest, sterben Betroffene vielfach innerhalb von 24 Stunden. Im Unterschied zur Beulenpest oder Pestsepsis ersticken die Infizierten hierbei jedoch, da ihre Lungenfunktion durch Schädigung des Gewebes und das gleichzeitige Eindringen von Körperflüssigkeiten gehemmt wird. Lediglich die Übertragungsform unterscheidet sich hier von den beiden zuvor genannten Pestformen, da Lungenpest – ähnlich wie grippale Infekte – durch Tröpfcheninfektion weitergegeben wird¹⁰⁹. In ihrer Habilitationsschrift verweist Elke Schlenkrich auf die in die Forschung mehrfach eingegangene Annahme, dass vor allem Kinder und Frauen der Pest erlagen. Dies bleibt jedoch aufgrund fehlender absoluter Zahlen über die tatsächliche demographische Verteilung von Männern und Frauen in Zeiten der Epidemien fraglich und basiert im Falle des weiblichen Bevölkerungsanteils eher in der zeitgenössischen Vorstellung, dass Frauenkörper tendenziell zarter und somit empfindlicher gegenüber Krankheiten sind. Eine faktische Infektionsmehrbelastung des weiblichen Organismus verneint Schlenkrich daher¹¹⁰. Manfred Vasold nimmt Bezug auf die schlechten klimatischen Bedingungen, die in späterer Zeit als „kleine Eiszeit“ bekannt werden sollten, und die Ausbreitung der Pest gewiss begünstigten¹¹¹. Das erste Viertel des europäischen 14. Jahrhunderts war demnach aufgrund des bis ins 20. Jahrhundert andauernden Klimawandels, der sich um 1300 in länger einsetzenden Kälteperioden – somit härteren Wintern und der messbaren Expansion von Gletschergebieten – manifestierte¹¹² auch von wetterbedingten größeren Hungerkatastrophen geprägt, die die

¹⁰⁹ Gholamreza DARAI, Michaela HANDERMANN et al., Lexikon der Infektionskrankheiten des Menschen: Erreger, Symptome, Diagnose, Therapie und Prophylaxe (Berlin 2009) 902.

¹¹⁰ Elke SCHLENKRICH, *Gevatter Tod. Pestzeiten im 17. und 18. Jahrhundert im sächsisch-schlesisch-böhmischen Vergleich* (Leipzig-Stuttgart 2013) 58f.

¹¹¹ Manfred VASOLD, *Grippe, Pest und Cholera. Eine Geschichte der Seuchen in Europa*, (Stuttgart 2008) 48f.

¹¹² Jürg LUTERBACHER, *Die „Kleine Eiszeit“ („Little Ice Age“, AD 1300-1900)*, in: Heinz WANNER et al., *Klimawandel im Schweizer Alpenraum* (Zürich 2000) 79-104, 79.

Bevölkerung regional schwächten und bereits ausdünneten¹¹³. Darüber hinaus wirft Vasold die Frage auf, ob es sich beim „Schwarzen Tod“, der Nord- wie Südeuropa im 14. Jahrhundert geißelte, tatsächlich stets um die Pest handelte. In Italien, vor allem aber in Großbritannien, weicht das Bild der Krankheitswellen von jenen der „klassischen“ Pestepidemien ab¹¹⁴. Auch Susan Scott und Christopher J. Duncan sehen das Pestbakterium nicht als Ursache für epidemische Ereignisse im englischen Raum vor 1900: „[...] we believe that *Yersinia* was probably not responsible for any significant epidemics in England before the 20th century [...]“¹¹⁵ und gehen sogar noch weiter: „[...] everything suggests that, of all the known infectious diseases, bubonic plague, with its complex biology, is the most unlikely candidate for the relatively simple epidemiology of the Black Death.“¹¹⁶.

Kay Peter Jankrift weist darauf hin, dass die wiederkehrenden Pestwellen in Kontinentaleuropa vor allem im Laufe des 14. Jahrhunderts einerseits in einer omnipräsenten und kollektiven, tief im menschlichen Geist verwurzelten Angst vor der Krankheit liegen, die bis ins 19. Jahrhundert anhielt, und diese Furcht andererseits wiederum zu einer vermehrten Manifestation der Pest als selbstständig agierendes Wesen innerhalb volkstümlicher Erzählungen geführt hat¹¹⁷. In jenen Sagen und Märchen, die sich vor allem im westdeutschen Gebiet großer Beliebtheit erfreuten, tritt der „Schwarze Tod“ – ähnlich der Personifizierung des Todes in Bezug auf Totentänze – als blaue Flamme, kleine Wolke oder anderes luftartiges Gebilde auf. Die primäre Prämisse der Erzählungen gleicht sich insoweit, als das Pestflämmchen, das die Menschen durch sein Geschick auch innerhalb ihrer eigenen Wohnräume heimsucht, in einen Leerraum gelockt oder getrieben wird und dieser im Anschluss verschlossen wird, sodass es keinen Zugriff mehr auf die Lebenden besitzt und diese somit vor dem Pesttod gefeit sind. Jedoch warnen die Sagen gleichermaßen vor der verhängnisvollen Wissbegierde der Menschen, da die Epidemie stets aufgrund der unfreiwilligen und von Neugier getriebenen Freilassung der Krankheit erneut ausbricht¹¹⁸. Die Erscheinungsform als aeromorphes Phänomen hat ihren Ursprung hierbei laut Jankrift unter anderem in der bis ins 19. Jahrhundert anerkannten Miasmentheorie, die verunreinigte Luft und Dünste als Ursache für diverse Krankheitsbilder verantwortlich macht. Darüber hinaus verweist er auf zwei weitere Varianten, die potenziell Einfluss auf die Darstellungsform als bläuliche Flamme oder Wolke hatten; so folgt er einerseits Karl-Heinz

¹¹³ VASOLD, Pest, 49.

¹¹⁴ ebd. 56f.

¹¹⁵ SCOTT, DUNCAN, Biology, 356.

¹¹⁶ Ebd. 109

¹¹⁷ Kay Peter JANKRIFT, Das blaue Flämmchen: Die Pest im kulturellen Gedächtnis, in: Epidemien und Pandemien in Historischer Perspektive. Epidemics and Pandemics in Historical Perspective, hg. von Jörg VÖGELE, Stefanie KNÖLL et al., ECNMW (Wiesbaden 2016), 201-212, 201ff.

¹¹⁸ ebd. 201ff.

Leven in der Annahme, dass Flammen als Symbol für Infektionen und deren Verbreitung auftreten, andererseits verweist er auf Herbert Freudenthal, der diese Farbe mit frühneuzeitlichem Okkultismus in Verbindung bringt¹¹⁹.

Obleich von älteren Quellen eine Verbindung zwischen dem „Schwarzen Tod“ und dem Auftreten von Totentanzdarstellungen in geistlicher wie profaner Architektur und Kunst oftmals als kausal angesehen wird¹²⁰, mehrten sich nach Stefanie Knöll seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts auch jene Stimmen, die in den Pestepidemien des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit eben nicht den Ursprung des Makabertanz-Motives zu finden suchen¹²¹. Die Herkunft dieser Zusammenhangsvorstellung, die vor allem seit dem 18. Jahrhundert unreflektiert Eingang in die wissenschaftliche Beschäftigung mit Totentänzen fand, verortet Knöll in der Vorrede der 1725 erschienenen Abhandlung *Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Stadt Basel Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet und zu sehen ist* von Matthäus Merian, in der der Autor den Baseler Totentanz als direkte Reaktion und Mahnmal auf die 1439 wütende Pestepidemie in der Stadt beschreibt („zur Gedächtniß des grossen Sterbens oder Pest“¹²²)¹²³. Darüber hinaus führt Knöll aus, dass der Ausbruch der Cholera in Mitteleuropa im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einer Renaissance der Beschäftigung mit Epidemien und deren Einfluss auf gesellschaftliche Strukturen führte und die alte Thematik des Totentanzes sowie des Umgangs der Menschen der Frühen Neuzeit mit einer Seuche einerseits als Orientierungshilfe aus der Krise, andererseits aber auch als Instrument zur Verarbeitung von daraus resultierenden Traumata fungierte¹²⁴.

Auch Gertsman geht davon aus, dass es nicht weit genug greift, den Ausbruch der Pest in der Mitte des 14. Jahrhunderts als alleinige Quelle für die Entstehung von Totentänzen zu begreifen. Sie führt hierbei an, dass jene hohe Dichte an Totentanzdarstellungen in Europa, die das 15. bis 18. Jahrhundert prägte, erst nach dem Abflauen der Krankheitswellen und dem damit einhergehenden Schwinden der Massenpanik auftrat. Vor allem im italienischen Raum

¹¹⁹ ebd. 207

¹²⁰ vgl. Rudolf WESER, Der Ulmer Totentanz im Wengenkloster, in: Archiv für christliche Kunst XL. Jahrgang, hg. von Rudolf WESER (1925) 23, wo auf einen Vers innerhalb eines Makabertanzes hingewiesen wird, der die Pest als „Frau des Todes“ bezeichnet.

¹²¹ Stefanie KNÖLL, Seuche und Totentanz. Rezeption und Fortschreibung eines Topos im 19. Jahrhundert, in: Epidemien und Pandemien in Historischer Perspektive. Epidemics and Pandemics in Historical Perspective, hg. von Jörg VÖGELE, Stefanie KNÖLL et al., ECNMW (Wiesbaden 2016), 213-220, 219.

¹²² Matthäus MERIAN, *Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weit-berühmten Stadt Basel, Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet und zusehen ist* / Nach dem Original in Kupffer gebracht, von Matth. Merian sel. (Frankfurt am Main 1725), 3.

¹²³ KNÖLL, Seuche, 214.

¹²⁴ ebd. 215ff.

scheinen Totentänze – auch in Verbindung mit Elementen des triumphierenden Todes – vermehrt als Teil eines Standardbildprogramms aufzutreten¹²⁵.

Trotz zahlreicher Epidemiewellen des 15. bis 18. Jahrhunderts tendiert die Forschung heute zu der Ansicht, dass diese, allen voran der „Schwarze Tod“, nicht primär für das Aufkommen der Totentänze ursächlich ist. Auch die Einordnung der verschiedenen Epidemiewellen im nordeuropäischen Raum in die medizinische Kategorie des „Yersinia pestis“ wird aus historischer Sicht heutzutage zunehmend hinterfragt.

¹²⁵ GERTSMAN, Visualizing, 78ff.

6. Die Doppelrolle der Frau in der christlichen Gesellschaft

„Est etiam ordo naturalis in hominibus, ut serviant feminae viris, et filii parentibus; quia et illic haec iustitia est ut infirmior ratio serviat fortiori.“¹²⁶; dieses und ähnliche Zitate des Kirchenvaters Augustinus und anderer gelehrter Männer, das Frauen unmündigen Minderjährigen gleichsetzt, untermauern jenen Ansatz der „christlichen Anthropologie“, den Heide Wunder in ihrer Untersuchung zur frühneuzeitlichen Geschlechterordnung vertritt. Sie nimmt hierbei Bezug auf die bewusste Frauenfeindlichkeit früher Bibelauslegungen, die maßgeblich an der Etablierung einer heteropatriarchal geprägten Gesellschaftsordnung beteiligt waren. Ferner betont Wunder, dass dieses, in der klerikalen Welt verwurzelte Modell, dessen Hauptargument im weiblichen Sündenfall durch Eva und der damit verbundenen Diffamierung aller ihr nachfolgenden Frauen liegt, auf Basis geschlechtsdeterminierter Diskriminierung auch in die weltlich-rechtliche Sphäre des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zur männlichen Legitimierung übernommen wurde¹²⁷. Trotz dieser intergesellschaftlichen Fokussierung auf die Dominanz männlicher Personen weist Wunder innerhalb der ehelichen Gemeinschaft jedoch auch darauf hin, dass Frauen mit ihren Ehemännern nicht nur als reines Ehepaar, sondern auch stets als zwei miteinander agierende und gemeinsam auftretende Arbeitskräfte zu betrachten sind¹²⁸.

Daher waren Frauen gleichfalls unabdingbar, um die „Ordnung der Oeconomia“ – wie Irmintraut Richarz das ehgemeinschaftliche Haushalten auf Basis wirtschaftlicher Lehrschriften nennt – und somit die Versorgung der eigenen Familie zu sichern. Die von allen Ständen zu berücksichtigende Arbeitsaufteilung zwischen Mann und Frau, die sich im Jahreskreislauf sowohl an endogene wie exogene Einflüsse anpassen musste, wurde von der Kirche als gottgegebene Aufgabe irdischen Lebens verstanden, wobei Frauen hierbei jene Angelegenheiten zu bearbeiten hatten, die den Aufgabenkreis des eigenen Heims und Hofes betrafen. Obgleich Frauen in diesem Zusammenhang Verfügungsgewalt über die im Haushalt lebenden Nachkommen und andere zugehörige Personen sowie im privatrechtlichen Bereich Rechtsansprüche besaßen, war auch das Eheleben durch die Unterordnung der Frau unter den Mann und die damit verbundene soziale und rechtliche Ungleichheit geprägt¹²⁹.

¹²⁶ AUGUSTINUS, *Quaestiones in Heptateuchum* I, 153 (CC s.l. 33, 59).

¹²⁷ Heide WUNDER, *Normen und Institutionen der Geschlechterordnung am Beginn der Frühen Neuzeit*, in: *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, hg. von Heide WUNDER, Gisela ENGEL (Königstein/Taunus 1998) 57-78, 57ff.

¹²⁸ Heide WUNDER, „Er ist die Sonn‘, sie ist der Mond“. *Frauen in der Frühen Neuzeit* (München 1992) 96f.

¹²⁹ Irmintraut RICHARZ, *Oeconomia: Lehren vom Haushalten und Geschlechterperspektiven*, in: *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, hg. von Heide WUNDER, Gisela ENGEL (Königstein/Taunus 1998) 316-336, 316ff.

Im Zusammenhang mit früher, christlicher Ehepraxis verweist Edith Ennen auf Unterschiede dieser zu jener des germanischen (Stammes-)Rechts. Obgleich die christliche Ehe unter Wahrung des weiblichen Persönlichkeitsrechts zustande kommt, bestand eine enge Bindung an biblische Grundsätze, die unterschiedliche Auslegungen erfuhren. Hierzu zählen vor allem die Verbote von Ehen zwischen Verwandten sowie des Rechts auf Ehescheidung¹³⁰. Erst im Laufe des Spätmittelalters ist eine Trendwende hin zur Hinauszögerung des Schließens einer Ehe unter weiblichen Gläubigen auszumachen, wobei Heiratszwänge weiterhin bestanden und die im höheren Alter eingegangene Heirat mit der damit verbundenen verspäteten Mutterschaft auch mit gesundheitlichen Risiken einherging¹³¹. Auch Jaques Le Goff betont den Wandel der Ehe von einer zivilrechtlichen Vertragsverpflichtung hin zu einem unter der Kontrolle der Kirche stehenden Akt der Religion¹³².

Peter C. Phan weist in Bezug auf das durch zwei Extrempole – nämlich jenen der „Sünderin“ und jenen der „Heiligen“ – geprägte Rollenbild der Frau innerhalb der christlichen Gesellschaft auf den Umstand hin, dass frühe Gründungen von Frauenklöstern und die damit einhergehende Lebensweise auf der Entscheidung besagter Frauen fußen, dieses jungfräuliche Leben zu bestreiten, und ein solcher Lebensentwurf nicht durch männliche Würdenträger vorgeschrieben wurde. Für Phan führte dies zu einem Konflikt kirchlicher Autoritäten; Frauen war es möglich, durch diese Entscheidungen ihrer „gottgegebenen Sündhaftigkeit“ zu entfliehen und den Männern, durch den Dienst an Gott, auf Augenhöhe gegenüberzutreten:

„On the one hand, they spare no effort in praising virginity as the perfect state of life and denigrating marriage with its sexual activities as tantamount to lust. On the other hand, they feel threatened by the possibility of female virgins usurping their authority and privileges, especially in the threefold office of teaching, sanctifying, and governing, as well as by their bodies which their male gaze looks upon as a source of temptation [...]“¹³³.

Neuerungen in der christlichen Lehre sowie das „Abschotten“ der Bräute Christi innerhalb ihrer Klostermauern führten im weiteren Verlauf jedoch zu einer Hochblüte weiblicher Konvente des 6. bis 10. Jahrhunderts. Erst im Zuge des vierten Laterankonzils 1215 wurden Klöster unter die Hoheitsmacht männlicher Bischöfe gestellt und Nonnen und Äbtissinnen weiter vor der

¹³⁰ Edith ENNEN, Frauen im Mittelalter (München 1984) 44.

¹³¹ ebd. 134.

¹³² Jaques LE GOFF, Die Geburt Europas im Mittelalter (München 2004) 83f.

¹³³ Peter C. PHAN, Saint and Sinner. Women in Christianity, Religions. A Scholarly Journal Issue 1 (2016) 117-129, 120.

Außenwelt verborgen; gleichzeitig wurde der Zölibat für männliche Kleriker verschärft und deren Ehefrauen von der Gesellschaft und katholischen Kirche als Prostituierte verurteilt; erst im Zuge der Reformation erhielten Pastorenfrauen neues gesellschaftliches Ansehen. Neben der Gottesmutter Maria, die als jungfräuliches Vorbild für Frauen des Klerus galt, wurde Maria Magdalena unter Papst Gregor I. in die Rolle der reuigen Sünderin gedrängt (vgl. unten Kap. 8.11.); christliche Ehefrauen konnten bestenfalls diesen Rang erreichen¹³⁴.

Im Zuge dieser Arbeit wurde bereits mehrfach auf die unterschiedlichen Formen und Bedeutungen des Tanzes innerhalb der Gesellschaft verwiesen (vgl. oben Kap. 5.). Auch in Bezug auf rein weibliche Tanzformationen im Reigen finden sich lediglich im 14. Jahrhundert wiederum im südlichen und westlichen Europa Belege; für den deutschen Raum lässt sich der weibliche Reigentanz nicht nachweisen¹³⁵. Jungmann führt an, dass trotz dieses Umstandes sowie der per se devoten Rolle, die der Frau im Paartanz zukommt, dieser in kirchlichen Quellen primär eine „Täterrolle“, nämlich jene der Verführerin, zugeschrieben wird¹³⁶. Beispielhaft wird hier Johann Nider genannt, der den Männern, ob der Verführungskünste der Frauen als „feuriges Schwert“, nach Hieronymus generell vom Tanzen abrät und dies wiederum mit der weiblichen Erbsünde begründet:

„[...] mulier enim ut ait hieronymus gladius est igneus ibi enim videlicet i(n) chorea tot sunt gladii quot ad capiendum vestibus sunt ornanti. [...] Mulier enim ornata est sagena dyaboli per quam multitudinem infinitam stultorum capit ad interitum.“¹³⁷.

Ein weiterer Schritt innerhalb der Vorstellung der „sündigen Frau“ erfolgte hin zur Vorstellung vor allem älterer Frauen als Hexen (vgl. unten Kap. 8.8.); diese Darstellungsform ist das erste Mal jedoch erst 1489 im *Tractatus von den bosen wyber die man nennet die hexen* von Ulricus Molitor nachweisbar. Für Andrea von Hülsen-Esch hatte diese Entwicklung ihren Ausgangspunkt in der Vorstellung der lüsternen „Kupplerin“, deren Wissen auch die Herstellung von (potenzfördernder) Medizin und Tränken umfasste; sie verweist zusätzlich auf die kirchliche Verteufelung der Erotik während der Renaissance¹³⁸. Nach Dieter Harmening

¹³⁴ ebd. 122.

¹³⁵ JUNGMANN, Tanz, 110.

¹³⁶ ebd. 116f.

¹³⁷ Johann NIDER, Praeceptorium oder Expositio decalogi (o. O., o. J.) 6. Gebot Cap III.

¹³⁸ Andrea VON HÜLSEN-ESCH, Alte Frauen – Hexen – Kupplerinnen Überlegungen zu den spätmittelalterlichen Wurzeln langlebiger Vorurteile, in: Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s, hg. von Henriette HERWIG, Alter(n)skulturen Band 2, 37-74, 53ff.

formierte sich der Glaube an Hexen als dämonische Zauberwesen in drei Stufen. Während in der Zeit von der Mitte des ersten Jahrtausends bis 1230 jener Aberglaube noch nicht generell ins Bewusstsein der Menschen gerückt war, bildet sich ab dem 13. Jahrhundert die Vorstellung, dass Hexen und deren Magie real existieren, heraus, wobei diese Begriffe synonym mit dem Begriff der Ketzerei gebraucht werden. Diese Stufe dauert bis etwa ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts an, wobei in diese Zeit die durch Lehrmeinungen gestärkte Etablierung der Teufelsbuhlschaft (*maleficium*) als schlimmste Form der Häresie fällt, deren Verfolgung und Bestrafung es durch die Inquisition bedurfte, deren Beginn im Zuge der dritten Stufe in die Zeit bis 1540 fällt¹³⁹.

Demnach unterteilte das Christentum Frauen bereits früh in solche, die als Jungfrauen Gott dienen durften und der Erbsünde auf diese Weise entkamen, was jedoch seitens der Kirchenoberen seit dem 13. Jahrhundert zu unterbinden versucht wurde, indem auch die Konvente unter männliche Hoheit gestellt wurden und solche, die als gewöhnliche Ehefrauen und „Sünderinnen“ als Töchter Evas galten und zum Kreis der „gefallenen Frauen“ gehörten. Ihren Höhepunkt findet die christliche Doppelmoral in Bezug auf Frauen, mit der Verehrung Mariens einerseits und der Verdammung Maria Magdalenas andererseits, in der Etablierung der europäischen Hexenvorstellung, in deren Zentrum seit dem späten 15. Jahrhundert vor allem ältere Frauen standen.

6.1. Totentänze als Ausdruck frühneuzeitlicher Gesellschaftskritik

Die grundsätzlich frauenfeindliche Haltung einzelner Gesellschaftsgruppen (vgl. oben Kap. 5 und Kap. 6) findet sich in der Kritik weltlicher wie geistlicher Frauen in den Totentänzen zwar wieder, jedoch richten die Makabertänze ihren Tadel gegen alle Teile der Gesellschaft, insbesondere auf kirchliche Amtsträger, wobei die Kritik umso harscher ausfällt, je mehr Macht die betreffende Person innehat. In vorreformatorischer Zeit fokussierte sich das Hauptthema der Totentänze im deutschsprachigen Raum laut Kaiser demnach immer mehr auf den Wunsch der Gleichheit aller Menschen auf Erden. Dies spiegelt sich auch in der Formulierung einzelner Verse wider, die über die politischen und gesellschaftlichen Machtpositionen der einzelnen Ständevertreter grammatikalisch stets in der Vergangenheitsform berichten. Auf der anderen Seite zeigen sich die Mitglieder der einzelnen Stände – wenn auch zu spät – im Angesicht des nahenden Todes zumeist einsichtig sowie geständig und geben die von ihnen auf Erden

¹³⁹ Dieter HARMENING, Hexen. Hinter dem Rand des Christentums, in: Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft, hg. von Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER (Warendorf 2001) 300-334, 301.

begangenen Fehler und Ungerechtigkeiten zu¹⁴⁰. Als drastischstes und vorwurfvollstes dieser Beispiele, das selbst vor Kritik am Pontifex und dem Kaiser nicht zurückschreckt, kann der *Berner Totentanz* (vgl. unten Kap. 8.) genannt werden. Zu Beginn wird wiederum auf die Gleichstellung aller Sterblichen vor dem Tod und die Ungewissheit der eigenen Todesstunde- und Art eingegangen:

KEin bleiben ist in diser Zytt,
wir farend all dahin ferr vnd wyt,
Silber vnd gold hilfft vns nit hie,
weiß niemand auch wen oder wie¹⁴¹

Auf Tafel III folgt das Zwiegespräch mit dem Papst, der, seiner Insignien durch den Tod beraubt, ernüchert feststellen muss, dass auch er als verwesender Leichnam alle geistliche Macht verloren hat:

Wie gfallenteich Herr Bapst die ding, ir tanzend auch an dißim Ring: die dreyfach kron müßend ir mir lan, vnd üweren säßel ruwig lan stan.	Vff erd scheint groß mein heiligkeit, die torrecht wält sich vor mir neigt, alß ob ich vffschlus himmelreich, so bin ich ietz selbs auch ein leicht; ¹⁴²
---	--

Auch der Kaiser auf Tafel X muss erkennen, dass ihm im Tod weder Geld noch Macht hilft oder Zuflucht bietet und auch sein Gefolge ihn bei seinem Ableben verlassen hat:

Herr Keiser ergebend euch darein, dan es mus hie nun tanzet sein, truget ir noch einest ein dreyfach kronen, dennoch wirt euch der todt nit verschonen /.	Alle meine Diener, Ritter vnd Knecht wichend ietz von mir in disem gefecht han ich ie ghan auf erden gwalt, so hat es doch ietz ein andere gestalt. ¹⁴³
---	---

Der in religiös geprägten Sozialbewegungen begründete Wunsch nach Gleichheit aller Christenmenschen dient laut Kaiser seit dem 11. Jahrhundert eher als Drohgebärde gegenüber

¹⁴⁰ KAISER, Tod, 36ff.

¹⁴¹ Paul ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel* (ca. 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649), *Berner Heimatbücher* 54/55 (Bern 1953) I, 3.

¹⁴² ebd. III, 8./9.

¹⁴³ ebd. X, 34./35.

höheren Gesellschaftsschichten denn als Versprechen auf eine erfüllte Ewigkeit an unterprivilegierte Stände. Aufgrund seiner Lokalisierung innerhalb der Gattung der Bußpredigten findet sich die Idee der Gleichheit der Menschen vor allem im Predigerorden sowie den Franziskanerorden, was wiederum im Totentanz aufgenommen wird (vgl. unten Kap. 8.6.)¹⁴⁴. Obgleich Extrembeispiele wie jener Totentanz aus Bern harsche Kritik vermehrt an Adel und Klerus üben, so ist dies keine konstante Entwicklungslinie. Vielmehr werden die ursprünglichen Texte immer mehr in Richtung eines sozialen Gleichgewichts durch Hinzuziehung städtischer Personengruppen erweitert. Daneben finden – zwecks Aufnahme der gesamten „christlichen Menschheit“ – neben Vertretern anderer Konfessionen auch Personen, die keinem Stand zugeordnet werden, Einzug in das Makabertanzmotiv. Demnach handelt es sich vielmehr um eine hierarchienübergreifende Gesellschaftskritik in deren Zentrum jedoch stets die unmoralische Anhäufung und das auf das eigene Wohl fokussierte Verschleudern von Vermögen steht¹⁴⁵.

Die Betonung irdischer Gleichwertigkeit aller Menschen findet sich für Dreier besonders in jenen Totentänzen ab dem 15. Jahrhundert¹⁴⁶. Ausgehend von dieser Erkenntnis stellt auch Johan P. Mackenbach die Frage nach der Bedeutung sowie dem Stellenwert von sozialer Gerechtigkeit als möglichem Leitmotiv frühneuzeitlicher Totentänze. Obgleich er auf explizite Kritik gegenüber einzelnen Ständen und ihrer Vertreter vor allem in den Texten deutschsprachiger Totentänze eingeht, sieht er das Streben nach gesellschaftlich gerechter Gesinnung nicht als Grundlage des Totentanzmotivs; viel mehr spielt für ihn wiederum der Wunsch nach dem eigenen Seelenheil der Protagonisten eine primäre Rolle. Lediglich gegenüber gottesfürchtigen und hart arbeitenden Schichten – etwa der ländlichen Bevölkerungsschicht – finden sich weniger vorwurfsvolle Anschuldigungen. Darüber hinaus schreibt Mackenbach dem vorhandenen Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit durchaus revolutionäre Ansätze in Bezug auf kirchliche und gesellschaftliche Gegebenheiten zu, die ihre Schlagkraft jedoch durch die Adaption und Integration in geistliche Predigten verloren. Dies wurde durch die Vorstellung der auf irdischer Armut basierenden, automatischen Aufnahme in das Himmelreich verstärkt und führte nach Mackenbach gar zu „[...] an element of justification of poverty and social inequality in these dances of death.“¹⁴⁷.

Auch Dreier sieht innerhalb der Totentänze des 15. Jahrhunderts insoweit eine Kritik an gesellschaftlichen Strukturen, als der Lehrsatz der Gleichheit Aller vor allem in Bezug auf die

¹⁴⁴ KAISER, Tod 42f.

¹⁴⁵ ebd. 46f.

¹⁴⁶ DREIER, Totentanz, 100.

¹⁴⁷ Johan P. MACKENBACH, Social inequality and death as illustrated in late-medieval death dances, *AJPH* 85/9 (1995), 1285-1292, 1288ff.

Unterschiede und Möglichkeiten armer und reicher Bevölkerungsgruppen proklamiert wurde¹⁴⁸. So verweist er auf Bruno Stehle und den heute nur mehr in Abschriften erhaltenen Totentanz von Kientzheim im Elsass aus dem Jahr 1517, dessen einleitende Worte einerseits einen Herrn, andererseits dessen Knecht betreffen:

„O ihr Menschen kint, kummet all erbey,
Vnnd lugkt, welchs der Herr vnd der knecht sey.
Denn got richt nach dem Recht,
Da ligt der Herr und auch der Knecht.“¹⁴⁹

Dreier weist als „Herrn“ jedoch keinen weltlichen Herrscher oder eine gesellschaftlich höher gestellte Person aus, sondern Gott selbst, während irdische Standesvertreter hier die Rolle des Knechts einnehmen. Aber nicht nur die himmlische Gerechtigkeit vor Gott, auch die weltliche Jurisdiktion bzw. deren Ungleichheit in Bezug auf alle Menschen ist Inhalt von Totentänzen und verweist wiederum auf den Wunsch der Gleichbehandlung vor irdischen Gerichten unter gleichzeitiger Anklage korrupter und von Status abhängiger Urteilsfindung¹⁵⁰. Generell führen die Totentänze der vorreformatorischen Periode dem Betrachter die Schwäche der geistlichen wie weltlichen Obrigkeit auf eine objektive, aber freche Art und Weise vor Augen, ohne jedoch explizite Personen und ihre Namen zu nennen. Allerdings scheint die Kritik gegenüber dem Klerus schärfer abgegrenzt zu sein und auf einer persönlicheren Ebene stattzufinden als jene an weltlichen Herrschern. Gründe hierfür sieht Dreier primär im Umgang der Geistlichen mit finanziellen Mitteln zum eigenen Vorteil, wobei zunächst nicht an der katholischen Kirche an sich, sondern lediglich den ihr dienenden Geistlichen Kritik geübt wird¹⁵¹. Dies ändert sich erst mit dem eingangs erwähnten *Berner Totentanz*, der zwischen den Jahren 1516 bis 1519 entstand und den Papst und seine uneingeschränkte Macht auf Erden direkt hinterfragt und angreift¹⁵². Allerdings findet sich der Tadel des Todes nicht nur gegenüber der gesellschaftlichen Oberschicht, sondern auch gegenüber diversen Berufsgruppen, denen innerhalb der Texte betrügerische Absichten vorgeworfen werden¹⁵³. Neben den bisher erwähnten durchwegs männlichen Figuren finden sich darüber hinaus Frauendarstellungen, die die gesellschaftliche Kritik innerhalb der Totentänze widerspiegeln. Anders als die zuvor beschriebene öffentliche

¹⁴⁸ DREIER Totentanz, 100f.

¹⁴⁹ Bruno STEHLE, *Der Totentanz von Kientzheim im Ober-Elsass* (Straßburg 1899) 24.

¹⁵⁰ DREIER, Totentanz, 101f.

¹⁵¹ ebd. 104ff.

¹⁵² Wilfried KETTLER, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit (Bern 2009) 103ff.

¹⁵³ DREIER, Totentanz, 120ff., vgl. etwa Arzt, Wirt, Kaufmann.

Ebene mit männlichen Standesvertretern geben jene Szenerien, die Frauen umfassen, wiederum Einblick in die Ungerechtigkeiten des privaten Umfeldes (vgl. oben Kap. 6.). Auch Dreier verweist auf die Unterscheidung zwischen Männerfiguren in Totentänzen, die allesamt Standes- oder Gruppenzugehörigkeiten aufweisen, während Frauen lediglich als dem weiblichen Geschlecht zugehörig gelten und zumeist innerhalb häuslicher Mauern dargestellt werden und betont: „In der Gesamtschau blieben die Frauen in den ausgewählten Quellen in viel stärkerem Umfang als die Männer blasse Karikaturen, die sich nicht als Stand sondern als Geschlecht der naiven Eitelkeit, Hoffart und Wollust sündig machten.“¹⁵⁴

Auch für häusliche Gewalt gegenüber der Frau innerhalb des Ehelebens findet sich im schon erwähnten *Kientzheimer Totentanz* ein Beispiel, das dem Betrachter unweigerlich die damit verbundene Kritik an der Gesellschaft sowie das Wissen über derartige Vorfälle vor Augen führt. In seinem 17. Bild beschreibt Stehle das Bildnis einer Bürgerin, die von einem von Ungeziefer bedeckten Tod geholt und zum Tanzen aufgefordert wird:

„Hie kumpt der todt zu einer Burgerin, eines rychen mans frouw [...] alss ob er tantz, grifft die burgerin mit der lincken hant an vnd nympt sig by dem lincken arm vnd will sig mit im füeren [...] vnd schlecht ir zu tantz vff dem hackbert [...] hat dz mul wyt vff, man sicht im alle zenn vnd ein schlang zu dem lincken orloch hin nyn zum mul haruss halber [...].“¹⁵⁵

Die gut gekleidete Bürgersfrau beklagt in ihrer Antwort an den Tod das schlechte und gewalttätige Verhalten ihres Ehemannes, bereut aber auch ihr eigenes, stolzes Verhalten:

„Min hoffart vnd schönen gestalt
Myn man gar oft im huss entgalt,
Sin ybel zyt vnd hört arbeyt
Hat er all an mich geleyt.
Allein dz ich zu kyrchen vnd stross
Stoltz inhar kamm, das acht ich gross.
Es ist mir leyd vnd ruwet mich serr,
Biss mir gnedig, allmechtiger herr!“¹⁵⁶

¹⁵⁴ ebd. 122.

¹⁵⁵ STEHLE, *Totentanz*, 45.

¹⁵⁶ ebd. 46.

Anders als die Übermittlung profaner Botschaften wie Dreier sie beschreibt, konnte sich die in Totentänzen enthaltene gesellschaftliche Kritik auch an jene Personen und Standesgruppen richten, die in einem schlechten Verhältnis zu den Auftraggebern standen. Als ein Beispiel einer solchen Feindseligkeit sei hier der monumentale *Lübecker Totentanz* in der St. Marienkirche genannt (vgl. unten Kap. 8). Auch hier werden die Bereicherung und Gier der weltlichen und geistlichen Obrigkeit thematisiert, vor allem aber das Fehlen christlicher Werte wie *Humanitas* und *Caritas* innerhalb dieser Standesgruppen. Auch aufgrund der oben genannten Vorwürfe gegenüber höher und niedrig gestellter Personen, die direkt oder indirekt Einfluss auf die Lübecker Gesellschaft besaßen und nicht Teil des Stadtrates waren, geht Hartmut Freytag davon aus, dass es sich beim Auftraggeber des *Lübecker Totentanzes* möglicherweise um einen Ratsherrn und Mitglied des Ordens der Minderen Brüder handelte¹⁵⁷.

Leßmann ist der Ansicht, dass Totentänze primär als geistliches Autoritätswerkzeug gegenüber den Gläubigen dienten und diese in Richtung eines gottgefälligen Lebens und in diesem Zusammenhang zu einem „guten Tod“ im Sinne des Christentums lenken sollten (vgl. oben Kap. 3.1.). Die Topographie der vor allem als Wandgemälde auftretenden monumentalen Totentänze sprach laut Leßmann darüber hinaus vor allem die innerhalb der Hierarchie niedergestellten Bevölkerungsschichten und Stände an. Auch er erkennt Kritik an den höheren Ständen, setzt diese Vorgänge jedoch auf eine rein geistige Ebene, die die Obrigkeit in diesem Leben zwar vor lasterhaftem Verhalten – vor allem gegenüber ihnen untergeordneten Personen – warnt, die Ungleichheit innerhalb der von Gott erschaffenen Ordnung jedoch nicht verändern kann. Erst im Tod haben gesellschaftlich Unterprivilegierte die Chance, der Obrigkeit gleichgesetzt zu werden und ihr auf Augenhöhe zu begegnen¹⁵⁸. Nach seiner höchsten Popularität fokussiert sich der Totentanz als Genre ab dem 16. Jahrhundert primär auf den deutschen Kulturraum, wobei Leßmann vor allem auf den Einfluss von Politik und gesellschaftlichem Spott eingeht, der ab diesem Zeitpunkt den Kern des Totentanzes bildet. Er bezeichnet dies als einen Wandel vom „Tanz der Stände immer mehr zum narrativen Gesellschafts- und Sittenbild“¹⁵⁹.

Der gesellschaftskritische Ansatz in den Totentänzen geht vom Wunsch der Menschheit nach Gleichstellung aller Menschen aus. Diesem Wunsch kann aber erst im Augenblick des Todes entsprochen werden, wobei generell festzuhalten ist, dass die Kritik an höhergestellten

¹⁵⁷ Hartmut FREYTAG, Literatur- und kulturhistorische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 13-58, 41.

¹⁵⁸ LEßMANN, Totentanz, 16.

¹⁵⁹ ebd. 24.

Persönlichkeiten im Hinblick auf deren Macht- und Geldmissbrauch weitaus harscher ausfällt als an den niedrigeren Ständen. Vor allem Menschen, die im Leben Entbehnungen ausgesetzt sind, werden weniger kritisch adressiert. Teile der Forschung sehen aber die Kritik an höheren Ständen ausschließlich als Mahnung zum irdischen Wohlverhalten. In Folge fehlender Machtbefugnisse bei den Frauen der Totentänze werden in diesen Fällen nur persönliche Verfehlungen und charakterliche Mängel angeprangert.

6.2. Das Bild der (alternden) Frau in der Literatur und Kunst der Frühen Neuzeit

Das Altern per se, das im biologischen Kontext geschlechtsunabhängig ist, tritt insofern bis heute als gesellschaftliches Phänomen auf, als Frauen – wiederum reduziert auf ihre Fähigkeit zur Reproduktion – scheinbar nicht vor dem altersbedingten Verfall entfliehen können, während Männer tendenziell „reifen“ und ein ehrbares Alter erreichen¹⁶⁰. Anders als der Zugang zu schönen jungen Frauen zeigt sich daher bekanntermaßen auch das Bild älterer, sprich nicht mehr gebärfähiger Frauen. Bereits im 13. Jahrhundert berichten medizinische Notizen des Gelehrten Albert von Lauingen, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in französischer Sprache als erstes Buch (*De Secretis mulierum*) des Grimoires *Les admirables secrets de magie du Grand et du Petit Albert* veröffentlicht wurden, dass Frauen ab dem Eintritt in die Menopause vermehrt unter Hitzestauungen sowie Kopfschmerzen leiden. Dies wird durch das Ausbleiben der Blutreinigung durch die Menses erklärt, da ältere Frauen dadurch nicht mehr in der Lage sind, sich ihres „unsauberen Blutes“ in regelmäßigen Abständen zu entledigen, weshalb sich schlechte Körpersäfte sammeln, was Garstigkeit und Bosheit verstärkt¹⁶¹.

Diese Manifestation vor allem männlicher Ablehnung gegenüber älteren Frauen, jedoch wiederum in der Verbindung mit ironischen Untertönen, zeigt sich auch in dem Schweizer Volkslied *Eyn Schweyzerisch Lyd, von jungen Weybern* aus *Friedrich Nicolai's kleyner feyner Almanach 1777 und 1778*, der im Jahre 1888 von Georg Ellinger herausgegeben wurde. Das siebenstrophige Lied berichtet von einem namenlosen jungen Mann, der, sein Leid in erster Person klagend, die Eheschließung mit einer deutlich älteren und dementsprechend garstigen Frau schon nach kurzer Zeit bereut:

„Alß ich eyn junger G'selle war
Nam ich eyn steynalts Weyb,

¹⁶⁰ Henriette HERWIG, Alter(n) und Geschlecht in ausgewählter Prosa Theodor Fontanes, in: *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006) 52–62, 52.

¹⁶¹ Shulamith SHAHAR, Mittelalter und Renaissance. Ein soziales Netz entsteht, in: *Das Alter. Eine Kulturgeschichte*, hg. von Pat THANE (Darmstadt 2005) 71-111, 84.

Ich hett sie kaum drey Tage,
Hetts mich schon widerumb g'reut.“

Zur Lösung des ehelichen Problems entschließt sich der junge Mann, den Baseler Kirchhof aufzusuchen, wo der personifizierte Tod in Form des monumentalen Totentanzes ansässig ist. Diesen bittet er, aus den beiden nächsten Strophen ersichtlich, um ein rasches Ableben seiner ungeliebten Ehefrau, was ihm der Tod umgehend gewährt:

„Als ich nu uff den Kirchhof kam,	Als ich wider nach Hause kam,
Bat ich den liben Tod.	Fand ich meyn Alte tod.
Ach liber Tod von Basel	Ich spannte Roß unndt Wagen,
Hol mir meyn' alte fort.	Unndt fur meyn' Alte fort.“

Es folgt ein Abschnitt über den zweiten Aufbruch zum lokalen Kirchhof, um die verstorbene Gattin zu begraben, wobei aus diesen Zeilen wiederum die Abneigung gegenüber seiner Ehefrau herauszulesen ist sowie die Sorge vor einer etwaigen Rückkehr der Toten ins Leben:

„Alß ich uff den Kirchhof kam,	Scharrt tzu, scharrt tzu, scharrt immer tzu.
Das Grab war schon gemacht.	Dz alte bose Weyb,
Ir Treger gett feyn sachte,	Si hat jr lebetage
Dz d' Alte nit erwacht.	Geplagt meyn' jungen Leyb.“

Nach der erneuten Rückkehr in das gemeinsame Heim entschließt sich der junge Witwer, aufgrund des Fehlens einer guten Ehefrau wiederum bereits nach drei Tagen zu heiraten, wobei er diesmal eine junge Frau wählt. Diese quält ihn jedoch umso mehr, weshalb er sich am Ende des Volksliedes vom Tod reumütig seine verstorbene Gattin zurückwünscht:

„Alß ich wider nach Hause kam,	Dz junge Weybel dz ich nam,
All Winckel warn mir tzu weyt,	Dz schlug mich alle Tag,
Ich wartet kaum drey Tage	Ach liber Tod von Basel,
Nam ich eyn junges Weyb.	Hett ich meyn Alte noch!“ ¹⁶²

¹⁶² Georg ELLINGER, Friedrich Nicolai's kleyner feyner Almanach. 1777 und 1778. Berliner Neudrucke, Erste Serie, Band I, Erster Jahrgang (Berlin 1888), 54f.

Rosenfeld führt aus, dass dieses bekannte Schweizer Volkslied als Hommage an jenen ältesten Monumental-Totentanz basiert, der von 1440 bis 1805 die Laienfriedhofsmauer des Baseler Dominikanerkloster schmückte. Von Basel aus fand es Verbreitung über West- und Mitteldeutschland bis nach Südösterreich. Allerdings wurden Textpassagen verändert, wobei vor allem der „liebe Gott“ an die Stelle des „lieben Todes“ trat. Eine Version aus dem Gebiet des Harzes verlangt den Tod der Ehefrau gar innerhalb kirchlicher Mauern und wendet sich hoffnungsvoll an den „Herrn Pastor“¹⁶³.

Wunder verweist im Zusammenhang mit einer geschlechterspezifisch ungleichen Betrachtung des menschlichen Alterns auf die Stufenleiter von Johann Fischart aus dem Jahr 1578, die Teil der Darstellungen der Lebensalter von Mann und Frau vom kindlichen 10. bis zum greisen 100. Lebensjahr ist und das Altern beider biologischer Geschlechter miteinander vergleicht. Auffällig ist hierbei, dass Frauen ab dem 50. Lebensjahr, also wiederum dem ungefähren Austritt aus dem gebärfähigen Alter, als „Großmütter“ betitelt werden, deren Lebensfokus abermals auf das interne Familienleben gelegt wird, während Männer desselben Alters als mitten im Leben befindlich gezeigt werden, für die das Gründen einer neuen Familie noch nicht ausgeschlossen ist. Auch Wunder verweist im Zuge des Vanitas-Gedankens auf die Omnipräsenz des Todes, die vor allem durch die hohe Säuglings- und Kindersterblichkeit Bestandteil des alltäglichen Lebens war und im schlimmsten Fall zur Altersisolation führte¹⁶⁴. Im Zuge dieser Diskussion weist Knöll auf die tondiförmigen Lebensalterdarstellungen des 15. Jahrhunderts hin, in deren Zentrum wiederum der Mann steht und die sich im folgenden Jahrhundert zu treppenförmigen Darstellungen weiterentwickelten (vgl. unten Kap. 8.11.) und bis in die Moderne existierten. Diesen Bildern ist gleich, dass der Tod und die Ankündigung des Jüngsten Gerichts allgegenwärtig erscheinen und sie als Ermahnung an den *Memento mori* Gedanken mit sich geführt wurden¹⁶⁵.

Die unterschiedliche Wertschätzung gegenüber Männern und Frauen mittleren Alters ergibt sich klar aus der geschlechterspezifischen Rollenverteilung, die dem Mann die Repräsentation nach außen, der Frau aber ausschließlich häusliche Kompetenzen, und hier in erster Linie das Gebären von Nachkommenschaft, zuweist. Frauen verlieren daher durch das Klimakterium

¹⁶³ ROSENFELD, Phänomen, 54f.

¹⁶⁴ WUNDER, Sonn', 34.

¹⁶⁵ Stefanie KNÖLL, Frauen, Körper, Alter – Die weiblichen Lebensalter in der Kunst des 16. Jahrhunderts, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006a) 43-51, 43ff.

ihren gesellschaftlichen Stellenwert und werden ab diesem Zeitpunkt innerhalb der frühneuzeitlichen Kunst vermehrt das Opfer von Hohn und Spott.

7. Das Vanitas-Motiv „Der Tod und das Mädchen“

Nach Ulrike Wohler bildete sich innerhalb der Reihe an Bildmotiven, die Totentänze umfassen, die Begegnung des personifizierten Todes und der Jungfrau bzw. des jungen Mädchens zu Beginn des 14. Jahrhunderts als eigenständiges Thema heraus. Während klassische Totentänze allen Ständen jeden Alters die eigene Vergänglichkeit vor Augen führen, konfrontiert das Motiv des Todes und des Mädchens den Betrachter nicht nur mit der Tragik des Augenblicks, sondern auch mit jenen zwei entgegengesetzten Polen, die das menschliche Dasein definieren, nämlich der Kraft und Schönheit jugendlichen Lebens einerseits und dem Sterben und Verwesen nach dem Tod andererseits. Hinzu kommt, dass gerade dieses Thema auch vor sexueller Direktheit nicht zurückschreckt, da der als verwesender und/oder skelettierter Körper dargestellte Tod den zumeist (halb)nackten weiblichen Leib oftmals harsch an Scham, Brüsten oder im Gesicht umfasst oder versucht, diesen zu küssen. Die Frau stellt hierbei stets den passiven Part dar; erst in der Moderne lässt sich eine Rollenverschiebung feststellen, bei der das Mädchen selbst aktiv wird und den Tod ganz bewusst in ihre Arme schließt¹⁶⁶.

Knöll weist jedoch darauf hin, dass jenes *Vanitas*-Motiv lediglich im deutschen Sprachraum Verbreitung fand und verortet das Auftreten dieser Szenen erst ins 16. Jahrhundert. Auch spannt Knöll den Bogen hin zum monumentalen *Berner Totentanz* von Niklaus Manuel, der noch Gegenstand dieser Arbeit sein wird (vgl. unten Kap. 8.)¹⁶⁷. Im dort gezeigten Bild „Tod und Tochter“ (vgl. unten Kap. 8.7.) sieht Kaiser zwar den Ursprung des *Vanitas*-Motivs „Tod und Mädchen“¹⁶⁸, Knöll stimmt ihm hier jedoch nur teilweise zu und verweist auf frühere Darstellungen, etwa Hans Baldung Griens, die junge Frauen ohne das Element des Tanzes in einen sexualisierten Kontext stellen sowie die weibliche Nacktheit ohne Zugehörigkeit zu ständischen Gesellschaftsstrukturen zum Hauptthema haben. Einen weiteren Ausgangspunkt der Entwicklung des Motivs sieht Knöll in der Gegenüberstellung von *Voluptas* und Vergänglichkeit oder *Virtus*¹⁶⁹.

Darüber hinaus fließt in manche Darstellungen auch explizit das *Memento mori*-Element mit dem Motiv des Todes und des jungen Mädchens ineinander, was etwa der oben genannte Hans Baldung Grien 1515 mit der Szene *Nacktes Mädchen, sich spiegelnd und kämmend, dem Tode verfallen* verdeutlicht. Die Jungfrau – ein Sinnbild der Todsünde des Hochmuts und der

¹⁶⁶ Ulrike WOHLER, Totentanz, in: Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten. KUGE, hg. von Lutz HIEBER (Wiesbaden 2018) 221-248, 230ff.

¹⁶⁷ Stefanie KNÖLL, Zur Entstehung des Motivs ‚Der Tod und das Mädchen‘, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006b) 65-72, 66f.

¹⁶⁸ Gert KAISER, Ist die Frau stärker als der Tod?, in: ...das poetischste Thema der Welt? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz, hg. von Ute JUNG-KAISER (Bern 2000) 119-140, 122.

¹⁶⁹ KNÖLL, Mädchen, 67ff.

Arroganz¹⁷⁰ – ist hierbei von ihrer körperlichen Schönheit eingenommen und dadurch dermaßen an ihr eigenes Spiegelbild gefesselt, dass sie nicht in der Lage ist, den sie erwartenden, herannahenden Tod zu erkennen. Hierin zeigt sich eine weitere Allegorie des vermeintlich naiv wirkenden jungen Lebens, da gerade jugendliche Personen im Falle ihres Ablebens wortwörtlich „aus dem Leben gerissen werden“ und in den meisten Fällen zuvor keinen Gedanken an den eigenen Tod verschwendet haben¹⁷¹.

Auch auf einer sprachlichen Ebene kommunizieren die Gegenpole „Tod“ und „Erotik“ miteinander und beziehen sich auf denselben Grundgedanken wie das Motiv der Jungfrau mit dem personifizierten Tod. Vor allem in der ursprünglich aus den Medizinwissenschaften stammenden Umschreibung *la petite mort* für die Klimax während des sexuellen Aktes spielen neben der Kombination aus Fleischeslust und Todesgewissheit auch Faktoren aus den Bereichen der Religiosität wie Geschlechterforschung eine Rolle. Andreas Kessler weist in diesem Zusammenhang auf das wesentliche Element der Ekstase in Bezug auf die *petite mort* hin und betont darüber hinaus die Betrachtungsweise des Todes als tranceähnliche Abwesenheit samt gleichzeitiger Überwindung irdischen Zeitgefüges¹⁷².

Trotz der Häufung dieses Motivs innerhalb der Totentänze weist Mohrland darauf hin, dass es sich beim Auftreten des Todes in Kombination mit dem Mädchen oder der jungen Frau keineswegs um eine Motivausformung handelt, deren Wurzeln in den Makabertänzen der Frühen Neuzeit liegt. Vielmehr zeigt sich hier erneut der durch die kirchliche Lehre des Sündenfalls Evas verbreitete Glaube, Frauen seien leichter anfällig für sündhaftes Benehmen, da die Anwesenheit des Todes in Bezug auf Liebespaare laut Mohrland als direkte, die Sünder abstrafende Folge vorehelicher Fleischeslust gesehen werden kann¹⁷³. Am deutlichsten zeigt sich die Verflechtung des Hintergrundes der weiblichen Erbsünde, der Verführungskraft der Frauen und des allgegenwärtigen Todes in einem Werke Hans Sebald Behams mit dem Titel *Eva, die Schlange und der Tod*, bei dem Adam durch den Biss der Schlange zu einem als Liebhaber auftretenden, aber schon verwesenden Leichnam mutiert und über die Menschen wiederum durch die Verführung der weiblichen Erotik das Leid des Todes bringt¹⁷⁴.

Dass der Tod nicht davor zurückschreckt, innerhalb jeden menschlichen Lebensalters aufzutreten, er jedoch von den einzelnen Altersgruppen unterschiedlich aufgenommen wird, zeigt die Illustration *Drei nackte Weiber und Tod* von Beham aus dem zweiten Drittel des 16.

¹⁷⁰ MOHRLAND, Narr, 227f.

¹⁷¹ WOHLER, Totentanz, 230ff.

¹⁷² Andreas KESSLER, Vom kleinen zum grossen Tod. Religionspädagogische Überlegungen zu einer Erotik des Lebens vor dem Tod, in: Sensenfrau und Klagemann. Sterben und Tod mit Gendervorzeichen, hg. von Silvia SCHROER (Zürich 2014) 27-42, 27ff.

¹⁷³ MOHRLAND, Narr, 227.

¹⁷⁴ ebd. 230.

Jahrhunderts, das in Anlehnung an Albrecht Dürers *Hexen* von 1491 entstand. Während die junge Frau dem Griff des Todes nicht entrinnen kann und den skelettierten Körper voller Entsetzen betrachtet, nehmen die Frau mittleren Alters und vor allem die Greisin die Berührung des Todes gelassener hin¹⁷⁵. Noch deutlicher zeigt sich die oben genannte Angst der Jungfrau in Bezug auf die Unerbittlichkeit des Todes in einer Federzeichnung Baldungs aus 1515. Hierauf verweist vor allem die Bildinschrift „HIE MVST DV YN“ in Kombination mit der bereits ausgehobenen Grabstelle für das Mädchen¹⁷⁶.

Gerade diese Mischung aus Leben und Tod, Angst und Lust sowie Gewalt und Hingabe mag es gewesen sein, die die Popularität dieses bildlichen Themas, das nicht nur Einzug in Totentänze hielt, forcierte und den Tod als letztendlich immer siegreichen und neutralen Exekutor des Machtspiels zwischen Gott und den Menschen deklarierte.

¹⁷⁵ ebd. 237.

¹⁷⁶ ebd. 228f.

8. Frauenfiguren in Totentänzen und weibliche Totentänze – Bild- und Textanalyse

Um den Umfang der Arbeit nicht zu sprengen, soll ein gerafftes Gesamtbild des Totentanzgenres in Europa dadurch gegeben werden, das einerseits auf einer Auswahl monumentaler Totentänze und andererseits auf diversen Handschriften und Druckwerken basiert, in denen Frauenfiguren in verschieden hohem Ausmaß auftreten. Eine Sonderform dieser Kategorisierung bilden jene weiblichen Totentanzdarstellungen, die im Zuge anderer Kunstformen – etwa Skulpturen – auftreten. Eine Edition ausgewählter monumentaler Totentanzszenen findet sich im Anhang der Masterarbeit (siehe Anhang). Die untenstehende Karte gibt einen Überblick über die geographische Verteilung der im Folgenden erwähnten und zum Teil detailliert beschriebenen monumentalen (durch ein Malerpaletten-Symbol gekennzeichneten) und gedruckten (durch ein Buch-Symbol gekennzeichneten) Totentänze.



Abb. 1: Karte der in dieser Arbeit erwähnten und bearbeiteten monumentalen und gedruckten Totentänze mit Frauenbezug

Neben den Vertretern der „klassischen“, hierarchisch bedingten Ständeordnung Klerus, (Hoch)Adel und drittem Stand hielten aufgrund des unzureichenden Gesamtabbildes einer rein männlichen Gesellschaft nach Mackenbach allmählich auch andere, insbesondere weibliche Figuren Einzug in den traditionellen Totentanz. Unter diese Ergänzungen fällt neben regional auftretenden Berufsgruppen sowie heidnischen Protagonisten (vgl. unten Kap. 8.8. sowie Kap. 8.11.) auch das Auftreten weiblicher Personen aller Stände. Diese Frauen wurden einerseits

durch ihren Beruf oder ihr Amt definiert – hierzu zählen Äbtissinnen, Nonnen, aber auch Marktfrauen und Hebammen –, andererseits lag die Zugehörigkeit der dargestellten Frauen wiederum in der gesellschaftlichen Sphäre ihres Ehemannes – als Ehefrau diverser Stände von der Kaiserin bis zur Bürgersfrau – oder dem bereits in dieser Arbeit erwähnten häuslichen und familiären Arbeitsbereich als Mutter, Jungfrau, Braut, Witwe oder einer anderen, primär durch die weiblichen Reproduktionsfaktoren definierten Rolle. Auch hier besteht allerdings ein Unterschied zwischen französischem und mitteleuropäisch-deutschem Sprachraum, da oftmals weibliche Figuren in deutschen Totentänzen schlichtweg in das in jenen Gebieten etablierte System des männlich dominierten Totentanzes eingeschoben wurden. Bei den von Mackenbach in diesem Zusammenhang genannten Frauen handelt es sich jedoch wiederum nur um solche, die entweder hohes Ansehen genossen, wie Kaiserin, Äbtissin und Ordensfrau oder das damalige Familienbild prägten wie die Mutter¹⁷⁷. Knöll macht darauf aufmerksam, dass vor allem in den früheren Totentanzbildnissen nur selten ein Zusammenhang zwischen der Darstellung von Frauen und den ihnen zur Last gelegten negativen Eigenschaften besteht, während innerhalb der damit in Verbindung stehenden Textblöcke die Frau – im Gegensatz zu ihrer gesellschaftlichen Rolle – als sündig und lasterhaft porträtiert wird¹⁷⁸.

Der monumentale Totentanz des Pariser Cimetière des Saints-Innocents, dessen Entstehung auf etwa 1424 datiert wird, stellte lediglich Männerfiguren dar und wurde von Guyot Marchant als *La Danse Macabre* 1485 als Holzschnittwerk veröffentlicht, ehe das Original Jahre später zerstört wurde¹⁷⁹. Auf diesen monumentalen Totentanz aufbauend entstand *La Danse Macabre des Femmes*, der laut Ann Turkey Harrison und Sandra Hindman in fünf Handschriften und zwei Druckwerken überliefert ist (BNF fr. 1186, BNF Nouv. Acq. Fr. 10032, BNF fr. 25434, *La Danse Macabre des Femmes* von Guyot Marchant, 1. Auflage, *La Danse Macabre des Femmes* von Guyot Marchant, 2. Auflage, BNF fr. 995, Arsenal 3637)¹⁸⁰. Achille Jubinal fügt dieser Anzahl darüber hinaus das Manuskript Nr. 782 hinzu, das sich heute in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag befindet¹⁸¹.

John Lydgate wiederum unterteilt die Texte in Bezug auf *La Danse Macabre* in je eine Gruppe A und Gruppe B, wobei seiner Meinung nach jene der Gruppe A ihren Ursprung in den Darstellungen des Cimetière des Saints-Innocents haben und jene der Gruppe B Ableitungen der ersten Gruppe bilden, was Clifford Davidson und Sophie Oosterwijk in ihrer Edition jedoch

¹⁷⁷ MACKENBACH, inequality, 1287.

¹⁷⁸ KNÖLL, Mädchen, 70.

¹⁷⁹ LEßMANN, Totentanz, 21.

¹⁸⁰ Ann TURKEY HARRISON, Sandra HINDMAN, The Danse Macabre of Women. Ms. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale (Kent-Ohio-London 1994) 1.

¹⁸¹ Achille JUBINAL, Lettres à m. le comte de Salvandy sur quelques-uns des manuscrits de la Bibliothèque royale de La Haye (Paris 1846) 49.

verneinen. Darüber hinaus merken sie an, dass zunächst lediglich die Frauenfiguren der Königin sowie der Herzogin Aufnahme in *La Danse Macabre des Femmes* fanden; sämtliche anderen Holzschnitte, die von einer anderen Hand stammen, wurden im Zuge des Werkes von 1491 – mit dieser Version wird im Folgenden gearbeitet werden – hinzugefügt. Da sich die einzelnen Werke in ihren Ausführungen nicht gleichen, unterscheiden sich einerseits die Anzahl der Figuren und damit ihrer achtzeiligen Verse, andererseits findet keine hierarchische Unterscheidung oder ein Wechsel aus geistlichen Würdenträgerinnen sowie weltlichen Ständen statt¹⁸².

Es sollen in diesem Kapitel auch jene monumentalen Totentänze näher beschrieben werden, die Einfluss auf weitere Druckwerke hatten; diese werden im Laufe der folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

Das Trägermaterial der Totentanzdarstellungen des Bernt Notke in der Marienkirche zu Lübeck, das Warda in das Jahr 1463 datiert¹⁸³, war laut Alexander Goette zunächst Holz, das Gemälde wurde im Laufe der Zeit jedoch auf Leinwände übertragen und spätestens 1701 zugleich mit Versen in hochdeutscher statt niederdeutscher Sprache versehen. Auch führt Goette an, dass im Zuge dieser Übertragungen Fehler in der ursprünglichen Reihenfolge auftraten, die im Laufe des 18. Jahrhunderts nur teilweise ausgebessert wurden. Zumindest die formale Vorlage für die erstgenannte niederdeutsche Version sieht Goette wiederum im französischen *La Danse Macabre*, wobei der *Lübecker Totentanz* einige männliche Standesvertreter ausließ und sie durch die weiblichen Figuren der Kaiserin sowie der Jungfrau ersetzte, die bis zu diesem Zeitpunkt lediglich im *Kleinbaseler Totentanz* auftraten und laut Goette von diesem übernommen wurden. Besonders das innerhalb der Prozession frühe Einfügen der Figur der Kaiserin führte jedoch zu einer Unterbrechung in der Regelmäßigkeit des Auftretens von geistlichen und weltlichen Würdenträgern¹⁸⁴. Das Gemälde selbst fiel 1942 einem Bombenangriff zum Opfer¹⁸⁵. Eng verbunden mit dem Lübecker Totentanz steht auch jener in Tallinn (vgl. Anhang), womit der Einfluss des Lübecker Textes bis in das Baltikum reichte. Freytag weist daraufhin, dass der Text spätestens nach den Abänderungen von 1701 in Vergessenheit geraten wäre, er jedoch durch Jacob von Melle eine Abschrift erfuhr¹⁸⁶. Besagtem Text geht auch eine Beschreibung der Darstellung und ihres Zustandes sowie der

¹⁸² Clifford DAVIDSON, Sophie OOSTERWIJK, John Lydgate, *The Dance of Death, and Its Model, the French Danse Macabre* (Leiden 2021) 73ff.

¹⁸³ WARDA, *Memento*, 69.

¹⁸⁴ Alexander GOETTE, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder* (Straßburg 1897) 54ff.

¹⁸⁵ WARDA, *Memento*, 69.

¹⁸⁶ Hartmut FREYTAG, *Der Totentanz-Fries der Marienkirche in Lübeck. Zu Problemen und Inhalten eines Kommentars*, *Editio* 8 (1994) 71.

Lokalisierung innerhalb der Marienkirche voraus, die ebenso Auskunft über das vermeintliche Jahr der Erstellung gibt, ehe von Melle auf die damals noch vorhandenen Textpassagen eingeht:

„Darauf fängt zur Lincken der gemalte Todten=Tantz an, und gehet rund herumb, biß zur Rechten, da man von der Kirchen zu in die Capelle gekommen. Die Bilder dieses Todten=Tantzes, welcher an(no) 1463. zu erst gemahlet, und an(no) 1588. wie auch an(no) 1642. und zuletzt an(no) 1701. repariert worden, sehen jetzo annoch eben so aus, wie sie vor dem gestalt gewesen. Es stunden aber ehemals alte Nieder=Sächsische Reimen darunter, welche theils ziemlich verloschen, theils auch, wegen der offtmaligen renovation, sehr zustümmelt waren. Folgende wenige, so man noch davon hat lesen können, wollen wir, zum Gedächtnis, und dem Alterthum zu Ehren, hieher setzen.“¹⁸⁷

Für Mantels handelt es sich bei 1463 jedoch nicht um das tatsächliche Jahr der Erstellung, da diese Information lediglich aus der Bildunterschrift des alten Totentanzes (Anno Domini MCCCCLXIII, in vigilia Assumpcionis Marie¹⁸⁸) hervorgeht. Aufgrund der anhaltenden Seuche der Jahre 1463 und 1464 geht er davon aus, dass, obgleich das angegebene Datum wohl nicht historisch akkurat ist, der Makabertanz in Lübeck zeitlich nur wenig später angefertigt wurde¹⁸⁹.

Der neue, vierzeilige und hochdeutsche Verstext des *Lübecker Totentanzes*, der kaum mehr Ähnlichkeit mit seinem niederdeutschen Vorbild hat, stammt aus dem Jahr 1701 bzw. 1702 und wurde von Nathanael Schlott verfasst. Bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts erschien der Text in mehreren Versionen¹⁹⁰. Ausgehend vom Text des *Lübecker Totentanzes* fand dieser als Vorlage Eingang in vier Druckwerke. *Des dodes dantz* aus dem Jahr 1489 ist unter Inc. 8°

¹⁸⁷ Stadtbibliothek Lübeck, Ms. Lub. 2° 83, f. 181f.

¹⁸⁸ ebd. f. 188.

¹⁸⁹ Wilhelm MANTELS, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 1866) 4.

¹⁹⁰ vgl. hierzu Nathanael SCHLOTT, *Lübeckischer Todten=Tanz oder Sterbens=Spiegel/ Darinnen aus allen Staenden die Todten tanzend/ und die Tanzenden redend sich aufführen. Wie selbiger an den Waenden der so genandten Kinder-Capellen etc.* (Lübeck (1701); Nathanael SCHLOTT, *Hand voll poetische Blätter, Des Lübeckischen Todten=Tantzes andere Edition, Nach Abgang der vorigen in disz Format gebracht und an Stat einer Zugabe der Myrthen=Blätter dem Curieuxen Leser geliefert.* (Lübeck 1702); Jacob VON MELLE, *Gründliche Nachricht Von der Käyserlichen, Freyen und des H. Römisch. Reichs Stadt* (Lübeck 1713); Ludwig SUHL, *Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemähde in der St. Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 1783); Ludwig Heinrich Matthias HAUTTMANN, *Der Todtentanz in der sogenannten Todtenkapelle der St. Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 1829); Thomas H. KING, *The Study-book of Mediaeval Architecture and Art: Being a Series of Working Drawings of the Principle Monuments of the Middle Ages*, Band 1 (London 1808); Wilhelm MANTELS, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 1866); Robert GEISSLER, *Der Todtentanz aus der Marienkirche zu Lübeck: nach dem Original gezeichnet von Robert Geissler* (Lübeck 1872).

28260 in der Digitalen Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums einsehbar und wurde einerseits durch den neuen Text aus Lübeck, andererseits durch das schon erwähnte *Zwiegespräch zwischen Leben und Tod* (vgl. oben Kap. 5.) inspiriert. Die insgesamt 26 Figuren werden als kleinformatige Holzschnitte jeweils auf der verso-Seite, der Tod – in Form von vier unterschiedlichen Motiven, jeweils entweder mit einem Speer, einem Spaten, einer Sense oder mit einem Schwert in der Hand auf einem Löwen reitend – auf der darauffolgenden recto-Seite dargestellt, wobei sich die Blicke der Ständevertreter sowie des Todes in der Mitte der Doppelblätter zu treffen scheinen. Im Vergleich zu den genannten Vorlagen unterscheidet sich *Des dodes dantz* von diesen primär durch die Länge des Textes, der pro Figur über 20 Zeilen aufweist¹⁹¹. In Bezug auf die Darstellung des Todes auf dem Löwen verweist Warda einerseits auf den Symbolgehalt des das Maul aufreißenden Löwen am Jüngsten Tag sowie bei der Auferstehung Jesu und auf die Vorstellung des menschenfressenden Löwen als bestrafende Kraft, andererseits betont Warda die Stellung des Löwen als König des Tierreichs und des Richters in antiken Kulturen¹⁹².

Im Exemplar des Germanischen Nationalmuseums fehlt sowohl die Antwort des Todes an den Kaiser als auch das *Zwiegespräch* zwischen Kaiserin und Tod, wobei diese im Exemplar der Linköping City Library ersichtlich sind¹⁹³.

Im Jahr 1520 erschien der *Dodendantz*, der jedoch mit nur 424 Verszeilen den kompaktesten der gedruckten Lübecker Texte bildet. Auch in diesem Fall fanden drei der vier vorgenannten Todesfiguren, mit Ausnahme jener des Skeletts mit Speer, Verwendung¹⁹⁴.

Als drittes Werk in der Reihe der Lübecker Tradition kann der *Kopenhagener Totentanz* von 1550 in dänischer Sprache ausgemacht werden. Dieser basiert wiederum auf *Des dodes dantz* sowie *Dodendantz* und nutzt wiederum dieselben Druckmotive wie letztgenannte¹⁹⁵. Für Brigitte Schulte ist dies wiederum ein Indiz, dass der unbekannte Autor die vorhergegangenen Werke nicht nur kannte, sondern vermutlich auch Ausgaben dieser besaß¹⁹⁶. Zuletzt sei der bilderlose *Dødedantz* aus 1634 erwähnt, der textlich zu großen Teilen mit den dänischen Versen übereinstimmt¹⁹⁷. Aufgrund dieser Ähnlichkeit erfolgt in der gegenständlichen Arbeit keine gesonderte Betrachtung des *Dødedantz*.

¹⁹¹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260.

¹⁹² WARDA, Memento, 95f.

¹⁹³ Linköping City Library, Inkunabel 48, *Des dodes dantz* (Lübeck 1489).

¹⁹⁴ Timothy SODMANN, *Dodendantz*. Lübeck 1520. Faksimileausgabe mit Textabdruck, Glossar und einem Nachwort (Vreden-Bredevoort 2001) 51ff.

¹⁹⁵ WARDA, Memento, 132.

¹⁹⁶ Brigitte SCHULTE, Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des dodes dantz', Lübeck 1489, *Niederdeutsche Studien* 36 (Köln-Wien 1990) 242.

¹⁹⁷ N.N., *Dødedantz: Dødedantzen vel Fordansket etc.* (Kopenhagen 1634).

Die Wurzeln des bereits erwähnten, monumentalen *Revaler Totentanzes* in der Nikolaikirche in Tallinn, der kurz vor Beginn des 16. Jahrhunderts ebenso durch die Hand Notkes entstand, liegen ähnlich jenen des Lübecker Tanzes in einer heute nicht mehr bekannten, niederländischen Quelle¹⁹⁸. Laut Freytag weisen sowohl der Makabertanz in Lübeck als auch jener in Tallinn die Verse 13-16 sowie den Aufbau des *Danza general de la muerte* auf, bei dem der Tod sich im Zuge des jeweils letzten Verses schon der innerhalb des Reigens nächstfolgenden Figur zuwendet; die beiden Wandgemälde jedoch als reine Kopien anzusehen, wäre unrichtig. Vielmehr betont Freytag, dass es sich beim *Revaler Totentanz* um eine neu erfundene Wiederholung mit qualitativen Alleinstellungsmerkmalen handelt¹⁹⁹. Obgleich es sich beim *Revaler Totentanz* lediglich um ein Fragment des ursprünglichen Wandgemäldes handelt – Freytag spricht von etwa einem erhaltenen Viertel des ursprünglichen Totentanzes²⁰⁰ – konnte das Werk insgesamt drei sich in ihrer Qualität unterscheidenden Händen zugeordnet werden²⁰¹. Das heute noch zugängliche Fragment besitzt eine Länge von 7,5m und eine Höhe von 1,5m; als einzig weibliche Figur des bruchstückhaften Reigens ist die Figur der Kaiserin erhalten geblieben (vgl. Anhang)²⁰². Für längere Zeit herrschte die von Carl Georg Heise vertretene Meinung vor, dass jenes Fragment, das heute in Tallinn befindlich ist, ein Originalbruchstück des alten *Lübecker Totentanzes* von 1463 darstellt. Laut Heise wurde der erste Teil des alten *Lübecker Totentanzes* im Zuge der Restaurierungsarbeiten 1588, aufgrund seiner schlechten Verfassung, abgetrennt und gelangte über Handelsrouten ins heutige Tallinn²⁰³. Auch Max Hasse folgt dieser Hypothese²⁰⁴; Hildegard Vogeler verneint diese Ansichten jedoch und verweist auf die Unmöglichkeit dieser Theorie²⁰⁵.

Verbindungen bestehen ebenso zwischen dem *Lübecker* und *Berliner Totentanz*, der um das Jahr 1490 entstand. Auch in Berlin befindet sich der teilweise stark beschädigte und zeitlich schwierig einzuordnende monumentale Makabertanz innerhalb einer der Gottesmutter geweihten Kirche, wobei dieser an den Wänden der Vorhalle in westlicher Richtung lokalisiert

¹⁹⁸ Hartmut FREYTAG, Vorwort und Einleitung, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 7-12, 7.

¹⁹⁹ FREYTAG, *Anmerkungen*, 18ff.

²⁰⁰ ebd. 18.

²⁰¹ Robert DAMME, *Zur Sprache des Lübeck-Revaler Totentanzes*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 59-72, 60ff.

²⁰² Gero VON WILPERT, *Deutschbaltische Literaturgeschichte* (München 2005) 42.

²⁰³ Carl Georg HEISE, *Der Lübecker Totentanz von 1463*. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 4 (1939) 187-202, 187ff.

²⁰⁴ Max HASSE, *Bernt Notke*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24 (1970) 19-60, 19ff.

²⁰⁵ Hildegard VOGELER, *Zum Gemälde des Lübecker und des Revaler Totentanzes*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 73-108, 87ff.

ist. Peter Walther erklärt eben diese Positionierung mit der Bedeutung der horizontalen Himmelsrichtungen innerhalb der christlichen Lehre, wobei das Okkulte und Mystische dem Westen und das Erlösende und Heilige dem Osten zugeschrieben wird. Darüber hinaus weist Walther darauf hin, dass die hauptsächliche Lokalisierung an der westlichen Wand jenem Totentanzaufbau in La Chaise-Dieu, Lübeck sowie Straßburg gleicht. Die Anordnung der Figurenpaare beginnt linksseitig mit der Vorstellung der geistlichen Würdenträger, die jedoch rein männlichen Geschlechts sind. Durch einen Pfeiler, der die Kreuzigungsszene samt Maria und dem Apostel Johannes darstellt, abgetrennt wurden die weltlichen Ständevertreter auf die nördliche Hallenwand aufgemalt. Lediglich zwei der Figuren, die Kaiserin (vgl. Anhang) sowie die Wirtin (vgl. unten Kap. 8.11.) sind Frauen. Den Abschluss der Personenreihe bildete wohl das Bildnis eines Kindes mit dem Tod, das schon im 16. Jahrhundert durch den Bau einer Stiege zerstört wurde²⁰⁶. Für Warda führt diese Umkehrung der sonst linksgerichteten Totentanzabläufe zu Problemen mit der Textunterteilung. Weiters führt sie aus, dass einige dieser Ausnahmen – und zwar Clusone, Beram sowie Hrastovlje – aus eben jenem Grund keine Verse aufweisen²⁰⁷.

Die bereits erwähnte Ausdehnung der Gattung der Totentänze bis in das nördliche Europa schlug sich auch in jenem monumentalen Totentanz an den Wänden des Pardon Churchyard der alten St. Paul's Cathedral in London um das Jahr 1430 nieder, der heute jedoch gänzlich verschwunden ist, da er 1549 im Zuge des Abrisses des Hofes zerstört wurde²⁰⁸. Als Autor wird der schon erwähnte Kleriker John Lydgate ausgewiesen, der in seiner Textinterpretation dem bereits genannten *Pariser Totentanz* folgte, mit dem er im Zuge eines Frankreichaufenthalts 1426 in Kontakt kam²⁰⁹. John Stow weist in seiner Beschreibung des Gemäldes darauf hin, dass dieses ein Auftragswerk des damaligen Stadtschreibers John Carpenter war, der sein Amt unter Henry V. antrat. Den Totentanz beschreibt er als meisterlich in seiner malerischen sowie literarischen Ausführung²¹⁰. Fünf Jahre später beschreibt Stow darüber hinaus, dass es sich nicht um eine Wandmalerei, sondern um ein Gemälde auf Holzpanelen handelt²¹¹. Davidson und Oosterwijk stellen die Vermutung auf, dass der Tod Charles VI. die Entstehung des *Pariser Totentanzes* direkt beeinflusste und Lydgate dieser Tradition bei seinem eigenen Text nach dem

²⁰⁶ Peter WALTHER, *Der Berliner Totentanz zu St. Marien* (Berlin ²2005) 20ff.

²⁰⁷ WARDA, *Memento*, 58f.

²⁰⁸ CLIFFORD, OOSTERWIJK, Lydgate, 3f.

²⁰⁹ ebd. 1f.

²¹⁰ John STOW, *A Survey of London, Contayning the Originall, Antiquity, Increase, Moderne estate, and description of that Citie, written in the yeare 1598* (London 1598), 264f.

²¹¹ Charles LETHBRIDGE KINGSFORD, *A Survey of London by John Stowed*. Reprinted from the Text of 1603 I (Oxford 1908), 327f.

Ableben von Henry V. folgte²¹². Im Folgenden wird die Handschrift Oxford, Bodleian Library, MS. Selden Supra 53 Verwendung finden, wobei sich *The Dance of Macabre* von f. 148r bis f. 158v erstreckt²¹³. Beeinflussung durch den *Londoner Totentanz* fand gewiss auch jener der Guild Chapel of Stratford-upon-Avon, der auf Geheiß des Londoner Bürgermeisters Hugh Clopton um das Jahr 1500 entstand²¹⁴. Für diesen Totentanz fehlen jedoch geeignete bildliche und textliche Darstellungen, sodass keine detaillierte Beschreibung in diese Arbeit aufgenommen werden konnte.

Erwähnung finden soll auch jener „Totentanz“, dessen Bildnisse *Haarlemse gravenportretten* genannt werden; dieser entstand in Haarlem am Ende des 15. Jahrhunderts für den Kreuzgang des Karmeliterklosters und zeigt neben 32 historisch verbürgten Adelige[n] aus sechshundert Jahren abschließend den, zu diesem Zeitpunkt freilich noch lebenden, Maximilian I. und seine 1482 verstorbene (erste) Gattin Maria von Burgund sowie den personifizierten Tod, der die Verstorbenen anspricht. Für die Anfertigung des Grabporträts zahlte Maximilian I. 1493 achtzehn Pfund an das Kloster. Heute befinden sich die neunzehn, ursprünglich durchgehend aneinanderhängenden, Tafeln im städtischen Rathaus²¹⁵.

Im Zeitraum zwischen 1516 bis 1519 entstand im Hof des Berner Dominikanerklosters, der sich im weiteren Verlauf zu einem Friedhof entwickelte, ein monumentaler Totentanz, von Niklaus Manuel auf Holztafeln gemalt, der jedoch schnell verwitterte und bereits nach drei Jahrzehnten und neuerlich wiederum in den 1580er Jahren restauriert werden musste. Trotz dieser Bemühungen war der Verfall des in Bögen unterteilten Makabertanzes nicht mehr aufzuhalten, sodass er 1660 mitsamt den Arkaden gänzlich abgerissen wurde²¹⁶. Nach Kaiser fertigt mit Manuel, Deutsch genannt, erstmalig ein renommierter Künstler der Frühen Neuzeit ein Totentanzgemälde an, das laut Kaiser den Stolz des städtischen Bürgertums zum Ausdruck bringen sollte. Auf einer Länge von zirka 80m erstreckten sich insgesamt 41 Szenen, die vor dem Abriss des verfallenen Gemäuers 1649 von Albrecht Kauw in Wasserfarben kopiert wurden und somit Einblick in den – wenn auch restaurierten Zustand – der Tafeln geben. Obgleich die Dichtung der Verse ebenfalls aus Manuels Feder stammt, ist die Nähe zum *Baseler Totentanztext* unverkennbar. Kaiser nennt darüber hinaus *Der doden dantz mit figuren* sowie *La Danse Macabre* als Inspirationsquellen für die Berner Reime. Obgleich sich Manuel, der

²¹² CLIFFORD, OOSTERWIJK, Lydgate, 33.

²¹³ Oxford, Bodleian Library, MS. Selden Supra 53, f. 148^r bis f. 158^v.

²¹⁴ Kate GILES, Anthony MANISTON et al. Visualizing the Guild Chapel, Stratford-upon-Avon. Internet Archaeology 32 (2012) o.S.

²¹⁵ Wim VAN ANROOIJ, Inleiding, in: De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld, hg. von Wim VAN ANROOIJ (Hilversum 1997), 7-10, 7ff.

²¹⁶ ZINSLI, Berner, 5f.

sich durch die Figur des Malers am Ende des Reigens selbst verewigte²¹⁷, durch das Medium des monumentalen Makabertanzes, also der Gebundenheit an Wände, innerhalb des Bereichs der Bußpredigten bewegt, ist im *Berner Totentanz* ein festlicher Totenreigen erkennbar, der in seinen Bildern vielfach ausgeschmückt ist und in seinen Versen die Grundmotive eines kritischen, reformatorischen Gedankenguts durchschimmern lässt, obwohl Kaiser anmerkt, dass einige Verse im Zuge nachträglicher Ausbesserungen hinzugefügt wurden²¹⁸. In Anlehnung an den monumentalen *Berner Totentanz*, dessen Figuren zum Teil nicht mehr anonym, sondern mit ihren eigenen Wappen dargestellt wurden, findet sich in der Zähringerkapelle des Berner Münsters ein Glasfenster mit 20 Scheiben, das seit 1918 einige Szenen des monumentalen Makabertanzes von Manuel in einem Entwurf von Eduard von Rodt wiedergibt²¹⁹.

Im Folgenden sollen zudem jene monumentalen Makabertänze Erwähnung finden, die ihren Ursprung im *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* haben; dieser wird im Folgenden durch die Quellen aus Heidelberg, Basel, München, Ulm, Metnitz und Wil repräsentiert.

Frühe lateinische Textzeugen des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, finden sich unter anderem auf f. 79r-f. 80v im Heidelberger *Codex Palatin. germ. 314* aus den Jahren 1443 bis 1449²²⁰. Auch im Heidelberger *Codex Palatin. germ. 438*, genannt *Heidelberger Bilderkatechismus* oder *Heidelberger Blockbuch* aus zirka 1455 bis 1458 tritt der *Oberdeutsche vierzeilige Totentanz*, allerdings bebildert, auf den f. 129r-f. 142r auf²²¹.

Der aus 39 Paaren bestehende *Baseler Totentanz*, der auch als Großbasler und Prediger-Totentanz betitelt wird, befand sich an der inneren, nördlichen Friedhofsmauer des Dominikanerklosters, wobei er eine Länge von 57,6m und eine Höhe von zirka 1,5m aufwies²²². Seine Datierung stellt sich hingegen als schwierig dar, da Merian behauptet, die Wandmalerei sei während des in Basel stattfindenden Konzils 1431 bis 1448 in Verbindung mit dem Pestjahr 1439 entstanden²²³. Für Franz Egger gelten die ersten vier bis fünf Konzilsjahre als Entstehungszeit am wahrscheinlichsten²²⁴. Nach zahlreichen Restaurierungen, wobei die erste, tiefgreifend verändernde, 1568 durch Hans Hug Klauber (vgl. unten Kap. 8.10.) und die letzte 1703 stattfand, verfiel das Gemälde, bis es 1805 zerstört wurde²²⁵. Für Egger liegt das

²¹⁷ ebd. XXIII.

²¹⁸ KAISER, Tod 330f.

²¹⁹ WEHRENS, Sprachraum, 118.

²²⁰ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 314, f. 79r-f. 80v.

²²¹ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 129r-f. 142r.

²²² WARDA, Memento, 227.

²²³ MERIAN, Todten-Tanz, 10f.

²²⁴ Franz EGGER, Basler Totentanz (Basel 1990) 35.

²²⁵ WARDA, Memento, 228f.

aufkommende Desinteresse an dem Totentanz an der Aufklärung, die die Menschen vom „Zwang des Religiösen“ befreien wollte²²⁶. Neben zahlreichen Abzeichnungen und Varianten inspirierte der *Baseler Totentanz* auch darstellende Künstler wie Anton Sohm, der zwischen 1822 und 1823 eine Serie von 42 Terrakottafiguren erstellte, die in ihrer Darstellung und ihrem Text dem Totentanz aus Basel folgen und sich heute im Museum im Kornhaus in Bad Waldsee befinden²²⁷.

Der Totentanz des etwa 1455 bis 1465 entstandenen *Münchner Blockbuchs* (BSB Xylogr. 39²²⁸) fand, zusammen mit zwei anderen xylographischen Werken, im Frühjahr 1803 im Zuge der Säkularisation des Klosters Weyarn Eingang in den Bestand der Bayerischen Hofbibliothek²²⁹. Es handelt sich jedoch um ein Fragment, da die Illustrationen ausgeschnitten und in das Buch eingeklebt wurden, ehe man den – der Übersetzung Sigismund Gossembrots (vgl. oben Kap. 5.) folgenden – Text hinzufügte²³⁰. Während sich auf den recto-Seiten jeweils der handschriftliche Text des Makabertanzes befindet, zeigen die verso-Seiten die hinzugefügten Holzschnitte. Goette ist der Auffassung, dass der Text vorab niedergeschrieben wurde und die zugehörigen Bilder erst nach und nach eingefügt wurden, obgleich der Autor Kenntnis von diesen gehabt haben muss²³¹.

Zu jenen heute zerstörten monumentalen Totentänzen der Kategorie des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* zählt ebenso jener, der sich ursprünglich im Ulmer Wengenkloster befand. Die früheste Erwähnung dieses Makabertanzes findet sich in der von Propst Michael III. Kuen von Weißenhorn verfassten Geschichte des Klosters von 1766, in der Abt Ulrich Strobel für das Jahr 1440 als Auftraggeber für den *choream defunctorum* genannt wird²³². Eine genauere Beschreibung des zu diesem Zeitpunkt schon schwer beschädigten Tanzes findet sich bei Rudolf Weser, der 1925 das Amt des Stadtpfarrers bekleidete. Die Reste des Wandgemäldes befand sich im Osten des Kreuzganges und umfassten bei ihrer Entdeckung eine Länge von 10,8m und eine Höhe von 1,4m. Zur Inschrift vermerkt Weser:

²²⁶ EGGER, Basler, 39.

²²⁷ Baseler Totentanz von Anton Sohm (15.01.2016), in: museum-digital, <https://global.museum-digital.org/series/483> [03.7.2022].

²²⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 1^v-f. 14^v.

²²⁹ Johann Christoph Freiherr VON ARETIN, Beiträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München 1 (München 1803), 50.

²³⁰ Art. Totentanz (07.01.2020), in: Bayerische Landesbibliothek Online, <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de//xylographa-werke.html#totentanz> [26.3.2022].

²³¹ GOETTE, Vorbilder, 103.

²³² Michael KUEN, Wenga Sive Informatio Historica de Exempti Collegii Sancti Archangeli Michaelis Ad Insulas Wengenses (Ulm 1766) 62.

„Es läßt sich aber erkennen, daß unter den Bildern sich immer vier kurze Verszeilen, die durch Vertikalstriche voneinander geschieden sind, im ganzen 27 Vierzeiler hinziehen. Die einzelnen Verszeilen haben große Anfangsbuchstaben. Der Anfangsbuchstabe der ersten Zeile ist eine meist rot gemalte Initiale, während die übrigen Buchstaben gotische Minuskeln sind. Bemerkenswert ist, daß über der vierten vorhandenen Strophe ein V, römischer Fünfer, aufgezeichnet ist.“²³³

Die Erwähnung, dass es sich bei der Strophe betreffend den König um die fünfte in der Reihe handelt, passt zum generellen Aufbau des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*. Es ist Weser daher wohl zuzustimmen, wenn er meint, dass unter Einbeziehung des Fehlens von etwa 12m an Bild und Text der originale Makabertanz des Wengenklosters eine Gesamtlänge von etwa 22m aufwies²³⁴. Auch Rosenfeld befasste sich mit dem stark beschädigten *Ulmer Totentanz* und hat die noch erkennbaren Bildteile, unter anderem die Edelfrau, nach seiner vollständigen Aufdeckung im Zuge des Zweiten Weltkrieges und vor seiner gänzlichen Zerstörung skizziert. Auch er nimmt an, dass vor der Figur des Königs jene des Predigers sowie des Pontifex gestanden haben müssen und zieht unter anderem Vergleiche zu den ebenso in die Kategorie des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* fallenden Makabertänzen in Würzburg und Metnitz sowie seinen lateinischen Vorbildern und dem *Heidelberger Blockbuch*²³⁵. Aufgrund des bereits im 20. Jahrhundert schlechten Ausgangszustandes des Ulmer Totentanzes und fehlenden Abschriften hat dieser keinen Eingang in die Analyse der Arbeit gefunden.

Für den eben genannten Totentanz in Metnitz in Mittelkärnten, dessen Kopie sich an der Außenmauer des oktogonalen Karners des Friedhofs von St. Leonhard entlangzieht, sind weder ein Verfasser²³⁶ noch ein genaues Entstehungsdatum bekannt, obgleich Silke Hemma Pirolt den Bilderzyklus in ihrer Diplomarbeit jedenfalls zwischen 1475 und 1546 datiert. Die auch hier nachweisbare stilistische Nähe zur Gattung des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* ergibt sich auch hier aus der Zugehörigkeit zur Alpenregion des südöstlichen Mitteleuropas²³⁷. Der Erhaltungszustand des *Metnitzer Totentanzes* wurde bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts als überaus schlecht beschrieben. So schreibt Friedrich Lippmann 1875, dass von den 25 Darstellungen der Wandmalerei aufgrund von enormen Witterungsschäden, die durch

²³³ WESER, Wengenkloster, 22.

²³⁴ ebd. 23.

²³⁵ ROSENFELD, Totentanz, 95ff.

²³⁶ Obwohl kein Künstler bekannt ist, geht Erwin Koller davon aus, dass der Auftraggeber des Totentanzzyklus der akademisch ausgebildete Dr. Wolfgang Furtmayer war, vgl. KOLLER, Textbeschreibung, 164.

²³⁷ Silke Hemma PIROLT, Der Metnitzer Totentanz. Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition (Wien 1999) 32f.

das vorhandene kleine Vordach am Beinhaus nicht abgewehrt werden konnten, nur mehr 19 Figuren erkenn- und beschreibbar waren²³⁸.

Pirolt verweist darauf, dass der *Metnitzer Totentanz*, der in die Kategorie des Volksschauspiels fällt²³⁹ – einerseits eine Entwicklung des Baseler Tanzes, andererseits des *Heidelberger Blockbuchs* ist. Die Ähnlichkeit zum *Heidelberger Totentanz* zeigt sich in der übereinstimmenden Reihenfolge der auftretenden Figuren in Metnitz; lediglich die Figur eines gelehrten Mannes/Akademikers verändert den Ablauf leicht. Auch treten wiederum die fünf für diese Arbeit besonders relevanten Figuren der Kaiserin, der Edelfrau, der Nonne sowie des Kindes und der Mutter auf²⁴⁰. Die Figur des Mädchens, dessen erotisches Element in Verbindung mit dem Tod bereits thematisiert wurde (vgl. oben Kap. 7.), findet sich weder im Heidelberger Zyklus noch im darauf aufbauenden Metnitzer Makabertanz, sondern entspringt den Überlegungen der *Memento mori*- und der *Vanitas*-Strömungen²⁴¹. Der 1,20m breite und etwa 50m lange – seit 1989 als Replik ausgeführte²⁴² – Bilderzyklus befindet sich, wie bereits erwähnt, an der Außenmauer des Beinhauses und zieht sich dort, beginnend mit der Darstellung des Höllenschlunds im Nordwesten, südlich über den gesamten Bau, wobei lediglich drei Wände des östlichen Chores keine Fresken aufweisen²⁴³. Eine Darstellungsweise des Todes als mumifizierte Leiche mit geöffnetem Bauchraum, die, wie sich zeigen wird, im Zuge der genauen Beschreibung der einzelnen Totentanzdarstellungen häufiger auftreten wird (vgl. unten Kap. 8.1. bis Kap. 8.11.) erklärt Pirolt durch die mittelalterliche Bestattungspraxis des Ausblutens, Mumifizierens oder Auskochens frischer Leichname²⁴⁴. Auch die spätere, ab dem 16. Jahrhundert bevorzugte Darstellungsweise des Todes als Gerippe, erklärt sich durch die Zunahme medizinischen bzw. osteologischen Fachwissens²⁴⁵. Der *Metnitzer Totentanz* wurde 1968 abgenommen, restauriert und wiederum zurück, jedoch in den Innenraum der Kirche verbracht. Aufgrund des trotz dieser Maßnahmen andauernden Verfalls wurde eine neuerliche Restaurierung zwischen 1982 und 1991 durchgeführt und der Freskenzyklus 1996 schließlich endgültig zurück nach Metnitz ins eigens dafür erbaute Totentanzmuseum überstellt²⁴⁶. Erstmals 1962 und seit 1996 im Abstand von zwei Jahren dient der Metnitzer Karner überdies als Spielstätte eines Totentanzspiels²⁴⁷.

²³⁸ Friedrich LIPPMANN, *Der Totentanz von Metnitz*, MZK NF 1 (1875) 56-58, 56ff.

²³⁹ PIROLT, *Metnitzer*, 61.

²⁴⁰ ebd. 39f.

²⁴¹ ebd. 44f.

²⁴² ebd. 59.

²⁴³ ebd. 43.

²⁴⁴ Rudolf HELM, *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze* (Straßburg 1928) 14.

²⁴⁵ Joseph Eduard WESSELY, *Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst* (Leipzig 1876) 24.

²⁴⁶ Thea STAUNIG, *Metnitzer Totentanz* (Metnitz o.J.) Bll. 1-4.

²⁴⁷ PIROLT, *Metnitzer*, 141f.

Ein weiteres Schweizer Beispiel für die Kategorie des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* fand sich auch in der Muttergottes- und Totenkapelle zu St. Peter in Wil in St. Gallen, das erstmals 1880 von Johann Rudolph Rahn beschrieben wurde. Die Entstehung der zahlreichen, die beiden Räume beinahe komplett ausfüllenden Wandgemälde, gibt Rahn mit Verweis auf die Inschrift mit „1522“ an. Der monumentale Makabertanz selbst zog sich an der Nord- und Westwand der Totenkapelle hin, wobei der Erhaltungszustand schon im 19. Jahrhundert als schlecht beschrieben wurde. Auch hier werden die stark verblassten Verszeilen vom Autor dem „Urtext“ von Massmann zugeordnet²⁴⁸. Nach Mischa von Perger wurden die besser erhaltenen Szenen des Totentanzes von Joseph Regl im Zeitraum von 1879 bis 1886 kopiert²⁴⁹. Von den auf der Südseite der westlichen Wand des Karners angebrachten Szenen, die geistliche und weltliche Herrschende und somit auch die Kaiserin umfassten, haben weder ein Fragment noch eine Abzeichnung Regls überdauert. Die nachfolgenden fünf Szenen, von der nördlichen Seite der Westwand, sind als Zeichnungen, jedoch ohne Verse, überliefert. Erst ab der zwölften Darstellung existieren Abschriften, jedoch fehlen auch die 17. bis 19. Szene und somit die Abbildungen der Nonne und Edelfrau, obwohl von Perger für letztere eine fragmentarische Lesung vorschlägt (vgl. unten Kap. 8.4.)²⁵⁰.

Eng in Verbindung mit dem monumentalen Totentanz in Basel und dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* steht auch jener, der im Dominikanerinnenkloster Klingental in Kleinbasel bis zu seinem Verlust in den 1860er Jahren existierte. Dieser befand sich an den Kreuzgangmauern des Klosterhofes. 1480 wurde das Kloster verlassen und das Wandgemälde geriet bis ins 18. Jahrhundert in Vergessenheit, ehe Emanuel Büchel die Bilder kopierte, obgleich die Wand zu diesem Zeitpunkt bereits schwer beschädigt war. Obwohl Büchel drei Abschriften anfertigte, enthält bloß eine dieser – heute im Eigentum der Kunstsammlung Basel – auch die Verszeilen. Breede betont, dass einige Figuren in den Kleinbaseler Text eingefügt wurden, darunter die Frauenfiguren der Jungfrau, der Begine sowie der Heidin. Da der Text in dieser Form nicht zugänglich ist, sollen im Folgenden jene Textpassagen betrachtet werden, die von Breede aufgenommen wurden²⁵¹.

Verwiesen sei im Zusammenhang mit dem Baseler Makabertanz auch auf jenen der St. Anna-Kapelle in Füssen, der in beinahe übereinstimmender Form auch in Oberstdorf zu finden ist²⁵². Anton Dürrwächter beschreibt die etwa 3-4m x 5m großen Bilder als am oberen Teil der

²⁴⁸ Johann Rudolph RAHN, *Neue Funde. Die Wandgemälde in der Muttergotteskapelle und der Todtenkapelle zu Wyl im Canton St. Gallen*, Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880) 191-199, 191ff.

²⁴⁹ Mischa VON PERGER, *Totentanz-Studien. Schriften zur Kunstgeschichte Band 37* (Hamburg 2013) 59.

²⁵⁰ ebd. 73.

²⁵¹ BREEDE, *Totentanztexten*, 39ff.

²⁵² ebd. 82f.

Westwand befindlich und mit Stuck umrahmt. Ein ovales Schild trägt zu Beginn des Totentanzes die Inschrift „Sagt Ja Sagt Nein Getantz Muess sein“. Die einzelnen Szenen teilen sich in vier Reihen zu je fünf Bildern, wobei sich der Text in die Aussage des Todes oben und die Antwort des Ständevertreters unten aufteilt. Die für diese Arbeit relevanten Figuren sind am Schluss der ersten Reihe die Fürstin, in der dritten Reihe die (Edel)Frau und in der vierten Reihe zunächst die Hexe (Unhold) und im weiteren Verlauf aufeinander folgend die Jungfrau und das Kind, wobei Dürrwächter darauf hinweist, dass sowohl die erste und dritte sowie die zweite und vierte Reihe einen hierarchisch aufeinanderfolgenden Ablauf bilden²⁵³. In Bezug auf den Text dieses Makabertanzes fasst Dürrwächter zusammen, dass dem Autor zwar der Baseler Text als Vorlage und Inspiration diene, er jedoch neben wörtlichen Zitaten diese auch neu zusammensetzte und eigenständig Textteile hinzufügte²⁵⁴. In Bezug auf die Figur des Todes in Füssen und Basel betont Dürrwächter, dass sowohl bei der Fürstin als auch der Frau der Tod – ähnlich wie in Basel – als mumifizierter Leichnam, sonst als Skelett auftritt²⁵⁵. Auch der Totentanz Holbeins dient in seiner Gestaltung wohl als eine der Vorlagen in Füssen²⁵⁶. Aufgrund der dargestellten Kleidung datiert Dürrwächter den *Füssener Totentanz* ins 16. Jahrhundert – im Speziellen auf die Zeit zwischen 1580 und 1595 – und erkennt vor allem in der Gewandung der Figur der (Edel)Frau einen starken Bezug zum alpinen Raum²⁵⁷. Auch Breede weist auf die enge Verbundenheit zwischen den Darstellungen und Versen der Makabertänze in Füssen und Oberstdorf hin; letzterer wurde jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts durch ein Feuer zerstört, obgleich er die Kunst der Region bis zu seiner Destruktion direkt beeinflusste²⁵⁸. Die für die Verse gewählten Ausdrücke zeigen für Breede volksliedartige Züge, wobei insbesondere Alliterationen und Reime dieser, Wiederholungen derselben Ausdrücke und fehlender Respekt des Todes in der Ansprache der Würdenträger in diese Kategorie fallen. Obgleich der Tod selbst von den Verdammten als grausam und fürchterlich beschrieben wird, so tritt er selbst nicht tadelnd oder grauenhaft auf²⁵⁹.

Der Langtitel des *Oberdeutschen achtzeiligen Totentanzes* aus 1485 bzw. 1488 wiederum, der ebenfalls die Namen *Oberrheinischer Totentanz* oder *Knoblochzer-Druck* trägt, lautet *Der Doten dantz mit figuren clage vnd antwort schon von allen staten der werlt*, wobei die Literatur zumeist nur von *Der Doten dantz mit figuren* spricht. Das Werk wird als das älteste

²⁵³ Anton DÜRRWÄECHTER, *Der Füssener Totentanz und sein Fortleben*, Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg Band 25 (1898) 125-166, 125ff.

²⁵⁴ ebd. 132.

²⁵⁵ ebd. 134.

²⁵⁶ ebd. 135.

²⁵⁷ ebd. 141f.

²⁵⁸ BREEDE, *Totentanztexten*, 83.

²⁵⁹ ebd. 88ff.

Totentanzdruckwerk in deutscher Sprache bezeichnet und besteht aus insgesamt 38 Paaren. Der Tod ist in allen Bildern als verwesender Leichnam in Begleitung von „Todesgetier“ aus den Familien der Reptilien, Wirbellosen und Amphibien dargestellt. Darüber hinaus nimmt er die Rolle des Musikanten ein und spielt den Sterbenden mit verschiedenen Instrumenten vor (vgl. oben Kap. 5.). Die achtzeilige Anrede des Todes befindet sich auf der linken, die Antwort der Sterbenden auf der rechten Seite, wobei die Verse in vollen Zeilen gedruckt und durch eine ausgeschmückte Initiale eingeleitet werden²⁶⁰.

Eine besondere Form eines monumentalen Totentanzes, nämlich einen Gruppentotentanz²⁶¹, stellt der *Dresdner Totentanz* dar. Dieser ist, anders als die bisher beschriebenen Wandbilder, in Reliefform ausgebildet. Nach Paul Christian Hilscher befand sich die Steinarbeit ursprünglich in der Burg des sächsischen Herzogs Georg aus dem Jahr 1534 und kam im Laufe des 18. Jahrhunderts nach Dresden; die zwölfte der 27 Figuren soll besagten Herzog selbst darstellen. Die heute zugehörigen Reime wurden erst später von Hilscher hinzugefügt, wobei das Element des direkten Dialoges zwischen Tod und Standesvertreter fehlt und die Verse jeweils an zusammengefasste Gruppen gerichtet sind. Jene Reime, die Frauenfiguren betreffen, heute im Original jedoch nicht mehr erhalten sind, umfassen die Figur der Äbtissin, der Edelfrau, der Bäuerin und des Kindes (hinzu kommen der Jüngling und der Greis)²⁶². Nach der Überstellung des Reliefs wurde dieses an die Außenmauer des Alt-Dresdner Friedhofes angebracht (siehe unten); Johann Christian Crell spricht von weißer Tünche, die auf den Figuren aufgebracht wurde. Die Prozession wird von einem Gerippe mit einer Pfeife in der Hand angeführt. Insgesamt treten drei skelettierte Todesfiguren auf, wobei die zweite eine Trommel, die dritte eine Sense mit sich führt. Die 21. Figur stellt die Äbtissin in ihrem Ornat, die 22. die reich gekleidete Edelfrau, die 23. die Bauersfrau samt einem Bündel mit Gänsen und einem Stock, und die 25. Figur das Kind dar²⁶³.

Das dem Bildhauer Christoph Walther I. zugeschriebene Relief wird kunstgeschichtlich als monologischer Kettenreigen bezeichnet, da es sich um keine klassische Darstellung in Paarform

²⁶⁰ WEHRENS, Sprachraum, 83ff.

²⁶¹ vgl. ebd. 81f.: Auch in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg existierte ein solcher, lebensgroßer Gruppentotentanz, datiert etwa in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts, der bis zu einem Brand 1870 existierte. Während der Reformationszeit wurde dieser übermalt und 1824 wiederentdeckt, wobei nur fünf der Szenen restauriert wurden. Als weibliche Figuren treten die Kaiserin in einer Gruppe mit dem Tod sowie ihrem Gemahl und dem Gefolge, wiederum mit dem Tod, auf, sowie die Königin mit dem Tod, ihrem Gatten und dem Gefolge; die letzte Gruppe mit weiblichem Bezug bildet jene, in der die Dame zusammen mit zwei Todesfiguren, dem Abt, zwei Bischöfen, einem Gelehrten sowie einem alten Mann auftritt. Auch an den Wänden des Kreuzganges des Straßburger Münsters war ein solcher monumentaler Makabertanz dargestellt, wobei sich in beiden Fällen keine aussagekräftigen Textreste erhalten haben.

²⁶² Paul Christian HILSCHER, Kurtze Nachricht von dem am Gottes-Acker zu Alt-Dreßden befindlichen Todtentanze (Dresden 1721) 3ff.

²⁶³ Johann Christian CRELL, Kurtzgefastes sächsisches Kern-Chronicon etc. Band 1 (Leipzig 1722) 57ff.

mit Tod und Ständevertreter handelt. Marius Winzeler zieht in diesem Zusammenhang Vergleiche zwischen dem *Dresdner Totentanz* sowie jenem „Urtotentanz“ des *Codex Palatin. Nr. 314* aus Heidelberg, der innerhalb dieser Arbeit ebenso vorgestellt wurde²⁶⁴. Die Wahl eines Kettenreigens statt eines traditionellen Makabertanzes erfolgte für Winzeler in Dresden ganz bewusst, einerseits aufgrund architektonischer Gegebenheiten, andererseits um bestehende Gesellschaftshierarchien eindeutiger darstellen zu können, obgleich vor allem das Bürgertum nur in geringem Ausmaß vertreten ist. Winzeler erklärt weiter, dass das gesamte Fassadenprogramm des Dresdner Schlosses, zu dem das Totentanzrelief beim Georgentor ursprünglich gehörte, einer Predigt entsprach, die an die Unabdingbarkeit der Verbindung von Glauben und *Caritas* für die Erlangung des eigenen Seelenheils mahnte²⁶⁵. Da die hinzugefügten Inschriften heute bis auf einen kleinen Ausschnitt nicht mehr erhalten sind, wurde eben dieser für die Edition dieser Arbeit ausgewählt (vgl. Anhang).

Das Relief, mit einer Länge von über 12m und einer Höhe von 1,30m, erstreckt sich über 10 Platten aus Sandstein und wies Farbreste auf, wobei diese vermehrt bei den Hintergründen und weniger auf den Figuren selbst zu finden waren, was für eine häufigere, unterschiedliche Farbauftragung an diesen Stellen spricht. Nach einem Schlossbrand zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde das Relief an die Gemeinde der Dreikönigskirche übergeben und restauriert, bevor es an die Mauer des alten Neustädter Friedhofs angebracht wurde, ehe dieser wiederum 1732 abgerissen wurde und das Relief ein Jahr später an die Mauer des Inneren Friedhofs verbracht wurde. Erst Mitte der 1980er Jahre unterzog man die Sandsteinplatten einer umfangreichen Restaurierung und stellte sie 1991 im Innenraum der Dreikönigskirche, an der östlichen Emporenbrüstung, aus, wo sich diese bis heute befinden²⁶⁶.

Zuletzt soll innerhalb dieser Arbeit jener Totentanz behandelt werden, der sich im Schlafräum des Augustinerkonvents in Erfurt befand und eine hohe Anzahl weiblicher Figuren aufwies. Später wurde dieses als Waisenhaus genutzt, bis ein Brand 1872 das Gebäude sowie den Makabertanz zerstörte. Insgesamt umfasst der in Öl gemalte Totentanz 56 lebensgroße Szenen, die sich auf Leinwänden jeweils zwischen den Eingängen der Klosterzellen befanden. Es handelt sich jedenfalls um den Totentanz mit der längsten Entstehungsdauer, da der gesamte Bilderzyklus laut Karl Julius Schröer auf Stiftungen zwischen 1735 und 1795 beruht. Innerhalb dieser 60 Jahre wurden die Bilder jedoch nicht nach Ständen oder Hierarchien geordnet, was einerseits wohl eben jener langen Entstehungsdauer geschuldet ist, andererseits der Anbringung der Bilder nach Gutdünken der Stiftenden sowie Platzgründen. Dies führte zu einer Anordnung,

²⁶⁴ Marius WINZELER, *Dresdner Totentanz. Das Relief in der Dreikönigskirche* (Dresden 2001) 8ff.

²⁶⁵ ebd. 12ff.

²⁶⁶ ebd. 18ff.

bei der nach dem Tod die „Commödiantin“ als erste Figur folgt; erst an sechster Stelle findet sich mit dem Koch die erste Darstellung eines Mannes. In Bezug auf den Text weist Schröer auf die Nähe zum Lübecker Text hin, dies zieht sich jedoch nicht durch sämtliche Verse, da einige keinem Vorbild zu folgen scheinen. Im Unterschied zu den vorherigen Totentänzen sind die Namen der Stiftenden sowie das jeweilige Stiftungsdatum der einzelnen Szenen zum Teil bekannt²⁶⁷.

Bei den vorgestellten und im Folgenden in Bezug auf ihre Frauenfiguren näher beschriebenen Totentänzen handelt es sich demnach um solche, die zwischen der Mitte des 15. Jahrhunderts und dem Ende des 18. Jahrhunderts in unterschiedlichen bildnerischen Ausgestaltungen und Materialien im mittel- und nordeuropäischen Raum entstanden, wobei die frühesten wohl als Vorbilder für die zeitlich nachfolgenden dienten.

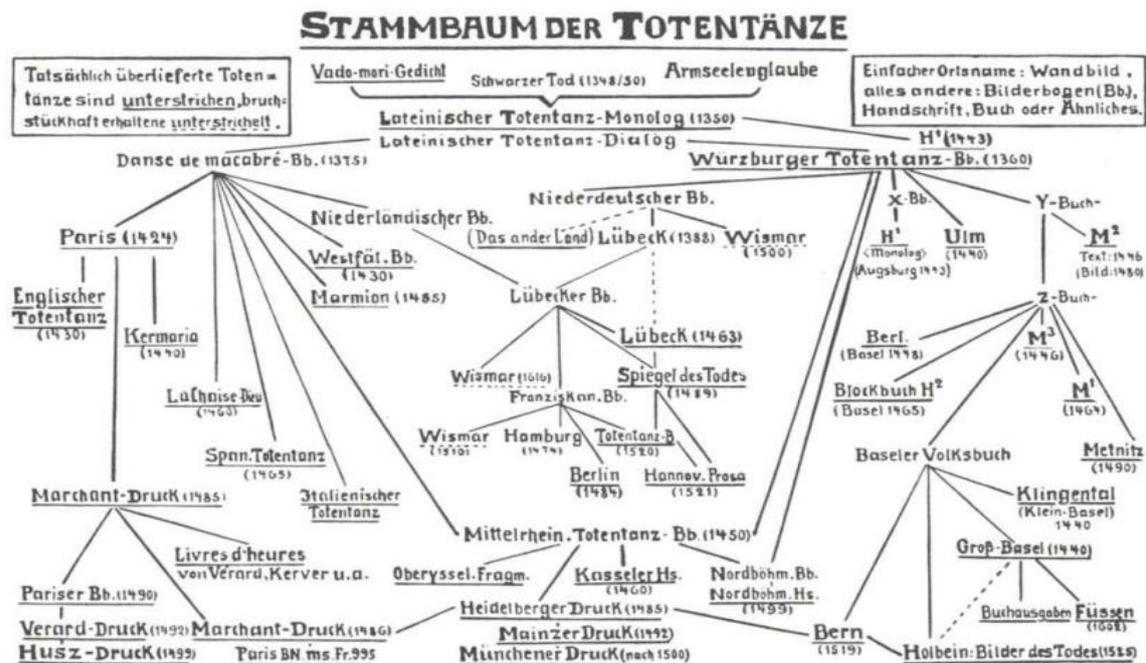


Abb. 2: „Stammbaum“ der Totentanzentwicklung von Hellmut Rosenfeld

Die in den folgenden Kapiteln 8.1. bis 8.11. bearbeiteten Totentanztexte werden – mit Vereinfachungen bzw. geringfügigen Abweichungen – auf Basis der Editionsrichtlinien des Germanistisch-Historischen Arbeitskreises an der Universität Mainz bearbeitet und entsprechend der Originaltexte in der Transkription buchstaben- und zeichentreu wiedergegeben, wobei Ergänzungen in Bezug auf fehlende Einzelbuchstaben in runde, bei

²⁶⁷ Karl Julius SCHRÖER, Der Erfurter Totentanz. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 23 (1902) 1-62, 4ff.

längeren Text- und Fehlstellen in eckige Klammern gesetzt werden. Bei Ergänzungen von zerstörten oder nicht mehr lesbaren Stellen im Text werden Punkte gesetzt. Übergeschriebene Vokale sowie u/v, i/j, cz/tz und ß/sz werden der jeweiligen Quelle entsprechend übernommen. Abstände werden nach der Originalvorlage transkribiert. Groß- und Kleinschreibung sowie die Setzung von Satzzeichen erfolgen entsprechend den Originalversen. Römische Ziffern werden als solche wiedergegeben. Fehler, die keiner Korrektur durch den Schreiber unterzogen wurden, sowie Wortwiederholungen werden durch „(sic!)“ gekennzeichnet²⁶⁸.

8.1. Der Tod und die Kaiserin

In dem in der Regel hierarchisch geordneten Totentanzreigen tritt als erste Frau in den meisten Fällen eine Regentin, häufig die Kaiserin, auf. Das westeuropäische Kaisertum wurde als streng heteropatriarchal dominiertes System durch stetige Verschiebungen der weltlichen Macht des Herrschers einerseits und der geistlichen Macht des Papstes andererseits, bis in die Frühe Neuzeit geprägt. Für die Frühe Neuzeit verweist Katrin Keller neben dem „Jus primarum precum“ und steuerrechtlichen Vorteilen auf die Rechte der Kaiserin im Bereich der Testierung, die ihr im Zuge der Kaiserheirat zukamen. Sie betont weiters, dass Kaiserinnen, vor allem im deutschen Raum, neben ihrer Rolle als Erbengebäuerin, zumeist nur als fürstliche Erbtöchter bzw. als „Übergangslösungen“ politische Relevanz und somit Eingang in die Geschichtsschreibung fanden. Kaiserinnen wurden vorrangig die Rollen der Gattin, Mutter und/oder Witwe des Herrschers zugeschrieben; die Möglichkeit der Regentschaft wurde diesen Frauen 1356 durch die Erlassung der Goldenen Bulle verwehrt²⁶⁹.

Amalie Föbel verweist in diesem Zusammenhang ins 18. Jahrhundert, da der österreichischen Erzherzogin und ungarischen sowie böhmischen Königin Maria-Theresia die Position der Kaiserin verwehrt wurde und sie den Titel der „Römischen Kaiserin“ lediglich durch ihren Gemahl Franz I. Stephan erhielt. Allein aus diesem Beispiel zeigt sich die einzige Möglichkeit für Frauen, Kaiserin zu werden, nämlich über die bereits erwähnte Heirat mit einem Kaiser. Geprägt wurde das vorgegebene Rollenideal der Kaiserin durch die Etablierung ritueller Abläufe und Zeremonien innerhalb des ostfränkischen Reiches; durch diese zugeteilte Bestimmung begründete sich gleichsam ihr Recht auf die weltliche, gottgegebene Hegemonie. Föbel, die die Stellung der mittelalterlichen Kaiserinnen mit heutigen Präsidentengattinnen

²⁶⁸ N.N., Art. Editionsrichtlinien (o.J.), in: regionalgeschichte.net, <https://www.regionalgeschichte.net/rheinessen/aktive-in-der-region/germ-hist-arbeitskreis/editionen/editionsrichtlinien.html> [13.10.2022].

²⁶⁹ Katrin KELLER, Frauen und dynastische Herrschaft. Eine Einführung, in: Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit, hg. von Bettina BRAUN, Katrin KELLER et al. (Wien 2016) 13-26, 13ff.

vergleicht, schreibt ihnen gerade durch diese Position gewisse Gestaltungsspielräume sowie Möglichkeiten und Entscheidungsalternativen zu, die der jeweiligen, individuellen Situation angepasst waren. Einfluss hatten hierbei neben gesellschaftspolitischen Aspekten, die den Frauen das Eingreifen in politische Prozesse ermöglichten, neben wirtschaftlichen und familiären Rahmenbedingungen vor allem das Auftreten und Prestige, aber auch die Befähigungen der jeweiligen Kaiserin²⁷⁰.

Bereits im Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* tritt sowohl die Kaiserin als auch das sich in späteren Totentänzen wiederholende Motiv der Beschränkung auf die Gattin des Kaisers auf, deren feudales Leben durch den Tod ein abruptes Ende findet; dieser ist jedoch ungebildet.

Cesarissa

Deliciis usa vivens ut cesaris uxor,

Morte confusa nullis modo gaudiis utor²⁷¹

Die Berliner Kaiserin trägt ein langes Kleid mit breitem Kragen, dessen Überrock sie mit einer Hand schürzt. Unter ihrer Krone trägt sie einen hüftlangen Schleier. Traurig blickt sie zu Boden, während der in ein Tuch gekleidete Tod sie am Arm fasst und dabei auf einem Bein stehend ansieht. Hinter ihr befindet sich der Tod des Kaisers, der die Herrscherin an ihrem anderen Oberarm ergreift²⁷²; der Text der Berliner Kaiserin findet sich in der Edition dieser Arbeit im Anhang (vgl. Anhang).

Die Beziehung zwischen der Figur der Kaiserin, deren Ausstattung sowie der Kulisse beim Totentanzfragment in Tallinn – das innerhalb der Edition dieser Arbeit im Anhang noch genauer beschrieben werden wird (vgl. Anhang) – ist für Freytag hier subtil durch das Wort „spele“ dominiert. Auch in diesem Fall wird der jungen Herrscherin durch die Anspielung des Todes bewusst gemacht, dass ihr die Vorzüge des irdischen, weltlichen Lebens als Kaiserin mit ihrem Ableben entzogen werden²⁷³.

Betrachtet man die Kaiserin des neuen *Lübecker Totentanzes* auf Basis der historischen, vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges von Wilhelm Castelli aufgenommenen, Fotografien, so erkennt man nachvollziehbarerweise aufgrund derselben Hand des Künstlers Bernd Notke große Ähnlichkeiten mit dem *Revaler Totentanz* (vgl. oben Kap. 8.). Die Lübecker Kaiserin

²⁷⁰ Amalie FÖßEL, *Die Kaiserinnen des Mittelalters* (Regensburg 2011) 7ff.

²⁷¹ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, 314, f. 79v.

²⁷² WALTHER, *Berliner*, 61.

²⁷³ Hartmut FREYTAG, *Der Lübeck-Revaler Totentanz. Text und Kommentar*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 127-344, 182.

trägt ein üppiges Brokatkleid mit einem langen, in Hermelin eingefassten Umhang mit weißem Schleier und Krone. Sie wendet sich furchtsam vom Tod ab, der sie als brauner Leichnam in ein Tuch gehüllt bereits an der Hand hält²⁷⁴. Dies entspricht in hohem Maße der Darstellung der Kaiserin in Reval/Tallinn, die in ein ähnliches rotes Kleid, jedoch mit kürzerem Umhang, gekleidet ist. Lediglich das Gesicht der Kaiserin unterscheidet sich in seinen Zügen leicht von jenem der Kaiserin aus Lübeck, wobei sich der Text der Revaler Kaiserin in der Edition dieser Arbeit findet (vgl. Anhang). Beim neuen Lübecker Text von Nathanael Schlott ergreift zuerst der Tod das Wort. Er fordert die Kaiserin auf, ihm ihre Hände zu reichen, sodass er sie ins Jenseits führen kann und ermahnt sie im selben Atemzug, ihre Tränen zu unterdrücken. Aus dem letzten Satz wird auch der bereits erfolgte Tod des Kaisers deutlich, der im Gegensatz zum Text der Königin aus Erfurt, dessen Vorlage der hier beschriebene Text ist, steht, da im letztgenannten die Königin vor ihrem Ehemann verstirbt (vgl. unten Kap. 8.2.). Die Kaiserin betont, ihrem Gemahl auch im Tod ähnlich sein zu wollen und zieht einen Vergleich zwischen dem Leben und Sterben und dem Lauf von Sonne und Mond:

Der Tod.

REicht ohngewegert her der Hände zartes Paar /
Und wandert fort mit mir zu jener grossen Schaar:
Doch spart die Thränen-Fluth des bittern Scheidens wegen;
Man wird euch dem Gemahl bald an die Seite legen.

Die Käyserin.

Ist Zeit und Stunde da / so schick ich mich darein /
Und wil auch sterbend dir / mein Käyser / ähnlich seyn:
Kanstu dem Reiche dich nicht stets / als Sonne zeigen /
So muß sich auch der Mond zum Untergange neigen.²⁷⁵

In Bezug auf die bei der Lübecker Kaiserin genannten Verbindung der Symbolik des (Ehe-) Mannes als Sonne sowie der (Ehe-)Frau als Mond sei erneut auf Wunder und ihre Untersuchungen zu Johann Fischart verwiesen (vgl. oben Kap. 6.2. sowie unten Kap. 8.7.). Innerhalb Fischarts *Ehzuchtbüchlein* aus dem Jahr 1578 werden eben diese Analogien des „Liebespaares“ Sonne und Mond hergestellt. Besonderes Augenmerk wurde demnach auf den

²⁷⁴ Hartmut FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 485ff.

²⁷⁵ SCHLOTT, *Blätter*, 59.

Aspekt des gegenseitigen Respekts zwischen Mann und Frau gelegt. Sowohl die Paare Sonne/Mond als auch Tag/Nacht bilden für Fischart einen in mehrere Abschnitte gegliederten Zyklus, an dem Männer und Frauen gleichermaßen beteiligt sind²⁷⁶.

Die Kaiserin innerhalb des *Des dodes dantz* wiederum spricht vor dem Tod. Das Bildnis der Kaiserin, als Teil der bereits erwähnten Holzschnitarbeiten (vgl. oben Kap. 8.), zeigt sie gekrönt und in einem üppigen Gewand vor einer Ziegelmauer, wobei im Hintergrund ein Hügel sowie ein Laubbaum sichtbar sind. Auch der Tod steht vor einer solchen Mauer mit demselben, jedoch kahlen, Hintergrund. Der mumifizierte Leichnam ist in ein Leichentuch gehüllt und erhebt beide Arme in Richtung der Kaiserin, wobei links neben ihm ein Spaten an der Ziegelmauer lehnt. Der Text orientiert sich wiederum am monumentalen *Lübecker Totentanz*, nimmt aber ebenso Elemente aus der Devotionsliteratur auf (vgl. oben Kap. 5. und Kap. 8.). Auch in diesem Fall rechtfertigt sich die Kaiserin, als edle junge Gattin des Herrschers, noch nicht bereit für den Tod zu sein; sie würde gar die hohe Summe ihrer Morgengabe opfern, nur damit der Tod sie verschont und sie ihre Kinder heranwachsen sehen kann. Am Ende beruft sie sich auf die Barmherzigkeit Gottes, der ihr auch ihre hohe Stellung verschafft hat.

De keyserinne.

Ich wo rechte wonderliken is my to synne

Al byn ik eyne rike eddele keyserinne

Nicht en kan ik hogher in state risen.

Ok en kan sik neyn groterer vorstynne bewysen

In alle desser helen cristenheit

To steruende byn ik noch neynerleie wys bereyt

Gans vele hebbe ik noch myt der werlde to donde

Ik wolde dat my de doet myt vlite schonde:

wat konde em dat schaden efte he my wolde sparen

Ik byn ok io noch nicht ghans olt van iaren

Do my myn here de keyser ersten nam

Unde do ik alder ersten to eme quam

He ghaf my myne morgenghaue in der stunt

Desse is wol ghewerd vyfvndtwintichdusent punt

Mochte ick dar mede vristen vnde redder myn leuen

Alto malen wolde ick se dar vmme gheuen.

²⁷⁶ WUNDER, Sonn^e, 265ff.

Men ik voele den doet dat en mach anders nicht ghesyn
wente he lecht my an grote pyn
Myne kynder de moghen in korter tyd werden
De alder weldigesten de dar synt vp erden
Och mochte ik dat af leuen vnde id seen.
Ach neyn leyder leyder id en mach my nicht beschen
God de du my hefst ghesad to dessem stathe
Lad dyne guderterende barmherticheit my io nu komen to bathe²⁷⁷

Der Tod wirft der Kaiserin auch in diesem Text vor, sich – wie viele Frauen – übermäßig geschmückt und ein eitles, wollüstiges Leben geführt zu haben, wobei sie irdischen Tänzen und Spielen nicht abgeneigt war. Darüber hinaus verhöhnt er sie, dass sie sich Gottes Gnade gewiss wäre, hätte sie sich um Bedürftige gekümmert und kündigt an, sie auf die Erde zu strecken und „einen Fuß länger zu recken“, also sie ins Grab zu bringen. Darüber hinaus weist er sie darauf hin, dass die Hochmütigen am Jüngsten Tag gerichtet werden, während die Demütigen die Gnade Gottes empfangen werden.

De doet
Keyserinne alle dyn herte vnd synlicheit
Hefstu gelecht an wertlike idelicheit
Myt golde. eddelen steinen hefstu dy behenget
In de wertliken lust so sere ghemenget
Den licham gheholden in vullem weele
Dantzen reyen vnde to anderem spele
Hefstu dy geouet myt allem vlyt
Gode to denen eyne korte tiid.
Dat was dy vordroten gans sere
Myt velen der vrowen vnde iunckfrowen mere
De vnder dy syn na erem grade:
kum her hastighen vnde drade
Ik wil dy vp de erde strecken
Unde eynen voed lengher recken
Haddestu barmhertich ghewest ouer de armen

²⁷⁷ Linköping City Library, Inkunabel 48, IX.

God scholde syck dyner wedder erbarmen
 Dat were dy nu beterwan alle dyn staed
 Dyt segge ik to allen vrowen se syn van sydem efte hoghen graed
 Se hebben groten acht wo se dat aes den licham moghen tziren
 Des homodighen duuels fest se alsus vnde in anderen sunden vyren
 Dar mede godes bot vnde de hylge dach vaken wert ghebroken
 Van den ersamen otmodighen de ere sele to ghode tziren en is dyt nicht ghesproken²⁷⁸

Auch die Figuren der Kaiserin und des Todes des *Dodendantz* aus 1520 zeigen dieselben Bildnisse wie der vorherige Totentanz, wobei in diesem Fall zuerst der auf der folgenden recto-Seite befindliche Tod spricht. Die Passagen ähneln jenen aus *Des dodes dantz*, obgleich sie drastisch auf je sechs Verse verkürzt wurden. Der Tod berichtet, dass jeder Sterbliche in der Stunde seines Ablebens noch nicht bereit sei zu gehen. Die Fürstinnen und Frauen tanzen seiner Meinung nach gerne, wollen jedoch nicht sterben; auch die Kaiserin muss nun an einem anderen Ort weitertanzen. Der Text der Kaiserin gleicht mit orthographischen Unterschieden den ersten sechs Zeilen des *Des dodes dantz*. Im Folgenden wird der Text in der richtigen Leserichtung, mit der Ansprache des Todes zuerst, dargestellt.

De dot tor keyserynnen
 Ja keyserynne, dat is dat olde leet
 Se spreken alle, ick byn noch nicht bereyt
 Beyde yo noch eyne lange tyd.
 Neyn, de forstynnen und frouwen de nu syd
 Dantzen gerne, vele nyer trede
 Holth an, dantze vort up eyn ander stede

De keyserynne
 Ich, wo rechte wonderlyk is my tosynne.
 Al byn ick eyne ryke eddele keyserynne
 Nicht en kan ik hōger in stathe rysen,
 Ok kan syk neyne groter forstynne bewysen
 In alle desser heelen cristenheyt

²⁷⁸ ebd. b.

To sterven bin ik noch nenerleyewisz bereyt.²⁷⁹

Die Kaiserin und der Tod innerhalb des in dänischer Sprache verfassten *Kopenhagener Totentanzes* aus 1550 wiederum basiert auf den beiden vorgenannten Büchern *Des dodes dantz* sowie *Dodendantz*. Auch in diesem Fall ergreift zuerst der Tod das Wort, wobei die Reihenfolge der Protagonisten innerhalb dieses Buches korrekt eingehalten ist. Die Themen des Hochmutes, der fehlenden Barmherzigkeit und der Gleichheit aller – in diesem Fall Frauen – vor dem Tod treten im Laufe des Textes ebenso auf wie das unvorbereitet Sein der eitlen Kaiserin und ihre Wünsche, den Tod auf irgendeine Weise von seinem Vorhaben abzubringen und die Erfolge ihrer Kinder mitzerleben. Auch hier bittet sie um göttlichen Schutz, ehe sie der Tod in einem separaten, dem Text der Kaiserin folgenden Satz, erneut zum Gehen auffordert und ihre Klagen ignoriert.

Døden til Keyserinden

Keyserinde Keyserinde du edle quinde

huorlunde staander nu din sinde

Alt dit hierte oc salighed

haffuer du lagt paa hofferdighed

Du skulde dagtinget de wsle oc arme

och altid dig offuer dem forbarne

Men kom snarlige oc følg nu mig

en hel fod lenger recker ieg dig

Met disse samme ord vil ieg oc kalle

Fruer oc Iomfruer i Verden alle

Thi / lige saa vil ieg met dem handle

til muld oc iord snarlige foruandle

Holt ved dantz fram / det maa alt vere

det hielper nu icke effter ath kære

Keyserinden Suarer

Aha / huor vnderlig er ieg til sinde

dog er ieg en ædel Keyserinde

Ieg haffuer nu megit met verden at skaffe

²⁷⁹ SODMANN, *Dodendantz*, o.S.

O / vilde døden mig icke straffe
Huad kunde det hannem skade vilde han mig spare
at ieg komme icke i saadan fare
Motte ieg see mine børns heder och ære
da ville ieg megit glader være
A ney ney / det kand mig icke skeep
ieg føler den bitter dødens vee
O Gud til dig er all min lidt
Hielp mig nu i denne tidt
Ieg maa nu heden met døden tradt
til megen sorg och ingen glæde

Døden Suarer.

Ieg skall dig nu vise vey

Gack met mig / der hielper icke ney²⁸⁰

Auch im *Baseler Totentanz* tritt die Kaiserin hinter Papst und Kaiser als erste weibliche Figur auf. Mit leidendem Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen wendet sich die Herrscherin vom Tod ab, der sie an der Hand hält. Unter ihrem kostbaren Kleid, dessen Röcke sie mit ihrer anderen Hand rafft, zeichnen sich deutlich ihr Bauch und ihre Brüste ab, was mit der von ihr im Text genannten Wollust korreliert. Sie trägt spitze Schuhe und eine wertvolle Halskette sowie ihre Krone auf dem Kopf, wobei ihre langen Haare sichtbar sind. Auch der personifizierte Tod hat lange, wehende Haare, weshalb es sich durchaus um eine Darstellung eines weiblichen Todes handeln könnte. Der Körper ist als mumifizierte Leiche dargestellt, die ein Leichentuch um sich gewickelt hat, wobei die Verwesung an der rechten Wade, den fehlenden Zähnen und lediglich vier Fingern an der linken Hand, mit der der Tod zusätzlich nach der Kaiserin greift, sichtbar ist. Der Text folgt dem Vorbild des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, wobei der Tod die Kaiserin zum Tanz lädt und sie dafür verspottet, dass ihr Hofstaat sie in der Stunde ihres Ablebens verlassen hat. Die Kaiserin spricht, wie oben erwähnt, von der Wollust ihres Leibes und ihrem Leben als kaiserlicher Gemahlin, das sie nun verliert und ihr Schicksal voller Trauer annimmt.

²⁸⁰ N.N., *Dødedansen* (Kopenhagen 1552/58) 10rff.

Todt zur Keyserin.

Ich tantz euch vor Fraw Keyserin /

Springen hernach der Tantz ist mein:

Ewer Hoffleut sind von Euch gewichen /

Der Todt hat Euch hie auch erschlichen.

Die Keyserin.

Viel Wollüst hat mein stoltzer Leib /

Ich lebt alsz eines Keyzers Weib:

Nun musz ich an diesen Tantz kommen /

Mir ist all Muth und Frewd genommen.²⁸¹

Die Berner Kaiserin trägt ein hellblaues Kleid mit rotem Unterkleid und langen, weiß-blau gestreiften Puffärmeln. Auf dem Kopf trägt sie eine blau-goldene Krone und einen kurzen Schleier über ihren hochgesteckten, blonden Haaren. Darüber hinaus trägt sie mehrere Goldketten. Der Tod, als verwesende Leiche dargestellt, stemmt eine Hand in die Hüfte und ergreift, im Ansatz einer Drehbewegung, die erhobene rechte Hand der Kaiserin. Auf dem Kopf trägt er einen grünen Schleier und um die Hüfte einen Gürtel, an dem ein Kurzdolch hängt²⁸². Der Tod erklärt im Text, niemanden, unabhängig von seinem Geschmeide oder seiner Schönheit, zu verschonen und nicht einmal vor den männlichen wie weiblichen Trägern der weltlichen Krone innezuhalten, sondern ihnen allen die Schritte des Totentanzes beizubringen. Die Kaiserin betont, dass sie zwar im Leben von ihren Hofdamen und Dienerinnen umgeben war, keine der Frauen sich jedoch vor dem Tod für sie einsetzt und sie von allen weltlichen Dingen im Totentanz verlassen wurde.

Keiner Zierd, auch keiner schönen gestalt ich schon
ich acht auch nit der güldenen kron,
ich nim die Frauwen vnd die Herren,
den todten tantz ich sie auch lehren.

lungfrauen vnd Dienerin hab ich vil,
ir keine aber für mich streitten wil
mit disem todt den strengsten tantz,
die welt hat mich verlaßen gantz.²⁸³

Auch im *Heidelberger Blockbuch* tritt die Kaiserin in ähnlicher Weise wie in Basel auf, obgleich sich die Darstellungen und Texte geringfügig unterscheiden. Auch hier wendet sich die Kaiserin ab und trägt ein wallendes Kleid, farblich dargestellt in roter, blauer sowie gelber

²⁸¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 24^v.

²⁸² ZINSLI, Berner XI.

²⁸³ ZINSLI, Berner, XI 38./39.

Farbe und spitze Schuhe. Ihr weiblicher Körperbau ist im *Heidelberger Blockbuch* nicht derartig detailliert wie in Basel ausgearbeitet und auch die Raffung der Röcke wird lediglich angedeutet. Auf dem Kopf trägt sie ihre Krone, doch statt ihrer Haarpracht weht ein weißer Schleier im Wind. Auch der Tod stellt sich anders dar als im Baseler Beispiel; der dunkelbraune Leichnam – die Farbe ist in diesem Fall der einzige Hinweis auf Verwesungsprozesse – weist keine langen Haare auf und präsentiert sich dem Betrachter frontal und völlig nackt. Er ergreift nicht die Hand der Kaiserin, sondern den Umhang ihres Kleides und blickt sie grimmig an. Im Text lassen sich vereinzelt Unterschiede ausmachen, da der Tod in Heidelberg vom Rat und nicht vom Tanz spricht, der ihm eigen ist. Auch erwähnt er statt des ganzen Hofstaates einzelne Speerbrecher, die die Kaiserin verlassen haben und dass er allein die Herrscherin geholt hat und nicht wie in Basel unter Angabe einer Lokalität (hie). Die ersten beiden Verse der Kaiserin gleichen dem Baseler Text; danach hat sie die Schande des Todes ereilt. Um wiederum in Reimform zu bleiben, wird in der letzten Zeile zwar von Freude gesprochen, die ihr fehlt, jedoch nicht von Mut.

Ich tancze euch vor frawe keysereyn	Wollust hatte meyn stolczer leib
Springt mir noch der rat yst meyn	do ich lebete als eyns keyzers weib
die sperbrechir sint von euch gewichen	Nw hot mich der tod czu schanden brocht
der tod hot euch alleyne dirslichen	daz mir keyn frund yst nw irdocht ²⁸⁴

Die Farben des Kleides der Kaiserin in Metnitz sowie ihre Körperhaltung gleichen – wenn auch in abgeschwächter Form – der Herrscherin des *Heidelberger Blockbuches*. Ihre Haare sind kürzer und auch hier ist sie gekrönt, statt eines Schleiers hat sie jedoch einen Teil ihres weißen Umhangs als Schal um den Hals gewickelt. Auch in diesem Fall ruht ihre Hand lediglich auf den Rücken und rafft diese nicht; der Tod gleicht in seiner Darstellung jenem des Heidelberger Textes, obwohl der Kopf nicht mehr erkennbar ist. Auch findet sich in diesem Fall erneut der offene Bauchraum des Leichnams. Die Kaiserin wird auch in Metnitz an ihrem Umhang bzw. ihrer Schulter gepackt. Der Text gleicht jenem des *Heidelberger Blockbuchs* bis auf das Fehlen des nw im vierten Vers der Kaiserin völlig.

Ich tancze euch vor frawe keysereyn	Wollust hatte meyn stolczer leib
Springt mir noch der rat yst meyn	do ich lebete als eyns keyzers weib
die sperbrecher sint von euch gewichen	Nw hot mich der tod czu schanden brocht

²⁸⁴ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, 438, 130r.

der tod hot euch alleyne derslichen

daz mir keyn frwd yst irdocht²⁸⁵

Die Kaiserin des Münchner Textes trägt ein lediglich rotes Kleid und unterscheidet sich in ihrer Körperhaltung von den Beispielen aus Basel, Heidelberg und Metnitz. Sie wendet sich dem Tod zu und erhebt beide Hände vor ihrem Körper. Ihr Gesicht ist in einen langen, weißen Schleier gehüllt und auf ihrem Kopf trägt sie ihre Krone. Der Tod und die Herrscherin berühren sich im Münchner Beispiel nicht; vielmehr ist es der wieder in Dunkelbraun gezeichnete Tod, der sich in einer Tanzbewegung mit erhobenem Arm von der Kaiserin abwendet, aber sie dennoch anblickt. Er ist als haarloser, mumifizierter Leichnam dargestellt, doch statt eines Leichentuchs winden sich zwei grüne Schlangen um seinen Arm bzw. sein Bein. Der Text gleicht auch hier den Beispielen aus Heidelberg und Metnitz, weicht jedoch hinsichtlich der orthographischen Ausgestaltung teilweise deutlich von den vorherigen ab.

der Tod

Ich tancz ew vor Fraw Chayserin

Springt mir nach, der ray ist mein

Die sper wer, sein ew entwichen

Der tod hat ew allain erslichen

die Kayserin

Wollust het mein stolczer leib

Da ich lebt, als aines chaisers weib

Nw hat mich der tod ze schanden bracht

Das mir chain frëud ist mer erdacht²⁸⁶

Die Kaiserin in Erfurt wurde von einem Maler namens Nöller gemalt und von Thomas Gottlieb Wagner, Acciseschreiber und Materialist, gestiftet. Das Datum der Stiftung fehlt. Laut Schröer kam es hier zu einer Verwechslung der Bilder der Kaiserin und Königin (vgl. unten Kap. 8.2.)²⁸⁷. Nach der Abbildung von Heinrich Kruspe ist der Tod in ein Leichentuch gekleidet und verbeugt sich vor der gekrönten Kaiserin, die ein Szepter bei sich trägt²⁸⁸. Aus dem Text geht die Vergänglichkeit der weiblichen Schönheit hervor, die jedoch im Tod durch die Schönheit der Seele aufgewogen wird.

Der Tod zur Kaiserin:

Komm, schönste Kaiserin, vermehre auch mein Reich,

Bist du an Schönheit schon den Engeln selber gleich,

So wisse, dass ich mich noch nie verliebet habe,

²⁸⁵ Totentanz Metnitz: Nordwestseite, Bezirk St. Veit an der Glan, Kärnten (Österreich) (2009), in: Der Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html [10.2.2022].

²⁸⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 3^v (15).

²⁸⁷ SCHRÖER, Erfurter, 23f.

²⁸⁸ ebd. 23.

Und dass die Schönheit auch vergehe in dem Grabe.

Die Kaiserin:

Kann dich, des Menschen Feind, die Schönheit nicht bezwingen,
Erweicht den harten Schluss kein kläglich Händeringen,
So frag' ich nichts darnach, fällt Leibes Schönheit hin,
G'nug, dass ich an der Seel' am allerschönsten bin.²⁸⁹

Es zeigt sich, dass die Figur der Kaiserin, die primär mit ihrer Jugendlichkeit, Sexualität und Schönheit in Verbindung gebracht wird, innerhalb der Totentänze als zumeist hochmütig und eitel dargestellt wird und sie die Belange der Bedürftigen nicht tangieren, was sie erst allein, in der Stunde ihres Todes, erkennt.

8.2. Der Tod und die Königin

Obgleich die Einstellung der Feudalgesellschaft, befeuert durch die Lehren christlicher Kirchenväter (vgl. oben Kap. 6.), eine Regierungsposition für Frauen kategorisch ablehnte, gelang es im Laufe des Früh- und Hochmittelalters immer wieder Königinnen, ähnlich Kaiserinnen (vgl. oben Kap. 8.1.), ihre Vormachtstellung innerhalb der ihnen gesellschaftlich und rechtlich vorgegebenen Rahmenbedingungen absichern zu können. In Bezug auf die das weibliche Leben wiederum bestimmende Ehe weisen Erika Uitz, Barbara Pätzold und Gerald Beyreuther auf die Bedeutung der *consors regni*-Formel als Beweis der faktischen Beteiligung weiblicher Herrscherinnen an der Königsherrschaft hin. In welchem Ausmaß diese jedoch tatsächlich Ausübung fand, bleibt unklar, da die Herrschaft der Königin in Abwesenheit eines (mündigen) männlichen Herrschers zwar nachvollziehbar ist, eine wirkliche soziopolitische und ökonomische Gleichstellung von männlichen und weiblichen Regierenden jedoch so nicht existierte. Vielmehr fungierten gebildete Königinnen, soweit aus deren Biographien ersichtlich ist, als Vertraute des Königs in beratender Funktion. Neben einer im Zuge der Ehe auftretenden Aufgabenteilung (vgl. oben Kap. 6.), die zu Zeiten auch das Militär sowie diplomatische Berührungspunkte betrafen, weisen Uitz, Pätzold und Beyreuther als primäre Aufgabe der Königinnen die Administration des Hofes und der königlichen Familie aus; dies umfasst ebenso ihre Pflicht, einen männlichen Thronerben zu gebären, was ihr im Gegenzug als „Königin

²⁸⁹ ebd. 23.

Mutter“ und oftmals Vormund des unmündigen Königs, eine gestärkte Position innerhalb des Hofes sicherte²⁹⁰.

Die Pariser Königin des *La Danse Macabre des Femmes* ist in ein blau-rotes Kleid mit Hermelin gekleidet und trägt ihre Krone. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und blickt den Tod angewidert und gequält an, der sie mit einer Hand am Arm packt, während er in der anderen einen Speiß hält. Im Text lobt der Tod zwar die Gewandung der Königin, betont jedoch auch, dass ihr prunkvolles Leben und ihre Verpflichtungen als königliche Gattin nun ein Ende haben. Die Königin selbst ist erschrocken über ihren frühen Tod, obwohl sie weiß, dass jeder Mensch sterblich ist. Damit gleicht das Motiv wiederum jenem der Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.).

La mort.	La royne
Noble royne de beau corsaigne	Ceste danse mest bien nouvelle
Gente et ioyeuse aladuenant	Et en ay le cueur bien surprins
Iay de par le grant maistre charge	He dieu: quelle dure nouvelle
De vous en mener maintenant.	A gens qui ne sont pas aprins
Et comme bien chose aduenant.	Las en la mort est tout comprins
Ceste danse commenceres	Royne. dame. grant ou petite
Faictes devoir au remenant	Les plus grans sont les premiers prins
Vous qui vivez ainsi feres	Contre la mort na point de fuyte ²⁹¹

Auch die Figur der Regentin innerhalb des *La Danse Macabre des Femmes* ist, ähnlich der Pariser Fürstin (vgl. unten Kap. 8.3.), in violett gekleidet und trägt eine blau-rote Kopfbedeckung, unter der ihr langes Haar hervorlugt. In einer dynamischen Bewegung scheint sich die Regentin vom Tod losreißen zu wollen, der ihr jedoch bereits die Hand gereicht hat und in der anderen Hand einen Stab trägt. Obgleich die Bedeutung der „regente“ innerhalb des Totentanzes nicht eindeutig geklärt ist, so geht aus dem Text hervor, dass diese ihre Lebenszeit primär bei Festen und Feierlichkeiten hat vorübergehen lassen, wobei sie sich als gute und unterhaltsame Gastgeberin hervorgetan hat. Die Regentin wiederum erinnert sich schmachkend an ihre Feiern und die Musikanten und bedauert den schnellen Fortschritt der Zeit auf Erden.

La mort.	La regente
Or ca ma dame la regente	Quant me souuient des tabourins

²⁹⁰ Erika UITZ, Barbara PÄTZOLD et al., Einleitung, in: Herrscherinnen und Nonnen. Frauengestalten von der Ottonenzeit bis zu den Staufern, hg. von Erika UITZ, Barbara PÄTZOLD et al (Berlin 1990), 9-16, 9ff.

²⁹¹ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 11.

Qui auez renom de bien dire
 De danser: fringuer: estre gente
 Sur toutes quon scauroit eslire
 Vous soliez autres faire rire
 Festier gens et ralier:
 Or est il temps de vous reduire
 La mort fait trestout oublier

Nopces: festes: harpes: trompetes:
 Menestrelx: doulcines: clarins:
 Et des grans cheres que iay faictes
 Je congnois que telz entrefaictes
 En temps de mort nont point de lieu
 Mais tournent en poures emplaites
 Tout se passe fors aymer dieu²⁹²

Die letzte Frau des *La Danse Macabre des Femmes* bildet die Darstellung der verstorbenen Königin, die, im Sterben begriffen, schon zu Beginn des Reigens auftritt (vgl. oben). Die Königin liegt, dargestellt als verwesender – dem Abbild des toten Königs innerhalb des männlichen *La Danse Macabre* gleichend²⁹³ – und mumifizierter Leichnam, also derselben Darstellungsform wie der Tod innerhalb des Makabertanzes, nur in ein Leichentuch gehüllt auf dem Boden vor dem Autor. Während ihr rechter Arm in ihrem Schoß liegt, zeigt sie mit dem linken Zeigefinger auf die Erde. Die Krone, die ihr vom Kopf gefallen ist, liegt mit den Zinken nach unten neben ihr. Im Text fehlt die klassische Dialogform, da der schon eingetretene Tod nicht mehr auftritt. Vielmehr handelt es sich um eine philosophische Mahnung an die Sterblichen. Die Königin beklagt, dass sie gezwungen ist, tot auf dem Rücken zu liegen und ob ihrer früheren Macht auf Erden nun nichts mehr entscheiden kann. Sie ermahnt den Betrachter ein gutes, christliches Leben zu führen und nichts Schlechtes zu tun, da nur auf diese Weise ein „guter Tod“ (vgl. oben Kap. 3.1.) möglich ist.

La royne morte

Je estoye royne couronnee
 Plus que autre doubttee et crainte
 Qui suis icy aux vers donnee
 Apres que de mort fus attainte
 Sur la terre ie suis contrainte
 Destre couchee a la renuerse
 Pour quoy est dure ma complainte
 Bien charie droit qui ne verse

Prenez y qui me regardez
 Exemple: pour vostre prouffit
 Et de mal faire vous gardes
 Je nen dis plus il me souffit
 Si non: car celluy qui vous fit
 Quant il vouldra vous defera
 Defais estiez quant vous refit
 Qui bien fera bien trouuera²⁹⁴

²⁹² ebd. f. 12.

²⁹³ KAISER, Tod, 106.

²⁹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 29.

Auch im *Baseler Totentanz* tritt die gekrönte Königin – anders als die Kaiserin in Bezug auf ihren Gemahl (vgl. oben Kap. 8.1.) – vor dem König auf. Auf dem Erdboden vor ihr liegen mehrere Knochen. Sie trägt ein bauschiges Kleid mit Trompeten- und Puffärmeln sowie einer Schnürung an der Vorderseite. Darüber hinaus hat sie einen langen, tuchförmigen Gürtel um die Taille gebunden, an dem der Tod sie zum Tanz führt, wobei sie ihn erschrocken anblickt und eine Hand zu ihrem Gesicht führt. Der Tod selbst ist – anders als im Fall der Baseler Kaiserin, bei der der Torso des Todes nicht gänzlich erkennbar ist (vgl. oben Kap. 8.1.) – eindeutig als Frau mit längeren Haaren und hängenden Brüsten an ihrem knöchernen und mumifizierten Leib dargestellt. In einer springenden Bewegung erhebt der weibliche Tod seinen Arm; um ihren Hals wickelt sich eine kleine Schlange. Im Text wird die unglückliche Königin ermahnt, sich nun dem Totentanz anzuschließen und zu sterben, wobei auch ihre Schönheit und Reichtümer sie nicht mehr retten können. Sie selbst ruft nach ihrem weiblichen Gefolge, das sie – wiederum ähnlich wie die Vertrauten der Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.) – in der Stunde ihres Todes verlassen hat.

Todt zur Königin.

Fraw Königin Euwr Frewd ist ausz /

Springen mit mir ins Todtenhausz /

Euch hilfft kein Schöne / Gold noch Gelt /

Ich spring mit euch in jene Welt.

Die Königin.

O Weh und ach / O weh und jmmer /

Wo ist jetzuntd mein Frawenzimmer /

Mit denen ich hatt Frewden viel:

O Todt thu g'mach / mit mir nicht yl.²⁹⁵

Die Königin aus dem *Berner Totentanz* trägt ein opulentes Kleid mit Puffärmeln in Rot, Weiß, Gelb, Grün und Violett. Auf ihrem blonden Haupt trägt sie ihre goldene Krone und passenden Goldschmuck um den Hals. Sie blickt – der Debütantin des *La Danse Macabre des Femmes* (vgl. unten Kap. 8.7.) sowie Bürgerin des *Der Doten dantz mit figuren* (vgl. unten Kap. 8.9.) gleich – bedrückt gen Himmel und zieht ihre Hand vor dem Tod ein. Der Tod ist frontal, mumifiziert und mit verwesendem Bauchraum abgebildet. Er tanzt auf einem Bein und spielt der Königin auf der Fidel vor²⁹⁶. Der Tod spricht zur gut erzogenen Königin, dass sie bereits sein Totenlied auf dem Saiteninstrument hört und ihr weder ihre zahlreichen Kleider noch ihre Juwelen in der Stunde des Todes helfen können. Die Königin beklagt, sterben zu müssen und fragt sich, wen sie anrufen soll, um ihr zu Hilfe zu eilen. Der Tod bereitet ihr große Angst in ihrem Herzen.

²⁹⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 30^v.

²⁹⁶ ZINSLI, Berner, XI.

Frauw Königin ir sind zart erzogen,
hörend von mir des todtes fidelbogen:
ir hand vil kleider Edelgestein,
üch hilfft nit vor dem todtenbein.

Ach ach mus ich zu den todten gan,
ymb hilff wen sol ich den ruffen an.
in disen großen nöhten mein,
wie ist mein hertz so voller angst vnd
pein.²⁹⁷

In Erfurt stammt das Bildnis der Königin vom Feuer-Kommissarius und Biereigen Johann Christian Schiller, der dieses selbst gemalt und gestiftet hat; ein Stiftungsdatum fehlt jedoch²⁹⁸. Auf der Zeichnung nach Kruspe ist die in ihrem Ornat geschmückte Königin zu sehen, die auf ihrem Bett sitzt und vom Tod, der in Hermelin gekleidet ist, fast aufmunternd an Schulter und Arm gefasst wird²⁹⁹. Der Text der Erfurter Königin ist der Szene der Lübecker Kaiserin entnommen (vgl. oben Kap. 8.1.), wobei entsprechend die Anrede der Königin an ihren Gemahl zu „mein König“ abgeändert wurde. Ein weiterer Unterschied findet sich in der Todesabfolge des Herrscherehepaars im Vergleich zu jenem aus Lübeck, da in Erfurt der König noch nicht verstorben ist, der Tod jedoch sein baldiges Ableben sowie seine Grablege neben seine verstorbene Frau ankündigt.

Der Tod zur Königin

Reicht ungeweigert her der Hände zartes Paar
Und wandert fort mit mir zu jener grossen Schaar,
Doch spart die Thränenfluth des bittern Scheidens wegen,
Man wird euch den Gemahl bald an die Seite legen.

Die Königin:

Ist Zeit und Stunde da, so geb ich mich darein
Und will auch sterbend dir, mein König, ähnlich sein,
Kannst du dem Reiche dich nicht stets als Sonne zeigen,
So muss sich auch der Mond zum Untergange neigen.³⁰⁰

Abgesehen von der Szene der Erfurter Königin, bei der es sich, wie bereits von Schröer erwähnt (vgl. oben Kap. 8.1.), um eine Vertauschung der Darstellungen mit der Kaiserin handelt, treten

²⁹⁷ ebd. XI 40./41.

²⁹⁸ SCHRÖER, Erfurter, 23.

²⁹⁹ Ebd. 17.

³⁰⁰ ebd. 23

die Königinnen innerhalb der bearbeiteten Totentänze allesamt traurig und furchtsam auf. Obwohl sie das Ende ihres privilegierten Lebens bedauern, weist sie der Tod in den meisten Fällen darauf hin, dass sie nichts mehr vor dem nahenden Tod bewahren kann.

8.3. Der Tod und der höhere Adel

Keller weist im Zuge der Frage nach dem politischen und diplomatischen Einfluss adeliger Frauen darauf hin, dass:

„[...] politische Aktivitäten von Frauen zumindest im Rahmen der höfischen Gesellschaft eben keine individuellen Ausnahmen darstellten, sondern ein strukturelles Phänomen, eine Konsequenz der rechtlichen und sozialen Position der adligen Frau wie der Handlungsbedingungen der höfischen Gesellschaft.“³⁰¹.

In diesem Zusammenhang gingen Mitglieder des weiblichen Hochadels nach Annette C. Cremer gleichermaßen Reisetätigkeiten nach wie ihre männlichen Pendants, obgleich sich die Fahrten von etwa Prinzen und Prinzessinnen – ihre jeweiligen Familien repräsentierend – durch biologische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen unterschieden. Neben Regelungen betreffend die (jungfräuliche und schützenswerte) Tugendhaftigkeit der weiblichen Adligen mussten Reisen durch Schwangerschaften und andere spezifisch weibliche, biologische Abläufe anders geplant werden; hierzu zählten neben Mehrkosten aufgrund von Verzögerungen auch jene in Bezug auf zusätzliche Schutzmaßnahmen bis hin zur damit verbundenen Begleitung durch das jeweilige Gefolge³⁰².

Die gekrönte Fürstin des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein auffallendes, violettees Kleid sowie goldenen Schmuck und erhebt dem Tod gegenüber abwehrend ihre Hand. Dieser greift nach eben dieser und wendet der Fürstin mit angewinkeltem Bein seinen geöffneten Bauchraum zu, während er seinen anderen Arm bei der Königin untergehakt hat (vgl. oben Kap. 8.2.). Im Text ermahnt der Tod die Adelige, dass sie sich jetzt, da sie stirbt, nicht mehr um ihre Schönheit und ihr Geschmeide kümmern muss. Die Fürstin selbst beklagt ihr junges Alter von unter dreißig Jahren und die Tatsache, dass sie ganz alleine sterben muss, was wiederum sowohl an das *Vanitas*-Element der jungen Frau und des Todes (vgl. oben Kap. 7.) als auch an die Kaiserin

³⁰¹ Katrin KELLER, Mit den Mitteln einer Frau: Handlungsspielräume adliger Frauen in Politik und Diplomatie, in: Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel Band 1, hg. von Hillard THIESSEN, Christian WINDLER (Köln-Weimar-Wien 2010) 219-244, 225f.

³⁰² Annette C. CREMER, Reisenden Prinzessinnen und Fürstinnen auf der Spur, in: Prinzessinnen unterwegs. Reisen fürstlicher Frauen in der Frühen Neuzeit. Bibliothek Altes Reich 22, hg. von Annette C. CREMER, Anette BAUMANN et al. (Berlin-Boston 2018) 1-36, 1ff.

des *Heidelberger Blockbuches* (vgl. oben Kap. 8.1.) und die Baseler Königin (vgl. oben Kap. 8.2.) erinnert.

La mort.

Après ma dame la duchesse

Vous vien querir et pourchasser

Ne pensez plus a la richesse

A b(i)ens ne ioyaulx amasser

Auiourduy vous fault trespasser

Pourquoy de vostre vie est fait

Folie est de tant embrasser

On nemporte que le bienfait

La duchesse.

Ie nay pas encore trente ans

Helas: a leure que commence

A scavoir que cest de bon temps

Mort me vient tollir ma plaisance

Iay des amis: et grant cheuance

Soulas. esbas. gens a deuis

Pourquoy moins me plait ceste danse

Gens aises si meurent enuis³⁰³

Auf ihrem Grabportrait in Haarlem (vgl. oben Kap. 8) trägt Maria von Burgund auf Tafel XVIII ein aufwendiges rotes Unterkleid mit einem Oberkleid mit goldenen Verzierungen sowie Goldschmuck und einen schwarzen Schleier samt Burgunderhaube. Vor ihr befindet sich das Wappen des Hauses von Burgund. Sie reicht ihre Hand ihrem Gatten vor sich. Der zugehörige Text der Maria von Burgund findet sich in der Edition dieser Arbeit (vgl. Anhang).

Die Herzogin tritt auch im *Baseler Totentanz* auf. Sie trägt ein üppiges Kleid mit Puffärmeln und gebundenem Gürtel sowie einen Schleier. Die Körperhaltung ähnelt insofern jener der Baseler Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.), dass auch die Herzogin ihre Röcke mit einer Hand rafft; ansonsten wendet sie sich dem Tod zu. Auch zeichnen sich ihre Brüste wiederum deutlich ab. Auch hier liegt ein Knochen auf dem Boden, wobei die Herzogin ihren Blick in dieselbe Richtung senkt und ihre Hand in Richtung des nackten Todes öffnet. Dieser wendet seinen mumifizierten Körper dem Betrachter zu und präsentiert seinen knöchernen Rücken, während er die Herzogin direkt anblickt. In seinen Händen hält er eine Laute, mit der er musiziert. Im Text schmeichelt der Tod der Herzogin höhnisch, dass sie im Leben von edler Abstammung und gesellschaftlich geachtet war und er sie schätzt. Die Herzogin erschrickt beim Erklingen der abgebildeten Laute und möchte nicht mit dem Tod gehen. Sie bedauert die Vergänglichkeit ihres noblen Lebens und fürchtet sich vor dem Sterben.

Todt zur Hertzogin.

FRaw Hertzogin sind wolgemut /

Die Hertzogin.

ACh GOtt der armen Lauten thon /

³⁰³ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 11.

Ob jhr schon sind vom Edlen Blut /
Hochgeachtet auff dieser Erdt /
Hab ich euch dennoch lieb vnd werth.

Musz ich mit dem Grewling darvon /
Heut Hertzogin und nimmermeh /
Ach angst und noth / o weh o weh.³⁰⁴

Die Vorlage für die getreu übernommene Körperhaltung der Fürstin des *Füssener Totentanzes* sieht Dürrwaechter im Bildnis des Herrschers im *Baseler Totentanz*³⁰⁵. Die Figur des Todes bei der Fürstin in Füssen wiederum stimmt mit dem Bild des springenden und musizierenden Untoten neben dem Kaiser in Basel überein und gilt als Paradebeispiel für eine Kopie der Baseler Vorlage³⁰⁶. Die Fürstin trägt ein wertvolles, hellblaues Kleid samt Umhang mit rosafarbenen, langen Puffärmeln. Das Kleid zeigt einen breiten Kragen, ihre Haare sind hochgesteckt. Ihre linke Hand legt sie an ihre Brust, während ihre andere vom Tod ergriffen wird. Im Zuge einer Tanzbewegung wirft sich der Tod nach vorne, dreht jedoch seinen in ein Tuch gehüllten Körper der Fürstin entgegen und bläst eine Fanfare. Im Hintergrund finden sich klerikale Gebäudestrukturen³⁰⁷.

Der Text ist eine Anlehnung an die Baseler Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.). In der Antwort der Fürstin findet sich wiederum eine Anlehnung an die Baseler Königin (vgl. oben Kap. 8.2.) sowie die Baseler Herzogin (siehe oben)³⁰⁸.

Ich tantz euch vor Fraw Fürstin fein
Nur sprengt hernach, der tantz ist mein,
Wo ist jetztund ewr hoffgsindt blach
Ist alss verschwunden wie der rach.

O weh und ach an jetzt und immer,
Wo ist jetzund mein Frawen Zimmer,
Heut Fürstin und dann nimmermeh,
O angst und noth, wie thuets so weh!³⁰⁹

In Erfurt treten der Graf und die Gräfin als Paar auf. Das Bildnis wurde vom Mediziner Johann Gottfried Adolf Krüger im Jahr 1750 gestiftet; als Künstler ist ein Maler namens Beck ausgewiesen. Ähnlich wie bei der Darstellung des Erfurter Kindes (vgl. unten Kap. 8.10.) handelt es sich um die Abbildung einer Gruppe mit zwei Todesfiguren. Während der Graf versucht, die Leichname sowie das von ihnen mitgebrachte Leichentuch erfolglos mit seinem Schwert zu vertreiben, lehnt sich die sterbende, in ein üppiges Kleid mit Reifrock gewandete Gräfin ängstlich an ihren Mann. Beide tragen feine Kleidung ihrem gesellschaftlichen Status

³⁰⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 38^v.

³⁰⁵ DÜRRWAECHTER, Füssener, 132.

³⁰⁶ ebd. 133.

³⁰⁷ Art. Totentanz zu Füssen (o.J.), in: myheimat Bürger berichten aus Füssen, <https://www.myheimat.de/fuessen/kultur/die-fuerstin-m2889628,2558674.html> [22.3.2022].

³⁰⁸ BREEDE, Totentanztexten, 85.

³⁰⁹ DÜRRWAECHTER, Füssener, 158.

entsprechend³¹⁰. Aus dem Text geht hervor, dass der Tod das Ehepaar verhöhnt, indem er sie beauftragt, vor ihrem Ableben noch ein letztes Mal abendliche Unterhaltungsmusik zu verlangen, während der Graf und die Gräfin bedauern, im bevorstehenden Tod den irdischen Sexualakt nicht mehr vollziehen zu können.

Der Tod zum Grafen und Gräfin:

Ich habe, Graf, mit Euch, und Gräfin, nun zu thun!

Ihr möget, wie bisher, in zarten Armen ruh'n.

Nur eh ich Euch zur Lust und meinem Tanze lade,

Bestellet das Concert und dann die Serenade!

Der Graf und die Gräfin:

Gemach! man tanzt und springt, der Spass gehört für Euch!

Nein bei dergleichen Lust sind wir einander gleich,

Wir, die wir auf der Welt uns prächtig konnten paaren,

Sind beide invidirt zum Todten-Tanz zu fahren.³¹¹

Der höhere Adel tätigt die gleichen Aussagen in Bezug auf Furcht, Jugend und Einsamkeit im Tod wie die Kaiserinnen (vgl. oben Kap. 8.1.) und Königinnen (vgl. oben Kap. 8.2.) zuvor. Lediglich bei der Gräfin als Teil des Erfurter Grafenpaars wird das todesbedingte Ende der sexuellen Lust – sowohl der Frau als auch des Mannes – drastisch hervorgehoben.

8.4. Der Tod und der niedere Adel

Auch Vertreterinnen des niederen Adels treten innerhalb der beforschten Totentänze auf. In Gottlieb Sigmund Corvinus' *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon* aus 1715 wird, wenn auch zweitrangig neben der Betätigung innerhalb des Haushaltes, auf die Fähigkeiten von Frauen in Bezug auf Wissenschaften und Künste eingegangen³¹². Heike Düselder führt in diesem Zusammenhang Folgendes an:

„Sie benötigten ihr Wissen und ihren Verstand nicht nur, um einem Hausstand vorzustehen, wie ihn die Hausväterliteratur mit ihren normativen Vorgaben und

³¹⁰ SCHRÖER, Erfurter, 33.

³¹¹ ebd. 34.

³¹² Gottlieb Sigmund CORVINUS, *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon etc.* (Leipzig 1715) 1.

praktischen Handlungsanweisungen für die Hausfrau beschrieb, sondern sie nutzten und erweiterten ihre Kenntnisse auf dem Gebiet der Wissenschaften und schönen Künste, um zum einen die Gelehrsamkeit (*sapientia*) als Legitimation weiblicher Herrschaft zu instrumentalisieren und sich zu eigen zu machen, und zum anderen, um sich individuelle Gestaltungsräume zu schaffen, die Einfluss, Herrschaft und öffentliches Wirken ermöglichten. Sie besaßen Muße und Personal, um den eigenen Interessen und Bildungsansprüchen die notwendige Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.“³¹³

Die besagten Fähigkeiten erlernten Frauen des höheren wie niederen Adels durch ihre standesgemäße Erziehung, die sie im weiteren Laufe ihres Lebens in zahlreichen kulturellen Kontexten und Räumen, über den Hof bis zu Klöstern, als durch enge verwandtschaftliche Beziehungen miteinander verbundene Mäzeninnen, Stifterinnen etc. einsetzen konnten, wobei Düselder hier im Besonderen den Bereich der Musik erwähnt³¹⁴.

Bereits in den lateinischen Reimtexten des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* tritt die Edelfrau als eigenständige Figur auf, obgleich noch kein Dialog mit dem Tod stattfindet. Die Edelfrau beklagt, dass sie sich über die Art, wie sie sich in ihrem Leben beschäftigt hat, freuen sollte; jedoch beklagt sie die Töne der Pfeife des Todes. Es wird sich zeigen, dass dieses Motiv eines „Todesinstruments“ (vgl. oben Kap. 5.) auch bei den folgenden Darstellungen und Texten in Bezug auf Edelfrauen auftreten wird; in diesem Zusammenhang ist jedoch darauf hinzuweisen, dass auch die Pariser Kaufmannsgattin eine Flöte in der Hand hält (vgl. unten Kap. 8.11.).

Nobilissa

Plaudere deberem, si ludicra vite viderem,

Fistula me fallit mortis, que dissona psallit³¹⁵

Die Frau des Ritters des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein blau-rotes Kleid sowie eine violette Kopfbedeckung. Auf ihrer linken Hand sitzt ein dressierter Falke, der sie – ebenso wie der Text – als Jägerin ausweist. Der mumifizierte Tod, der in ein wehendes Leichentuch gekleidet ist, ist dabei, ihre Hand zu ergreifen. Wie bereits erwähnt spiegelt der Text die

³¹³ Heike DÜSELDER, Stifterin, Urheberin, Dilettantin. Adelige Frauen als Schlüssel- oder Randfiguren der frühneuzeitlichen Kulturproduktion, in: Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit, hg. von Rieke BUNING, Beate-Christine FIEDLER et al. (Köln-Weimar-Wien 2015) 45-58, 47.

³¹⁴ ebd. 48ff.

³¹⁵ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, 314, f. 80^r.

Waffenliebe der Rittersgattin wider, wobei der Tod sie ermahnt, dass sie mehr Lebenszeit für die Absicherung ihres Seelenheils hätte aufbringen sollen als für die Jagd. Die Frau des Ritters gibt zu, sich zu wenig Gedanken über die eigene Sterblichkeit gemacht zu haben und beklagt, dass am Ende des Tages Tod und Trauer Einzug halten.

La mort.	La femme du cheualier
Gentille femme de cheualier	Pas si tost mourir ne cuidoye
Que tant aymes deduit et chasse	Et comment dea: ie souppe hier
Les engins vous fault habiller	Sur lerbe verte a la saulsoye
Et suyure le train de ma trasse	Ou fis mon espreuier gayer
Cest bien chasse quant on pourchasse	En riens plus ne se fault fier
Chose a son ame meritoire	Et quest ce des fais de ce monde
Car au derrain mort tout enchasse	Huy rire demain lermoyer
Ceste vie est moult transitoire!	La fin de ioye en dueil redonde ³¹⁶

Für Dürrwächter stellt das Bildnis der Baseler Edelfrau die Vorlage für die Figur der Frau im *Füssener Totentanz* (siehe unten) dar; er verweist hierbei auf die opulente Kleidung der beiden Frauen und einen Handspiegel in ihrer Rechten. Auch erblicken beide Figuren den herannahenden Tod in der Reflexion, wobei der Leichnam sie am linken Handgelenk ergreift. Lediglich der Winkel der beiden Bildnisse unterscheidet sich dahingehend, dass dem Betrachter in Basel der Rücken der Frau, in Füssen jedoch der Oberkörper zugewandt ist³¹⁷.

Die Edelfrau des *Baseler Totentanzes* trägt ein mehrschichtiges Kleid mit Gürtel und einen pilzförmigen Hut, unter dem ihr langes, blondes Haar sichtbar ist. Wie bereits erwähnt, hält sie in der Hand einen runden Spiegel – dies nimmt wiederum das *Vanitas*-Motiv des Mädchens und des Todes auf (vgl. oben Kap. 7.) – und dreht dem Betrachter so den Rücken zu, dass dieser, ebenso wie sie selbst, die tanzende Todesgestalt darin erkennt. Der mumifizierte Tod springt auf einem Bein hinter der Edelfrau und ergreift ihren Unterarm. Das Leichentuch weht um seinem Kopf und zwischen seinen Beinen. Zwischen beiden Figuren rollt sich eine kleine Schlange zusammen. Der Text berichtet davon, dass der Tod die Edelfrau auffordert, sich nicht weiter aufzuhübschen und ihm zu folgen, wobei er explizit ihr blondes Haar erwähnt und spöttisch fragt, was die Edelfrau im Spiegel erblickt. Die junge Edelfrau erschauert beim Anblick des Todes in ihrem Spiegel und betont, dass ihr das Blut in den Adern gefriert.

³¹⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 12.

³¹⁷ DÜRRWÄECHTER, Füssener, 133.

Todt zur Edelfracw.
Vom Adel Fraw laszt ewer pflantzen /
Ihr müsset jetzt hie mit mir Tantzten /
Ich schon nit ewers geelen Haar:
Was seht jhr in den Spiegel clar?

Die Edelfracw.
O Angst und noth wie ist mir b'schehen /
Den Todt hab ich im Spiegel g'sehen:
Mich hat erschreckt sein gewlich g'stalt /
Das mir das Hertz im Leib ist kalt.³¹⁸

Der Text zur Füssener (Edel)Frau stellt eine originäre Version der Verse ohne Anlehnungen an andere Totentänze dar³¹⁹. Sie trägt ein opulentes, rötliches Kleid mit Rankenmuster sowie eine dunkle Weste, einen weißen hohen Kragen und einen dunklen Hut. Ihre Haare sind in einem Haarnetz hochgesteckt. In ihrer linken Hand trägt sie – im Sinne des *Vanitas*-Motivs des Mädchens und des Todes (vgl. oben Kap. 7.) wie auch in den Darstellungen der Baseler Edelfracw (vgl. oben Kap. 8.4.) und der Erfurter Jungfracw (vgl. unten Kap. 8.7) folgend – einen Handspiegel, in dem sie ihr eigenes Antlitz betrachtet. Der Tod, als mumifiziertes Gerippe dargestellt, ist in ein dünnes Tuch gewickelt und trägt eine Sense in der Hand. Er hat die Frau an der Hand gepackt und schreitet bereits voran, während er sich mit dem Gesicht in Richtung der Frau wendet. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erkennen³²⁰. Im Text fragt er die Frau, weshalb sie sich Tag und Nacht mit unnötigen Reichtümern schmückt. Er fordert sie auf, das Kleid zurückzulassen und mit ihm mit bleicher Haut zu tanzen. Die Frau findet es grausam, dass der Tod sie zum Tanze holt, da sie der Meinung war, noch viel Lebenszeit vor sich zu haben; der Tod hat sie eines Besseren belehrt.

O fracw wass sol doch diser prachtt,
Den ihr thuett füeren tag und nacht
Ziechtt ab dass klaidlen zartt und waich
Und tanzt mit mir so werdt ihr blaich.

Der todt kompt mir auch für die thür
Ess kompt mir graussam seltzam für.
Hab nit vermaint dass noch sey Zeit
Gar schnell hatt er mich übereiltt.³²¹

Auch die Darstellung der Edelfracw im Text des *Heidelberger Blockbuchs* erinnert stark an die vorhergenannten Bildnisse der sich fortwendenden Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.). Die Edelfracw, in einem bunten Kleid mit bodenlangen Ärmeln und mit deutlichen weiblichen Attributen dargestellt, wendet ihren in einen Schleier gehüllten Kopf in die dem Tod entgegengesetzte Richtung. Auch hier hat dieser, als dunkelbrauner, mumifizierter Leichnam abgebildet, die

³¹⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 52^v.

³¹⁹ BREEDE, Totentanztexten, 87.

³²⁰ Art. Totentanz zu Füßen (o.J.), in: myheimat Bürger berichten aus Füßen, <https://www.myheimat.de/fuessen/kultur/die-fuerstin-m2889628,2558674.html> [23.3.2022].

³²¹ DÜRRWAECHTER, Füssener, 160.

Hand der Edelfrau bereits ergriffen und hebt Arm und Fuß zum Tanz. Im Text findet die im Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* bereits erwähnte Pfeife wieder Verwendung. Der Tod berichtet, dass schon viele Frauen dem Ton des Instruments ins Jenseits gefolgt sind. Die Edelfrau kann wegen des herannahenden Todes keine Freude mehr an weltlicher Unterhaltung empfinden und betont kritisch, dass die auf der Flöte gespielte Musik trügerisch klingt³²².

Edil frawe tanczt noch ewrem synne	Ich solde treyben iuchzens vil
Bas dy pfeyfe rechte don gewynne	Sehe ich vor mir der freuden spil
Sy hot der frawen vor vil betrogen	des todis pfeyfe mich betreuget
die allir der tod hot hyn gezogen	der tanczgesang hie felschlichen leuget ³²³

Für die Edelfrau des stark fragmentierten Totentanzes von Wil schlägt von Perger, der Arbeit von Scheinhammer-Schmid folgend, diese ergänzte Lesart ihrer, dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* zugehörigen, Antwort vor:

<Ich> solt tryben iuchses vil /
S.. ich v<or> mir der fröden spil /
<Des todes pf>..ff mich betruget /
... ..g h.... ..lschli<c>h lügt³²⁴

Die Edelfrau des *Metnitzer Totentanzes* trägt ein rotes Überkleid über einem blauen Untergewand; auf ihrem Kopf befindet sich ein weißer Schleier. Mit ihrem Gesicht wendet sie sich vom Tod ab, während ihr Körper sich in Richtung des nackten Leichnams lehnt. Dieser ist frontal abgebildet und nimmt die Edelfrau bei der Hand, um einen Tanzschritt mit ihr durchzuführen, bei dem er nach hinten schreitet und beide Hände leicht anhebt³²⁵. Der Text der Metnitzer Edelfrau findet sich im Anhang dieser Arbeit als Teil der Edition (vgl. Anhang).

Die Frau des Landvogts des *La Danse Macabre des Femmes* entspricht in ihrer Darstellung jener der Pariser Regentin (vgl. oben Kap. 8.2.), da sie ähnlich geneigte Körperhaltungen aufweisen. Die Frau des Landvogts trägt ein blau-rotes Kleid und eine rot-violette Kopfbedeckung und scheint durch ihre Bewegung dem Tod entkommen zu wollen. Dieser hat

³²² Vgl. hierzu das wiederkehrende Motiv der Verbindung von Flöteninstrumenten und dem Tod, etwa bei den Gebrüder Grimm; Günter JÜRGENSMEIER, Jakob und Wilhelm Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Nach der Ausgabe letzter Hand von 1857 (o.O. o.J.); 28. Der singende Knochen 134; 181. Die Nixe im Teich, 666.

³²³ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 137^r.

³²⁴ VON PERGER, Totentanz-Studien, 57.

³²⁵ Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_verse.html [14.4.2022].

sie jedoch bereits an der Hand gepackt und führt sie zum Totentanz hinter die Äbtissin, deren Rock er ebenso ergriffen hat (vgl. unten Kap. 8.5.). Auch hier schimpft der Tod, dass sich die Frau nicht länger ihren Schönheitsmitteln und ihren Kleidern widmen soll und dass schöne Gewänder Frauen Sünden begehen lassen. Die Frau des Landvogts hingegen ist traurig, dass sie ihre für das nächste Jahr geplanten Tuch- und Kleidereinkäufe nicht mehr umsetzen wird können und der Tod einem sämtliche Lebenspläne durchkreuzt.

La mort	La femme de lescuier
Dame ploies voz gorgerettes	He: quay ie meffait ou mesdit
Il nest plus temps de vous farder	Dont doye souffrir telle perte
Voz toretz fronteaulx & bauettes	Iauoye achete au landit
Ne vous pourroient icy aider	Du drap pour taindre en escarlete:
Pluseurs sont deceupz par cuider:	Et eusse eu vne robe verte
Que la mort pour leur habit fleche	Au premier iour de lan qui vient
Chascun il deust bien regarder	Mais mon emprise est descouuerte
Par habit mainte femme peche	Tout ce quon pense pas nauient ³²⁶

Die Edelfrau des *Münchner Blockbuchs*, dort „edelweib“ genannt, trägt ein rotes Kleid mit langen, grünen Puffärmeln sowie ein Haarnetz über ihrem blonden Haar (vgl. die Baseler Edelfrau) samt weißem Schleier. Ähnlich der Figur der Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.) rafft die Edelfrau ihre Röcke mit einer Hand; jedoch tut sie dies in diesem Fall dermaßen stark, dass ihre nackten Beine und ihre Schuhe sichtbar sind. Ihre freie, rechte Hand erhebt sie in Richtung des Todes. Dieser ist wiederum als brauner Leichnam dargestellt. Neben einer grünen Schlange, die sich durch den Bauchraum des nackten Todes gefressen hat, spielt der Kadaver auf einem Hocker sitzend erneut auf der Flöte für die Dame (vgl. die Edelfrau des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314*). Der Text des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* gleicht, wiederum mit orthographischen Unterschieden, jenem des *Heidelberger Blockbuchs*.

der Tod	das edelweib
Edlew fraw, tanczt nach ewerm sÿnn	Ich solt treiben Iuckens vil
Bis die pfeiffen rechten don gewÿnn	Säch ich vor mir der fröuden spil
Sÿ hat der frawen vor vil betrogen	Des todes pfeiffen mich petringt

³²⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 13.

Dÿe all der tod hat hin getzogen

Das tancz gesangck hie välschlich lingt³²⁷

Die vermögende und edle Dame des *Londoner Totentanzes* hat in ihrer Abbildung nicht überlebt. Aus dem Text ist jedoch ersichtlich, dass es der Tod ist, der als Erster das Wort ergreift und auch sie zum Tanze lädt, wobei ihr weder ihre Schönheit noch Charaktereigenschaften oder Reichtümer zur Flucht vor dem Sterben verhelfen werden. Die Dame sieht ein, dass es gegen den Tod auch für Edelfrauen und höhere Adelige kein Gegenmittel gibt und auch diese dem Tod folgen und sich von ihrer Jugend und Schönheit, aber auch von ihrem (zukünftigen) Alter verabschieden müssen.

Deeth to þe lady of grete astate
Come forþe anone / my lady and princesse,
Ze muste also / goo vp on this daunce,
Not may availle / zoure grete straungenesse,
Nouþer zoure beute / ne zoure greet plesaunce,
Zoure riche aray / ne zoure daliaunce,
That svmtyme / cowde so many holde an honde,
In loue for al / zoure double variaunce,
Ye mote as nowe / þis footing vndirstonde.

The lady answerith
Allas I see / ther is none othir boote,
Deeth hath in erthe / no lady ne maistresse,
And on his daunce / zit muste ze nedis foote,
For þere nys qwene / contesse ne duchesse,
Flouringe in bounte / ne in fairnesse,
That she of deeth / mote deþes trace sewe.
For to zoure bewte / and countirfeet fresshnesse,
Zoure rympled age / seith fare wele a dewe.³²⁸

Ebenfalls im ungebilderten *Londoner Totentanz* tritt die liebestolle Gutsherrin auf. Der Tod ruft die junge und schöne Herrin zu sich und vergleicht ihre Attraktivität mit der von Polyxena,

³²⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 10^v.

³²⁸ Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 53, f. 151^r.

Penelope und Helena. Sie soll sich zum Tanz begeben für ihr närrisches Verhalten; der Tod berichtet, wie die Führung ihres Haushaltes von ihrem Verliebtsein geprägt war und gibt ihr zu verstehen, dass sie nun keine Chance mehr auf falsches und doppelmoralisches Sein haben wird. Ob es sich bei der Anmerkung des Todes, dass beide aufbrechen müssen um die genannten Frauen der Antike und die Gutsherrin oder diese und ihren Vorgänger innerhalb des Tanzes, den liebestollen Gutsherrn, handelt, bleibt unklar³²⁹.

Deeth to þe gentil womman amerous
Come forthe maistresse / of ʒeris ʒonge and grene,
Wiche holde ʒoure silfe / of bewte souereyne,
As faire as ʒee / was somtyme Polycene,
Penelope / and the quene Eleyne,
ʒit on þis daunce / þei wente boþe tweine,
And so shulle ʒe / for al ʒoure straungenesse,
Thouʒ daunger longe / in loue haþ lad ʒoure reine,
Arestid is / ʒoure change of doubilnesse.

The gentil womman answerith
O cruel deeth / þat sparest none estate,
To old and ʒonge / þou art indifferent.
To my bewte / þou hast y seide chekmate,
So hasty is / thi mortal iugement
For in my ʒouþe / this was myn entent,
To my seruice / many a man to haelured,
But she is a fool / shortly in sentement,
That in hir bewte / is to moche assurid.³³⁰

Die Frauen des niedrigen Adels werden innerhalb der untersuchten Totentänze demnach als vergnügungssüchtig, verschwenderisch und hochmütig portraitiert. Im Licht der oben dargestellten Bildungsbestrebungen adeliger Frauen kann diese Darstellungsweise als ein gesellschaftskritischer Zugang des Heteropatriarchats an den Emanzipationswünschen adeliger Frauen gedeutet werden.

³²⁹ CLIFFORD, OOSTERWIJK, Lydgate, 92; vgl. die Figur des Amerous Squier.

³³⁰ Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 53, f. 155^r.

8.5. Der Tod und die Äbtissin/Priorin

Ähnlich den Wahlprozessen der weltlichen Sphäre bestimmte die Entscheidung für oder gegen eine Kandidatin auch im Zuge der Äbtissinnenwahl über die Qualität der zukünftigen – oft viele Jahre oder Jahrzehnte von derselben das Amt bekleidenden Äbtissin geprägten – Klosterverwaltung. Sabine Klapp verweist in diesem Zusammenhang auf den Einfluss zahlreicher gesellschaftlicher Akteure, die diese Wahlen oftmals schon vorab zu ihren Gunsten zu beeinflussen versuchten, zumal vor der Einführung des freien Wahlrechts der Klosterschwester der Vorsitz des Konvents de facto oft von den Familien der Stifter bzw. Gründer gestellt wurde. Allerdings etablierte sich die Praxis des Einsetzens von Vertrauten – nicht nur aus dem eigenen familiären Kreis – auch weiterhin, sodass einzelne Geschlechter ihre Vormachtstellung weiterhin ausbauen konnten³³¹. Als Mindestalter für Äbtissinnen bzw. Priorinnen gibt Klapp für das späte und ausgehende Mittelalter 30 Jahre an, obgleich dies lediglich als Referenz genannt wird und selbst Minderjährige das Amt innehaben konnten. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Handlungsfähigkeit sowie Gesundheit der Äbtissinnen als Amtsvoraussetzung hingewiesen; fehlten diese, war der Konvent stets der Gefahr ausgesetzt, durch Dritte machtpolitische Umbrüche zu erfahren. Zu den Verpflichtungen der Klosterschwester zählte darüber hinaus das Wissen über juristische und ökonomische Vorgänge innerhalb und außerhalb der eigenen Klostermauern, das auch die monetäre wie die Verpflegung durch Naturalien der vom Stift Abhängigen beinhaltete³³².

Die Figur der Äbtissin im Pariser Makabertanz trägt ihren Habit entsprechend ihrem Amt. Sie kreuzt die Arme vor der Brust und blickt den Tod mitleidheischend an, wobei dieser, wiederum in ein Leichentuch gewandet, ihren goldenen Krummstab in der rechten Hand hält und sie beschwichtigend mit der anderen Hand am Arm berührt. Im Text erklärt der Tod der Äbtissin, dass sie nun ihren Konvent und ihr vergoldetes (Prälatinnen-)Kreuz zurücklassen muss und dieses von ihrer gewählten Nachfolgerin getragen werden wird. Die Äbtissin beklagt, dass sie am Morgen noch die Messe gehalten hat und nun ihr Kloster hinter sich lassen muss; der Tod hat sie grausam überrascht.

La mort

Labbesse

Dame abbesse vous lesseres

Le seruiçe hier ie faisoye

³³¹ Sabine KLAPP, Äbtissinnen und Äbtissinnenamt im späten Mittelalter und in der Reformationszeit, in: Das Äbtissinnenamt in den unterelsässischen Frauenstiften vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Umkämpft, verhandelt, normiert. Studien zur Germanica Sacra. Neue Folge 3, hg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Berlin-Boston 2012) 162ff.

³³² ebd. 176ff.

Labbaye quaeuz bien aymee
Quun peu de bien nempoterres
Plus nen seres dame appelle
Vostre crosse dargent doree
Vne de voz seurs portera
Qui apres vous sera sacree
Tout fut aultruy: tout y sera

En leglise comme abbesse
Et ma crosse dargent portoye
A matines et a la messe
Et aujourduy fault que ie lesse
Abbaye crosse et couuent
He dieu: de ce monde quest ce
On est de mort surprins souuent³³³

Die Kleidung der Londoner Äbtissin, also ihr weiter Habit sowie ihr Schleier und ihre Kopfbedeckung, werden vom Tod im Text genau beschrieben. Er macht sich darüber lustig, dass sie in Zukunft nicht mehr in ihrem weichen Bett liegen darf und bietet sich der Äbtissin als Begleitung für den Totentanz an; darüber hinaus bezeichnet er sie als sanftmütig und von edler Abstammung; sie habe zwar während ihres Lebens für sich sorgen können, doch wird sie im Tod wie jeder andere kein Eigentum mehr besitzen. Die Äbtissin sinniert, dass es klüger ist, den Vorschlag des Todes, ihm Folge zu leisten, nicht abzulehnen, zumal alle, arm oder reich, dem Tod verfallen sein.

Deeth to the Abbesse.

And 3e my lady / gentil dame Abbesse,
Wiþ 3oure mantels / furred large and wide,
3oure veile 3oure wymple / passinge of greet richesse,
And beddis softe / 3e mote nowe leie a side,
For to þis daunce / I shal be 3oure guyde.
Thou3 3e be tendre / and born of gentil blood,
While þat 3e lyve / for 3oure silfe prouide,
For aftir deeth / no man hath no good.

The abbesse answerith

Allas that deeth / hath þus for me ordeined,
That in no wise / I may it not declyne
Thou3 it so be / ful ofte I haue constreyned,
Brest and throte / my notes out to twyne,
My chekes round / vernysshed for to shyne,

³³³ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 13.

Vngirt ful ofte³³⁴ [to walke at large.
 Thus cruell Dep / doth all astates fyne,
 Who hath no shyp / mote rowe in boot or barge.]³³⁵

Die Baseler Äbtissin ist ebenfalls hinter auf dem Boden liegenden Knochen in ihrem wallenden Habit abgebildet, wobei ihr ihr Schleier über die Schultern fällt. Sie legt ihre linke Hand über ihre Brust und hält in der Rechten ihren Krummstab an ihren Körper. Mit sanftem Blick betrachtet sie den Tod, der als nackter Leichnam vor ihr steht und sich nach unten bückt, um einen Teil ihres Habits zu ergreifen und neugierig, mit einem Finger an seinem Mund, zu betrachten. Eine andere Erklärung für die Körperhaltung des Todes könnte sich jedoch aus seinen zugehörigen, dem Klerus kritisch gegenüberstehenden Versen ergeben (vgl. oben Kap. 6.1.), im Zuge derer er der Äbtissin vorwirft, eine Schwangerschaft zu verheimlichen. Diese geht nicht auf den Kommentar des Todes ein, sondern berichtet lediglich von ihren regelmäßigen Gebeten, die ihr allerdings in ihrer Todesstunde nicht mehr helfen. Ob die beiden Textteile in der Tradition des ursprünglichen *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* (vgl. Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314*) zu unterschiedlichen Zeiten geschrieben und erst später zusammengefügt oder die Verszeilen des Todes im Zuge von Restaurationsarbeiten überarbeitet wurden, bleibt unklar.

<p>Todt zur Eptissin. GNedige Fraw Eptissin rein / Wie habt jhr so ein Beuchlein klein: Doch will ich euch das nicht verweissen / Ich wolt mich eh in Finger beissen.</p>	<p>Die Eptissin. Ich hab gelesen ausz dem Psalter In dem Chore vor dem Fronalter: Nun will mich helffen hie kein betten / Ich musz hie dem Todt auch nachtreten.³³⁶</p>
---	--

Das Bildnis der Äbtissin im *Kleinbaseler Totentanz* ähnelt ihrer Darstellung im *Baseler Totentanz*, obgleich der Tod hier in aufrechter Körperhaltung erscheint und den Oberkörper der Äbtissin nicht mustert. Auch unterscheiden sich die Verszeilen des Todes deutlich vom Baseler Beispiel, da er sie – der volkstümlichen Tradition folgend (vgl. oben Kap. 8.) – in einfacherer Form, schlicht als „Frau“ anspricht und jegliche Höflichkeiten ignoriert³³⁷. Der Text der Abschrift der Kleinbaseler Äbtissin findet sich im Anhang dieser Arbeit (vgl. Edition).

³³⁴ Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 53, f. 152^r.

³³⁵ vgl. CLIFFORD, OOSTERWIJK, Lydgate, 87.

³³⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 64^v.

³³⁷ BREEDE, Totentanztexten, 43.

Die Figur der Äbtissin aus Bern trägt wiederum einen schwarzen Habit mit weißem Brustschleier und einem schwarzen Überschleier. In der linken Hand hält sie horizontal ihren Krummstab, während der stark skelettierte, mumifizierte Tod sich mit seinem Arm bei der rechten Hand der Äbtissin unterhakt. Auch der Tod trägt einen dünnen Schleier vor dem Gesicht und schreitet voran, während er die Äbtissin mit sich zieht. Im Text erklärt der Tod, dass die Äbtissin mit ihm zum Totentanz springen muss, ihr jedoch Lohn von Gott sein wird für den Fall, dass sie jungfräulich gelebt hat. Die Äbtissin beklagt, dass sie ihr Leben lang mit ihren Schwestern Gesänge und Lesungen abgehalten hat, obwohl deren Inhalt für sie völlig unverständlich war; der Tod kam für sie viel zu schnell. Paul Zinsli weist darauf hin, dass sowohl die Ansprache des Todes an die Berner Äbtissin, soweit dies die Aufforderung zum Tanz betrifft, jener des ursprünglichen Textes des Baseler Patriarchen gleicht, als auch die Antwort der Berner Klostervorsteherin inhaltlich, jedoch missbilligender, mit jener der Baseler Äbtissin übereinstimmt³³⁸.

Gnad Frauw Äbtißin lond üch glingen,	Singen vnd lesen tag vnd nacht,
Ir müßend mit mir vmbhär springen:	hat mich vnd ander schier taub g'macht
hannd ir die Iungfrauwschafft recht ghalten,	vnd hand deß nit ein wort verstanden,
ist gut Gott wöl der sprängen walten.	der todt ist vns vil zfrüh verhanden. ³³⁹

Auch die Priorin tritt neben der Figur der Äbtissin innerhalb des *La Danse Macabre des Femmes* in ihrem nicht farbig gestalteten Habit dargestellt auf und reicht dem Tod ihre rechte Hand. Der Tod lobt das gottesfürchtige Leben der Priorin und verspricht ihr Heil und Belohnung im Himmelreich. Die Priorin berichtet von ihren regelmäßigen Gebeten und dass sie keine Angst hat zu sterben, da sie bald Gott gegenüberstehen wird.

La mort	La prieure
Se vous auez sans fiction	Cestoit en ma religion
Tout vostre temps serui a dieu	Seruir a dieu tout mon desir
Du cueur en la religion	En cloystre par deuocion
Laquelle vous auoit vestue	Dire mes heures a lesir
Celluy qui tous biens retribue	Or mest venu la mort saisir
Vous compensera loyalment	Au monde nay point de regre

³³⁸ ZINSLI, Berner, 24.

³³⁹ ebd. VIII, 28./29.

A son vouloir: en temps et lieu
Bienfait quiert auoir bon paiment

Face dieu de moy son plaisir
Prendre doit on la mort en gre³⁴⁰

Die Klostervorsteherinnen der untersuchten Totentänze werden je nach dem Grad der eigenen Gläubigkeit und Anständigkeit vom Tod freundlich behandelt oder aber mit Spott versehen, was wiederum eine verstärkte Gesellschaftskritik in Richtung des (weiblichen) Klerus darstellt.

8.6. Der Tod und die Klosterfrau

Uitz, Pätzold und Beyreuther weisen darauf hin, dass Nonnen, oftmals junge Mädchen aus adeligen Familien, zumeist bereits früh von ihren Eltern zum Eintritt in ein Kloster gebracht wurden, wobei dies einerseits dazu diente, Eigentumsrechte und Machtpositionen des erstgeborenen Sohnes und somit Erben und die Aussteuer für andere weibliche Geschwister zu sichern, andererseits erhofften sich jene Familien in der Regel eine Steigerung ihres gesellschaftspolitischen Einflusses, sollte ihre Tochter das Amt einer Äbtissin erreichen (vgl. oben Kap. 8.5.). Auf der anderen Seite begaben sich viele Frauen auch freiwillig in einen Konvent, um entweder einer ungewollten Ehe oder als Witwe einer neuerlichen Vermählung zu entgehen und ihre späteren Jahre im klerikalen Umfeld zu verbringen, obgleich dieses von strengen Regelwerken geprägt war. Hinzu kam der Aspekt, als „Braut Christi“ die Garantie für einen „guten Tod“ (vgl. oben Kap. 3.1.) innezuhaben. Auch erhielten junge Mädchen, die in einen Orden eintraten, eine Ausbildung in den Sieben Freien Künsten sowie auch eine künstlerische Ausbildung, die neben Näharbeiten vor allem das Kopieren und – in seltenen Fällen – das Illustrieren von Codices umfasste. Die Aufgaben des Abhaltens der Sermonen und der Ausübung der Paraklese innerhalb der Gemeinde blieb jedoch auch den Klosterfrauen verwehrt³⁴¹.

In Bezug auf die Keuschheit der frommen Frauen weist Ennen darüber hinaus auf den Aspekt der seit dem 11. Jahrhundert immer bedeutender werdenden „doppelten Jungfräulichkeit“ hin, der auch auf die Totentanztexte – besonders bei Klerikerinnen – großen Einfluss hatte. Es handelt sich hierbei um die Vorstellung der körperlichen Enthaltensamkeit einerseits und der guten Taten und der Aufrichtigkeit des Herzens andererseits im Angesicht Gottes. Dies alles manifestierte sich im Klosterleben, das von harter Arbeit und Gehorsam geprägt war³⁴².

³⁴⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 14.

³⁴¹ UITZ, PÄTZOLD et al., Frauengestalten, 15f.

³⁴² ENNEN, Frauen, 115.

Wie bereits erwähnt, galt das Tanzen als gotteslästerlich (vgl. oben Kap. 5.) und war vor allem dem Klerus, also auch Ordensschwestern, strengstens untersagt, obgleich auch das todsündige Tanzen innerhalb von Klostermauern nicht selten vorkam und klerikale Personen aufgrund der Innehabung ihrer Ämter und der dazugehörigen Außenwirkung umso schändlicher agierten, wenn sie dem Tanzen fröhnten³⁴³. Auch das Tanzen auf *heiligem Boden*, also vor allem Kirchen und Friedhöfen, wurde bereits bei der Synode von Würzburg 1298 verboten und konnte zur dreijährigen Exkommunikation des Klerus und der Gläubigen führen³⁴⁴.

Innerhalb dieses Kapitels findet sich auch die Figur der Begine, deren Status Gudrun Gleba so definiert, dass diese Laien-Frauengruppen keinen Ordensregeln, jedoch den Grundsätzen der Askese und Armut unterstanden und demzufolge auch keinen Schwur beim Eintritt in den Beginenhof ablegten. Trotzdem gaben sie mit dem Beitritt ihre gesellschaftliche Position sowie ihr Eigentum und die (vorübergehende) Möglichkeit einer Ehe auf³⁴⁵.

Die Figur der Nonne tritt bereits im Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* auf, wobei sie von ihrem gottgefälligen Leben innerhalb ihres Klosters berichtet, ehe der Tod ihr befohlen hat, zu tanzen.

Monialis

In claustro grata servivi cristo velata

Quit valet orare, me mors iubet hic corisare³⁴⁶

Die Pariser Nonne ist in einen Habit mit langem Schleier gekleidet, wobei der springende, nackte Tod vor ihr sie an eben jenem festhält. Obwohl es sich um eine Klosterfrau handelt, drängt der Tod die Nonne im Text, sich ihrer Taten in der Stunde ihres Todes bewusst zu werden und zu erkennen, dass sie armen Leuten gegenüber nicht barmherzig genug gehandelt hat. Die Nonne hingegen verteidigt sich gegenüber den Anschuldigungen des Todes und behauptet, bestmöglich für die Bedürftigen gehandelt zu haben; gleichzeitig hofft sie auf die Gnade und Vergebung Gottes.

La morte.

Suyues mon train religieuse

De voz fais conuient rendre compte

La religieuse

Iay fait par tout ce que iay peu

Aux poures selon leur venue

³⁴³ Johann OTMAR, *Summa Radium*, (Reutlingen 1487) 3. Gebot.

³⁴⁴ Johannes F. SCHANNAT, *Concilia Germaniae* 4 (Aalen 1970) 26f.

³⁴⁵ Gudrun GLEBA, *Klöster und Orden im Mittelalter* (Darmstadt 2004) 119.

³⁴⁶ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 314, f. 80^r.

Se point n'avez este piteuse
 Aux poures: ce vous sera honte
 En paradis point on ne monte
 Fors par degrez de charite
 Entendes bien a vostre compte
 Tout ce qu'on fait y est compte

Les malades pense: et repeu
 Non si bien que iestoye tenue
 Mais se faulte il est advenue
 Dieu me pardonne la defaille
 Sa grace tousiours retenue
 Il nest si iuste qui ne faille³⁴⁷

Im *Oberdeutschen achtzeiligen Totentanz*, *Der Doten dantz mit figuren*, tritt die Klosterfrau in einem braunen Habit mit weißem Brustschleier auf. Während sie ihre linke Hand auf ihre Brust legt, reicht sie dem Tod ihre Rechte und blickt ihn milde lächelnd direkt an. Der Tod springt voran und dreht der Nonne dabei den Rücken zu, doch blickt er gleichzeitig nach hinten in ihr Gesicht, während er das linke Bein nach hinten anwinkelt; dabei hält er eine Laute in der Hand, anders als bei der Baseler Herzogin (vgl. oben Kap. 8.4.) spielt er jedoch nicht auf dieser. Im Text fordert der Tod die Nonne auf, zu ihm zu kommen, damit er einen schönen Totentanz für sie aufführen könne. Er wirft ihr im weiteren Verlauf vor, dass sie gerne schon im Leben getanzt und sich dabei mit einem hübschen Schleier geschmückt hat, was Gott jedoch missfällt. Er erinnert die Nonne daran, dass Klosterfrauen sich stattdessen mit Tugenden schmücken und ihr Herz für Gott vorbereiten sollen. Die Nonne hingegen fühlt sich betrogen und hat es stets auf später verschoben, sich zu bessern. Auch empfand sie die Regeln ihres Ordens immer als zu streng und hat – ähnlich wie die Pariser Rittersgattin (vgl. oben Kap. 8.4.) – nie einen Gedanken an ihren eigenen Tod verschwendet. Auch bedauert sie, keine Nonne in einem mehr auf Regeltreue bedachten Kloster geworden zu sein, um auf diese Weise Gnade und jetzt einen besseren Tod zu erfahren.

Der dot
 suster meyn kompt nu mit mir
 Eynen hubschen dantz treden ich dyr.
 du woltest dick vyl dantzen
 Unnd tragen darzu schone rantzen.
 Wellich got an dyr myszehagen
 Syn burde pflagen sie nyt zu tragen
 Sunder mit dogeden sich zu kleyden

Die Nonne
 ach wie gar byn ich betrogen.
 das ich min besserung hab vertzogen
 Myn orden ducht mir zu hartt
 Und gedacht nyt uff dysze leste fart.
 wer ich eyn closter iungfrauw worden
 Da man gotlich hielt den orden.
 So mocht ich nu gnade erwerben

³⁴⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 27.

Und ir hertz im alle tzyt bereyden.

Und auch desta basz itzunt gesterben³⁴⁸

Im Makabertanz des *Heidelberger Blockbuches* trägt die Nonne einen schwarz-weißen Habit, wobei sie sich den schwarzen Stoff der Robe um den Körper zu wickeln scheint und diesen mit einer Hand zusammenhält, sodass ihre roten Schuhe sichtbar sind. Sie blickt auf ihre rechte Hand, die der Tod am Handgelenk gepackt hat. Dieser ist nackt und in dunkelbrauner Farbe dargestellt und hebt den rechten Arm sowie das rechte Bein. Im Text betont der Tod wiederum, dass er mit der Nonne tanzen möchte und fordert sie auf, ihr Skapulier auszuziehen und von sich zu werfen, da sie gleich sterben muss. Der Text der Klosterfrau stellt eine erweiterte Version des Textes der Nonne aus dem *Heidelberger Codex Palatin. Nr. 314* dar; die Nonne berichtet, dass sie in ihrem Kloster eine geweihte Klosterfrau war und hinterfragt wiederum, was ihr ihre Gebete in der Stunde ihres Todes noch helfen können.

Ffraw nonne ir dunkit euch subtil
dezenreyen ich mit euch tanczen wil
Werft von euch den scapular
Ir must hie mit den toten farn

Ich habe yn dem closter meyn
Gote gedynet alz eyn geweytis nonneleyn
Was hilft mich nw meyn beten
Ich mus des todis reyen treten³⁴⁹

Auch die Metnitzer Nonne trägt einen weißen Brustschleier und einen schwarzen Habit, wobei sie darunter ein rotes Kleid trägt. Auch hier hält eine Hand den Stoff, während der Tod sie wiederum am anderen Handgelenk ergreift. Der Tod nimmt ebenfalls dieselbe Körperhaltung ein wie jener der Nonne des *Heidelberger Blockbuches*. Lediglich der Hintergrund unterscheidet sich, da hier eine Mauer und keine Grasfläche dargestellt ist. Neuerlich gleichen sich die Verse des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* mit vereinzelt, orthographischen Unterschieden.

Ffraw nonne ir dunkt euch subtil
Dezen reyen ich mit euch tanczen wil
Werft von euch den sarpular
Ir must hie mit den toten farn

Ich habe yn dem closter meyn
Gote gedynet als eyn geweytis noneleyn
Was hilft mich nw meyn beten
Ich muß des todis reyen treten³⁵⁰

³⁴⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Im. mort. 2, f. 8^v.

³⁴⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 138^v.

³⁵⁰ Art. Der Metnitzer Totentanz (07.09.2015), in: MeinBezirk.at, https://www.meinbezirk.at/st-veit/c-lokales/der-metnitzer-totentanz_a1469041#gallery=default&pid=1020808 [22.4.2022].

Im *Münchner Blockbuch* trägt die Nonne einen braunen Habit mit weißem Brustschleier, wobei dieser am Hals auffällige Rüschen aufweist. Die Nonne ergreift in diesem Fall nicht ihre Kleidung, sondern hebt beide Hände in die Höhe. Der Tod nimmt in Bezug auf die Nonne eine völlig andere Körperhaltung ein als bei anderen Darstellungen. Er scheint sich schwungvoll umzudrehen und auf den Fersen zu stehen, während er der Klosterfrau seine Vorderseite zuwendet und mit seinem Finger auf die Handfläche seiner anderen Hand deutet, als ob er etwas verlange. Sowohl durch den Kopf als auch am Bein des Leichnams winden sich zwei grüne Schlangen. Auch im Münchner Fall handelt es sich beim Text um jenen der Nonne des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* mit orthographischen Unterschieden.

der Töd	die Chlösterfraw
Fraw mein, ir tüncket euch gar subtil	Ich han in dem kloster mein
Dester gerner ich mit euch tanczen wil	Got gedient, als ain gewechtes nunelein
Werft von euch das scapular	Was hilft mich nw mein peten
Ir muest hie an der toten schar	Ich mues des todes rajen treten ³⁵¹

Die Nonne des *Des dodes dantz* trägt einen bauschigen Habit und ein Beutelchen in der Hand. Sie steht vor einer Ziegelmauer, wobei im Hintergrund auf sanften Hügeln ein Gebäude – möglicherweise eine Burg oder ein Kloster – sowie ein Kreuz sichtbar sind. Der Holzschnitt der Nonne findet sich darüber hinaus im Werk *Sunte Birgitten Openbaringe*, das ebenso aus der Mohnkopf-Druckerei stammt und stellt dort *Sunte Katharina van watzsteyn*, die Heilige Katharina von Schweden, Tochter der Heiligen Brigitta von Schweden, dar. Am unteren Rand des Bildes finden sich die beiden Druckereiwappen, 3 (2:1) Mohnfrüchte sowie ein schwarzes T mit anhängendem Kreuz³⁵².

Im Text ruft die Nonne die Gottesmutter um Hilfe an und will nur äußerst ungern sterben, da sie gehofft hatte, Gott in diesem Leben noch weiter dienen zu können, um nach dem Tod den Jungfrauenkranz zu empfangen. Sie sinniert über die Schwäche ihres Fleisches und die Prüfungen und zahlreichen Versuchungen des Lebens, von denen sie sich gemäß den Regeln ihres Konvents ferngehalten hat. Sie spricht davon, dass sie keine Angst vor großem Leid habe, ehe sie ihren Glauben in Jesus Christus bekräftigt und die Heilige Maria am Ende des Textes erneut um Unterstützung bei der Erlangung ewigen Lebens bittet.

³⁵¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 10^v.

³⁵² Lübeck, Stadtbibliothek Lübeck, I.-K. 259 a, f. CLXXVII^v.

Kloster nonne.

Eya help maria my ys ovel to mode
Schal ik alrede sterven, dat do ik node
Ik hadde ghehopet noch mer to leren:
wo ik scholde denen gode mynem heren
Dem ik myne sele hebbe votruwet gans
Up dat ik mochte entfangen der iunckfrowen krantz
In dem ewighen rike na dessem leven
De my god so myldichliken wil gheven
Myn flesch is vaken worden bekoret.
Dar mede myne innicheit wart vorstoret
De werld unde ok des vianden lyst dar by
Dar van ik alle tyd bekoret sy
Sus hebbe ik ghehad der temptacien gans vele.
Up dat ick gode mochte offeren eyne reyne sele
Men myt wertliken dingen hebbe ik my vele beweret:
wente myn orde dat so nicht heft gheleret
Noch vruchte ik dar vmme to lyden pyne grot
O Ihesus wes my gnedich dorch dynen doet
Maria de du vnder dem cruce werest bedrovet went in den doet
Help my nu in desser myner lesten noet
Dat ik io by dy ewych mote blyven
Unde dat my god late in dat boek des ewygen levendes schriven³⁵³

Der Tod spricht davon, wie sich die Nonne Gott ergeben hat, um ein Leben in Frömmigkeit, fernab der Falschheit der Welt, zu führen und erinnert an den Gedanken des *Memento mori*, da es in Gottes Hand liegt, wann ein Person stirbt, ohne jedoch die genaue Stunde und den Tag zu wissen. Die Nonne soll Lohn im Himmelreich erhalten, wenn sie den Regeln ihres Ordens gefolgt ist, jedoch droht ihr eine Strafe, wenn sie zu sehr auf weltliche Versuchungen eingegangen ist. Weiters führt er aus, dass alle die, die den Dienst an Gott als Kleriker gewählt haben aufgrund der Barmherzigkeit Christi, der für die Menschheit gelitten hat und gestorben ist, mit der ewigen Seligkeit belohnt werden.

³⁵³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260, f. 22^v.

De doet
 kloester nonneken vorvere dy nicht tho sere.
 Desses dantzes hefstu grote ere:
 wente de dar syk gode heft ghegeven
 Unde de dar wyl voren eyn gheystlîk leven
 De schal syk gans van der werlde keren
 Unde by tyden sterven leren:
 wente wakent sprack unse here und weset bereyt
 Unde keret iw van der werlde dede is vul valscheit,
 wente gy wetten nicht de stunde noch den dach
 Dat cristus iuwe sele van iw nemen mach
 Hir vmme hefstu iennighen godes denst ghedaen
 Dar vor schaltu nu groet lon entfan
 Hefstu dy ok bekummert myt wertliken ydelen dyngen
 Dat wyl dy in grote pyne bringen.
 Sus hefstu ghedaen iegen de regulen unde des ordens ghedicht:
 wente to den boden unde raden godes hefstu dy vorplicht
 Hefstu id gheholden god wylt nu belonen
 Unde wil dy barmhertichliken kronen
 Myt der kronen der ewighen salicheyt
 De allen godesdeneren gnedichliken is bereyt
 Dese heft cristus vorworven myt synen dode unde hylghen wunden
 Alle den de in synem denste willichliken werden ghevunden.³⁵⁴

Auch im *Dodendantz* tritt der schon erwähnte Holzschnitt der Nonne aus *Des dodes dantz* sowie *Sunte Birgitten Openbaringe* auf. Auch die sechs Verszeilen ähneln mit orthographischen Unterschieden jenen ersten sechs der Klosterfrau des *Des dodes dantz*. Erneut ist der Text in der entgegengesetzten Druck-, doch richtigen Leserichtung, mit der Ansprache des Todes zu Beginn, transkribiert.

De dot to der nonnen
 Kloesternonneken, vor vere dy nicht to sere
 Desses dantzes hefstu grothe ere

³⁵⁴ ebd. f. 24^r.

Wente de syk gode heft ghegeven
Unde de wyl voren eyn geystlik leven
De moth syk gantz van der werlde keren
Unde schal by tyden sterven leren

De klosternonne
Eya help maria, my is õvel tomode,
Schal ik alrede sterven dat do ik node
Ick hadde ghehopet noch meer toleren
Wo ick scholde denen gode mynem heren
Dem ik myne sele hebbe vortruwet gantz
Und also mochte erlangen der iunckfrouwen krantz³⁵⁵

Im *Kopenhagener Totentanz* spricht wiederum der Tod zuerst und bezeichnet die Nonne als edle Frau, wobei er sie als „Jungfrau Alhed“ anspricht, was vermutlich der Eigenname der Klosterfrau ist. Eine direkte Ansprache und Namensnennung einer Standesvertreterin findet sich sonst nur bei der Jungfrau des *Des dodes dantz* (vgl. unten Kap. 8.7.). Die Nonne soll sterben und so dem Tod ebenbürtig werden; für ihren Habit und die von ihr im Namen des Glaubens ausgeführten Taten (z.B. das Fasten) soll ihr jedoch nicht mehr Lohn als einer Schweinehüterin sein. Dies reiht sich in die Tendenz der bisherigen untersuchten Beispiele der Nonne ein, dass der Tod dem weiblichen Klerus überaus kritisch gegenübersteht. Die Nonne ist erneut schockiert und ruft in ihrer Furcht die Heilige Maria an, um sie zu fragen, ob dies ihre Todesstunde sei. Sie möchte nur ungern dem Tod folgen und ist erschrocken, zu erfahren, dass sie Gott nicht mehr im Kloster dienen darf, da sie sich den Jungfrauenkranz gewünscht hätte, sich jetzt aber dem Totentanz anschließen muss. In seiner finalen Antwort fordert der Tod die Nonne auf, ihm ihre weißen Hände zu reichen, sodass er sie von Freunden und Familie fortführen kann.

Døden til Nunnen
Kloster Nunne du edel pige
Iomfru Alhed du skalt nu vere min lige
Din viiel oc kuuiil oc rosenkrantz skøn
der faare for du icke mere løn

³⁵⁵ SODMANN, *Dodendantz*, o.S.

(Ey heller for faste och læsuing din)
End du haffde gangit och voctet suind

Nunnen Suarer
Hielp Maria / mig er saare mødigt
skal ieg nu dø det gør ieg nødigt
Ieg hører nu ath det duer ey
ath tiæne Gud met Klosterey
Ieg haffde mig actid en Jomffru krantz
nu maa ieg hæden i døden dantz

Døden Suarer.
Reck til mig dine huide hender
Ieg følger dig bort fra venner och frender³⁵⁶

Der Totentanz unterscheidet auch innerhalb der Darstellungen von Ordensschwwestern, weshalb im *La Danse Macabre des Femmes* ebenfalls die Franziskanerin als eigenständige Figur auftritt. Neben ihrem Habit trägt sie um die Taille ihr – für die französische Sammelbezeichnung der franziskanischen Ordensfamilie (Cordeliers) namengebendes – Zingulum und rafft in ihrer Linken ihr Gewand. Ihre rechte Hand hält sie erhoben dem nackten Tod entgegen, der ihr Handgelenk umgreift und in seiner anderen Hand die Hand der älteren, unverheirateten Frau hält (vgl. unten Kap. 8.8.). Der Tod ermahnt sie, ihre Gebete und Dienste an Gott auf Erden zu beenden und verspricht ihr, dass ihr gottesfürchtiges Leben sie ins Himmelreich bringen wird. Auch die Franziskanerin lobpreist und dankt Gott für ihr Leben auf Erden und betont, dass sie jeglichen Versuchungen widerstanden hat.

La mort
Femme de grant devocion
Cloez voz heures et matines
Et cesses contemplacion
Car iamais nyres a matines
Se voz prieres sont bien dignes
Elles vous vauldront devant dieu

La cordeliere
Ie remercie le createur
A qui plaist de menuoyer querre
En louant le bon redempteur
Des biens qui ma donne sur terre
Aux tentacions ay eu guerre
Qui est moult forte a demener

³⁵⁶ Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, o. Sig., f. 26^{ff}.

Rien ne vallent soupirs ne signes
Bonne operacion tient lieu

Mais il aide qui veult requerre
Seruir dieu: est viure et regner³⁵⁷

Unter den einer Gemeinschaft zugehörigen Frauen findet sich innerhalb des *Des dodes dantz* auch die Begine. Auch in diesem Holzschnitt steht die Begine vor einer Ziegelwand, wobei sich wiederum Hügel sowie ein Baum im Hintergrund finden. Sie trägt einen Habit mit Schleier sowie einen dünnen Gürtel und wendet ihr Gesicht dem Tod auf der folgenden Seite zu, während ihr Körper in die andere Richtung gedreht ist und sie die rechte Hand leicht anhebt. Die Begine ruft Christus um Hilfe an, dass der Tod sie verschonen möge und führt aus, dass sie ihr Leben mit Spinn- und Näharbeiten zugebracht hat und nur wenige Sorgen im Leben hatte. Sie wurde Begine, da ihre Familie ihr keine ausreichende Aussteuer verschaffen konnte, hat aber ihren Platz auf Erden gefunden. Darüber hinaus berichtet sie, ihren Frieden in Gott gefunden zu haben und spricht vom Lukasevangelium („Jesus erwiderte ihm: Keiner, der die Hand an den Pflug gelegt hat und nochmals zurückblickt, taugt für das Reich Gottes“, Lk 9, 62³⁵⁸), das sie von ihrem Beichtvater kennt. Auf Basis dieses Gleichnisses hat die Begine ihr Leben durchgängig gestaltet und ihre Lebensaufgabe gewissenhaft erfüllt. Hätte sie sich nur weltlichen Dingen zugewandt, würde dies für ein gutes Leben nach dem Tod nicht ausreichen, was ihr besonders in der Stunde ihres Todes bewusst wird. Am Ende des Textes ruft sie Christus an, den sie beim Leiden Mariens beschwört, allen Kummer von ihr zu nehmen. In Christus, der für die Menschheit qualvoll gestorben ist, findet die Begine Trost.

De baghine

Och doet schone myner noch umme ihesus willen
Sus lange bebbe ick my erneret myt der spyllen
Dar to hebbe ik gheknuttet und ghewracht
Und myt klenen sorghen myn leuent hen ghebracht
Do myne vrunde my nicht konden ryke beraden
Do makeden se van my eynen begynen draden
God heft my nu in dessem state so ghesterket.
Nu ik ok der werlde staet rechte hebbe ghemerket
Dat ik my in god wol hebbe ghegeven to vrede:
wente myn bichtvader my ok kortes sede

³⁵⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 21.

³⁵⁸ Lk 9, 62.

Dat de here in dem ewangelio heft ghesecht
Dat alle de de syne hant an de ploch lecht
Suet he to rugge na der wertliken ere
He is godes rikes nicht werdich, sprickt vnse leue here
By dem ploghe is eyn gheystlik leuent bekant
Dar an hebbe ik gheslaghen myne hant
Hadde ik nu mynen trost an de werlde gheleyt
Id were doch alto malen vorlorn arbeyt
Dat merke ik wol nu myn leuent gheyt na dem ende
Hir vmme leue ihesus ik bevele my dy in dyne hende
Ik bydde dy vmme dyn lydent vnde wemoed marien
Dattu my van allem elende vnd kummer willest vrien
Unde wes du io nu myn ewighe trost
De du my myt pynen swarliken hefst vorlost³⁵⁹

Der Tod, in ein Leichentuch gewandet, setzt einen Fuß vor den anderen und blickt über seine rechte Schulter, in Richtung der Begine. In seiner linken Hand trägt er einen Speer mit pfeilförmiger Spitze, die nach unten gerichtet ist. Hinter ihm sind wiederum eine Ziegelmauer sowie Hügel und Gebäudestrukturen zu erkennen. Er ruft die Begine auf und erklärt, dass es nicht auf ihren Namen ankommt und sie sich ihrem Laien-Amt gemäß nennen und kleiden soll. Darüber hinaus sollte sie sich keinen weltlichen Dingen zuwenden und welche Nachrichten immer sie hört, nicht weiterverbreiten. Als Begine sollte sie sich um die Krankenpflege kümmern und den Patienten auch (heilige Texte) vorlesen und dafür sorgen, dass vor allem ältere Leute durch einen „guten Tod“ Seligkeit erlangen (vgl. oben Kap. 3.1.). Bei guter Erledigung dieser Aufgaben wird die Begine für ihr einfaches und gottesfürchtiges Leben Lohn im Himmelreich erhalten.

De doet
Vorver dy niht suster kornute efte baghineken
Dat is my like vele wer du hetest wobbeke efte kristineken
Dattu byst eyn baghine vnd hefst sodan namen
Des en schaltu dy neynerleye wys schamen
Eyn af ghesneden othmodich kleed schaltu draghen

³⁵⁹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260, f. 27^v.

Dattu nicht der werlde, men gode scalt behaghen
Men hir bistu enteghen ghewest in velen dingen:
wente nye tidinge kanstu draden hir vorbringen:
wente krychstu wat to wetten ghysteren efte huede
wo drade kumpt dat vort manckt de lude
Nicht en scholdestu id achten dat der werlde angheyt
Dar vmme drechstu eyn af ghesneden kleyt
Men godes denst myt vlyte achten
Und dy vlitich vor alle wertlike ydelicheit wartten
Dyt horet to den baghynen vnd ok dede heten lulle. Iedere
Se scholen wesen der krancken wechter vnd hoedere
Dar to se dregghen. reynighen vnd boren
Meyst dorch god so wert er denst nicht verloren
Leren scholen se dat men den krancken vor schal lesen
Dat en alder meyst nutte vnd gud mach wesen
Ere sele to bringende to der ewighen salicheyt
Hefstu sus ghedaen so is dy de hemmel sunder twifel bereyt
Und vor dyn sympel af ghescheden leuen:
wyl dy god eyne sunderlike kronen geuen³⁶⁰

Die Begine des *Dodendantz*, die wiederum durch denselben Holzschnitt des *Des dodes dantz* abgebildet ist, berichtet wiederum davon, keine Aussteuer erhalten zu haben, weshalb sie eine Begine werden und ihren Lebensunterhalt mit Näharbeiten verdienen musste, obgleich ihr Leben eher sorglos war. Zuletzt bittet sie den Tod, sie um Christi Willen zu verschonen. Damit gleicht der Text inhaltlich jenem des *Des dodes dantz*, die Gedanken befinden sich jedoch in einer unterschiedlichen Reihenfolge. Der Tod – der in diesem Fall nicht dargestellt und lediglich durch seine Verse repräsentiert ist – hingegen, beginnt den Dialog der richtigen Leserichtung entsprechend und empfiehlt der Begine keine Furcht zu empfinden. Allerdings verspottet er sie auch, unnütze Nachrichten und Geschwätz zu verbreiten und keine Informationen für sich behalten zu können.

De dot to der bagynen
Vorveer dy nicht kornute, suster bagynken,

³⁶⁰ ebd. f. 28^r.

Id is alleyns eft du hetest wobbeke efte kristinken,
Krichstu wat towetten, gysteren efte hūde,
Wo draden kumpt dat manckt de lūde,
Neen dinck hyndert dy nu so sere,
Also vele vnutte tydynghe vnd nye mere.

De baghyne
Do men my nicht konde ryke beraden
Moste ick werden bagyne draden
Ik hebbe ghekuttet geneyet vnd gewracht
Myt kleynen sorgen min levent henne bracht
Ock hebbe ik my erneret myt der spyllen.
O dot, schone myner noch vmme ihesus willen³⁶¹

Im Kopenhagener Makabertanz fehlt die Figur der Begine³⁶².

Die Begine des *Berner Totentanzes* trägt ein langes Kleid mit dünnem Gürtel sowie einem weißen Schleier und einem Umhang, der ihren Körper umhüllt. In ihrer linken Hand trägt sie einen Beutel, ähnlich der Nonnen des *Des dodes dantz* und *Dodendantz* (siehe oben). Voller Schrecken wendet sie sich vom Tod ab und scheint vor ihm fliehen zu wollen; der Tod, als verwesender, skelettierter Leichnam, tanzt auf einem Bein und greift mit beiden Händen nach dem Umhang der Begine, um sie an ihrer Flucht zu hindern³⁶³. Der Text der Berner Begine ist Teil der Edition im Anhang dieser Arbeit (vgl. Anhang).

Je nach der Strenge ihres Lebenswandels und der Zugehörigkeit zu verschiedenen Orden behandelt der Tod die niedrigeren Religiösen unterschiedlich freundlich, die Laienschwestern ermahnt er, ihre Aufgaben zu erfüllen, bezichtigt sie aber gleichzeitig der Schwatzhaftigkeit.

8.7. Der Tod und die Jungfrau/junge Frau sowie Braut

Wiederum bei Johann Fischart wird das 20. Lebensjahr einer Jungfrau als einer jungen und sexuell enthaltsamen Mädchengestalt zugesprochen (*20 Jahr ein Jungfrau zart*)³⁶⁴. Wunder führt hierzu aus, dass die männliche wie weibliche Fertilität in der Frühen Neuzeit weitaus

³⁶¹ SODMANN, *Dodendantz*, o.S.

³⁶² Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, o. Sig., f. 31^vff.

³⁶³ ZINSLI, *Berner*, IX.

³⁶⁴ WUNDER, *Sonn*^e, 42.

später eintrat als in postmodernen Gesellschaften, nämlich erst am Ende des Teenageralters, was die Alterseinteilung bei Fischart untermauert³⁶⁵. Auch in Hippolytus Guarinonius' Werk *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts* aus dem Jahre 1610, das ebenso bei Wunder Erwähnung findet, wird das körperliche Erwachsenwerden junger Menschen thematisiert: „Hernach aber theils im 14. theils im 17. [...] die Hitz nimbt zu, die Mägdlein bekommen ihre Blumen [...] Im 20. Jahr werden [...] die Mägdlein frucht unnd mannbar.“³⁶⁶. Die „Jugendjahre“ junger Frauen, wie Wunder sie nennt, fielen jedoch je nach Standesangehörigkeit unterschiedlich lange aus. Während Jungfrauen höherer Gesellschaftsschichten bereits kurz nach dem Eintritt in die Geschlechtsreife verheiratet wurden und ihre Jugend mit der Erlernung der ehelichen Hofverwaltung und Haushaltsführung verbrachten, erlernten Mädchen aus den mittleren Schichten des Bürgertums die Geschäftsführung zur Vertretung ihres Ehemannes und die Führung des gemeinsamen Haushalts oft über mehrere Jahre hinweg als Dienstmägde bei unterschiedlichen familieninternen wie externen Herrschaften³⁶⁷.

Die Pariser Jungfrau ist als – auch körperlich – kleinere Figur als die anderen Frauen des Totentanzes dargestellt. Sie trägt ein violettes Kleid und ihr langes Haar offen. Milde lächelt sie den Tod an, der in ein Leichentuch gewickelt ihre behandschuhte Hand umfasst. Der Tod erinnert die Jungfrau im Text daran, dass das Sterben ein Übel für alle Menschen ist, doch lobt er gleichsam die Jungfräulichkeit des Mädchens. Die Jungfrau wiederum erwidert, dass ihr junges Leben unsicher ist und das Ende des Lebens von Tränen begleitet wird.

La mort.	La pucelle vierge.
Doulce fille et belle pucelle	En ce siecle ieune ne vieulx
Ne vous chaille ia de laisser	Ne sont pas en grant seurete
La misere de vie mortelle	De larmes sont souvent les yeulx
Qui conuient a chascun passer	Plains. pour ennuy ou pourete
Car qui vouldroit bien tout trasser	Se on a vne ioyeusetete
Il na seurte narrest en lieu	Il vient apres quinze douleurs
Fors son sauvement pourchasser	Pour vng bien: double adversite
Virginite plait bien a dieu	Plaisir mondain finit en pleurs ³⁶⁸

³⁶⁵ ebd. 42f.

³⁶⁶ Hippolytus GUARINONIUS, *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts* etc. (Ingolstadt 1610) 23.

³⁶⁷ WUNDER, Sonn', 44f.

³⁶⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 18.

Die Figur der Debütantin des *La Danse Macabre des Femmes* wird in einem rot-violetten Kleid mit rot-blauer Kopfbedeckung dargestellt. Sie hat eine Hand in die Hüfte gestemmt und blickt am Tod, der sie und die Priorin vor sich (vgl. oben Kap. 8.6.) bei der Hand gepackt hat, vorbei gen Himmel. Der Tod erklärt ihr, dass sie zu keinem Fest mehr gehen wird und sich dementsprechend nicht schmücken muss. Auch ermahnt er sie, ob ihres bevorstehenden Todes nicht zu jammern und beschwert sich, dass Frauen viele Wege haben, um sich aufzuhübschen. Die Debütantin beklagt, ähnlich der Dame des Londoner Textes (vgl. oben Kap. 8.4), dass ihr weder Jugend noch Schönheit helfen werden, wenn ihr Körper im Tod verfällt und bedauert, dass es für sie von nun an weder Tänze noch Musik geben wird.

La mort	La demoiselle
Venez apres ma demoiselle	Que me vallent mes grans atours
Et serrez tous voz affiquetz	Mes habitz. ieunesse. beaute
Nenchault se estez laide ou belle	quant tout me fault lesser en plours
Laisser vous fault plait et caquetz	Oultre mon gre et voulente
Plus ne ires a ses bancquetz	Mon corps seratantost porte
Ou on sent si souef leau rose	Aux vers et a la pourriture:
Ne verrez iouster a rouquetz	Plus nen sera bale: ne chante
Femmes font faire moult de chose	Ioye mondaine bien peu dure ³⁶⁹

Die Jungfrau tritt im alten Text des *Lübecker Totentanzes*, in der Abschrift von von Melle, nach dem Jüngling auf, wobei die Anrede des Todes an die Jungfer bei Freytag, möglicherweise aufgrund eines Fehlers innerhalb der Überschriften bei von Melle, dem jungen Mann zugewiesen wird³⁷⁰. Obgleich im ersten Teil des Textes von „En junk Man“ die Rede ist, spricht der Tod die Jungfrau in seiner letzten Verszeile direkt an, worüber die Jungfrau in ihrer Antwort in ihrer ersten Verszeile umgehend klagt. Diese Stelle gehört laut der Abschrift von Melles nicht mehr zum Text des Jünglings. Auch der darauffolgende Hinweis des Todes auf den Vorteil einer Zuwendung zu Gott bereits in früher Jugend und die dazu passende Antwort der Jungfrau in Bezug auf einen anderen Lebensausgang durch Eintritt in einen Konvent könnte trotz vorangegangener Kritik dafürsprechen, dass die Abschrift von Melles – zumindest in Teilen – die ursprüngliche Abfolge reproduziert³⁷¹. Gewiss scheint jedenfalls, dass jene

³⁶⁹ ebd. f. 14.

³⁷⁰ FREYTAG, Totentanz, 320ff.

³⁷¹ Vgl. hierzu Karl Russwurm und Wilhelm Mantels, die im Abstand von etwa drei Jahrzehnten auf die oben beschriebene Problematik der verschobenen Überschriften bei von Melle eingegangen sind. So spricht Russwurm 1838 in einem anonymen Artikel in Bezug auf die Originalabschrift Folgendes an: „doch scheinen sich manche

Verszeilen nach „Junkvrow“ tatsächlich zur Figur der Jungfer zählen³⁷². Für Warda betreffen jeweils nur die ersten sieben Zeilen des Gesagten den jeweiligen Ständevertreter, während die letzte und achte Verszeile bereits dem darauffolgenden Sterblichen gilt³⁷³. Ein ähnlicher Aufbau findet sich im *Danza General de la Muerte*³⁷⁴. Im Folgenden soll dennoch jener Text betrachtet werden, der aus der Abschrift von Melles stammt.

Der Tod zur Iungfrauen:

In der Nacht der Deue Gank
 Slikende is min Ummewank,
 En junk Man sik bi tiden ker
 To Gade, sin ---- dregen her,
 Hir is nene bliuende Stat,
 Haddestu west der Werlde hat,
 Were di beter, vn er minne,
 Junkvrow, mit di ik danßen beghinne.

Die Iungfrau zum Tode:

Des Reiges were ik onich gherne
 Ik junghe schone Derne,
 Ik merke der Werlde Lust,
 Van diner Kumpst nicht gewust.
 Nu kumpstu snel, vn mi voruerst,
 Ik wuste nicht, hir werst.
 Were ik ene Kloster Vrowe worden,
 So trede ik vro (sic!) in dinen Orden.³⁷⁵

Im neuen Lübecker Text von Schlott tritt die Jungfrau als schlanke Frau im langen Kleid mit Gürtel und Umhang auf. Sie ist frontal abgebildet und neigt ihren Oberkörper mit abgewinkelten Armen leicht nach rechts, in Richtung des tanzenden Todes, der in ein Tuch gehüllt ist und ein Textil über den Kopf der Jungfrau hält³⁷⁶. Er ergreift als Erster das Wort und erklärt, unbeeindruckt von der Oberflächlichkeit irdischen Lebens zu sein. Stattdessen soll die Jungfrau seinen unbarmherzigen Worten Folge leisten und mit ihm tanzen, da seiner Meinung nach junge Frauen ihre Lebenszeit sonst auch gerne mit Tänzen verbracht hätten. Aus den Worten der Jungfrau lässt sich ihre Niedergeschlagenheit herauslesen, wenn sie dem Tod zum Tanz folgen muss. Sie gibt jenen jungen Frauen, die noch auf Erden weilen und sie überleben,

Verse eher auf den Vorangehenden als auf den Angeredeten zu beziehen“ (Karl RUSSWURM, *Das Inland* No 31 vom 3. August 1838, *Eine Wochenschrift für Liv-, Esth. und Curland's, Geschichte, Geographie, Statistik und Litteratur*. Dritter Jahrgang. *Der Todtentanz in der St. Nicolaikirche zu Reval* (1838)). Auch Mantels spricht die – offenbar von Melle unbemerkte – Störung innerhalb der Reihenfolge der Bildnisse bzw. ihrer Bruchstücke an: „Sie sind uns nämlich nicht bloss fragmentarisch, sondern offenbar in einer gestörten Reihenfolge überliefert, und auch hier bleibt wieder unerklärlich, wie weder von Melle, noch die, welche später die Verse aus ihm abgedruckt haben, den Irrthum gewahr wurden.“ (Wilhelm MANTELS, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 1886) 6.).

³⁷² MANTELS, *Marienkirche*, 8.

³⁷³ WARDA, *Memento*, 70.

³⁷⁴ CLIFFORD, *OOSTERWIJK*, *Lydgate*, 43.

³⁷⁵ VON MELLE, *Jacob, Ausführliche Beschreibung der Kayserlichen, freyen, und des Hl. Römischen Reichs Stadt Lübeck etc.* (Lübeck o.J.) 187f.

³⁷⁶ FREYTAG, *Totentanz*, 485.

den Ratschlag, sich alsbald zu verheiraten, da sie sonst, ihrem Beispiel folgend, ohne je einen Gatten gehabt zu haben, dem Tod als Bräutigam unfreiwillig die Hand reichen müssen.

Der Tod.

Ich halte / wie die Welt / von Complimenten nicht;
Musz heist mein hartes Wort / das Stahl und Eisen bricht;
Und warumb wolt ihr mir den letzten Tantz versagen?
Die Jungfern pflegen sonst kein Tãntzgen abzuschlagen.

Die Jungfrau.

Ich folge / weil ich musz / und tantze wie ich kan;
Ihr Schwestern / wehlet euch bey Zeiten einen Mann /
So reichet ihr die Faust dem Bräutigam im Leben /
Die ich dem Tode musz / doch halb gezwungen / geben.³⁷⁷

Die Jungfrau innerhalb des *Des dodes dantz* ist, wie die anderen Illustrationen dieses Buches, vor einer Mauer abgebildet, während im Hintergrund Hügel sowie ein Laubbaum zu erkennen sind. Sie trägt ein langes Kleid samt Umhang sowie ein Haarnetz und einen Gürtel mit einem Täschchen. Sie wendet sich dem Tod zu, der die darauffolgende recto-Seite schmückt, und erhebt auch eine Hand in seine Richtung. Im Text erzählt die Jungfrau, dass sie sich aufgrund eines Alptrahms fürchtet und nicht gut fühle. Im Traum erschien ihr der Tod auf einem Löwen reitend, während er sie mit einem Schwert bedrohte. Aus der Beschreibung des Todes (siehe unten) geht allerdings hervor, dass keineswegs das oben erwähnte Bildnis des Todes mit dem Schwert vorkommt (vgl. oben Kap. 8.), sondern der Tod mit einem Spaten abgebildet ist. Für Warda erklärt sich dieses Phänomen nicht durch einen Fehler im Zuge des Druckes, sondern durch den Einsatz des Präteritums innerhalb des Satzes „Ik sach den doet riden vp eynem lauwen“, aus dem hervorgeht, dass die Jungfrau den Löwen und seinen Reiter sah, als diese der Figur vor ihr, dem Kriegsknecht, den Tod brachten und wirft die Frage auf, ob es sich bei Totentänzen um zeitgleich ablaufende Reigen aller Standesvertreter handelt³⁷⁸.

Sie beklagt, ähnlich der Nonne des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.6.), dass sie noch nicht sterben möchte. Ihre Erklärung, dass sie noch so jung sei, ähnelt jener der Kaiserin des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.1.) sowie jener der Pariser Fürstin (vgl. oben Kap. 8.3.). Die

³⁷⁷ SCHLOTT, Blätter, 67.

³⁷⁸ WARDA, Memnto, 97.

Eltern der Jungfrau wollen ebenfalls nicht, dass sie stirbt. Vielmehr möchte sie sich gut verheiraten und eine Familie gründen, was der Tod ihr nun verwehrt. Auch hier findet sich das Motiv des Wunsches der freiwilligen Aufgabe von Reichtümern gegen die Verlängerung des eigenen Lebens wie bei der Kaiserin des neuen Lübecker Textes (vgl. oben Kap. 8.1.), diesmal stammen diese jedoch von den Eltern der Jungfrau. Gegen Ende des Textes berichtet die Jungfrau, dass die Gottesmutter und alle Heiligen ihr Trost spenden und sie von ihrem Leid befreien; die Engel und der Heilige Thomas sollen sie dabei unterstützen, ins Himmelreich zu gelangen.

De iunckfrou.

Ich wo sere ik my vorverde

Ik was vil na gevallen vp de erde

Ouer nacht do lach ick vnde slomerde:

wo rechte selsen dat my do dromede

My duchte wo ik sege den bitteren doet

Dar van is my gheworden eyne kranckheit groet

Ik sach den doet riden vp eynem lauwen

Myt eynem swerde beghunde he my tho drawen

Nicht en loue ik dat ik al rede schole steruen

Grote ere mochte ik van der werlde vorwerven

Byn ik doch eyne fyne junge derne

Myne elderen behelden my ok ghans gherne

Up dat dat (sic!) se my eynem fynen manne geuen

Dar ik in dem echten state mede mochte leuen

Na der werlde lop kynder mochte ghewinnen

Men owy leider de doet wil my des nicht laten begynnen

He sparet nicht myn slechte. gelt. efte myne ioget

Myt allem ernste he syk nu by my voghet

Och wolde he mi doch laten leuen

Dar wolde ick alle myne suuerliken klenode vmme geuen

De my hebben gheeruet de elderen myn

Men dyt en mach so nu nicht ghesyn

Maria myt allen hilghen de syn myn trost

Dat ik van allem quaden werde vorlost

Myn hilge engel vnde myn apostel sunte thomas
Helpet my io nu to komen in des hemmels pallas³⁷⁹

Der Holzschnitt des Todes gleicht jenem der Kaiserin des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.1.). Er spricht die Jungfrau mit ihrem Namen, Giseltrud, an, obwohl der Name für ihn unerheblich ist, und fordert sie auf, weiter zu tanzen, da sie im Leben schon gerne an Tänzen teilgenommen hat und auch dem Gesang nicht abgeneigt war. Darüber hinaus wirft er ihr vor, ihr junges Leben leichtfertig verschwendet und sich lediglich weltlichen Vergnügungen hingegeben zu haben. Ruppig fordert er sie auf, ihm zu folgen, da sich hinter ihr noch knapp 70 weitere Jungfrauen befinden, die sich dem Reigen anschließen müssen. Gegen Ende seiner Ansprache fordert er die Jungfrauen namentlich auf, sich Giseltrud anzuschließen. Wenn die Jungfrauen gute Werke auf Erden vollbracht haben, werden sie in den Himmel aufgenommen, wo sie zur Ehre Gottes das Te Deum singen werden. Als Vorbild für die Tugend aller Jungfrauen nennt der Tod die Heilige Maria und beschwört die jungen Frauen, sich in die Hände Gottes zu begeben.

De doet.

Junckfrowe ghyseltrud efte wo dyn name is gheheten
Dantze vort vnd laet dy des nicht vordreten
Du plechst doch gherne to dantzen vnd to springen
Vele nye leede kanstu leren syngen
Dyne ioghet hefstu ghebruket in lichtuerdicheyt
Und alle tyd ghesocht wertlike idelicheit
Hastighen make dy vort vnd wes rede
Dar synt vele achter de moten ok alle mede:
wo se ok hethen. Sefke. lyseke wobbeke kynke. efte margrete.
Drutke ryckel. Abelke. almod vnd agnete:
wolborch. hille. heylke vnd kristinke
Barthe alheit iutke vnd katerynke
Petronille. clare. myke. vnde lucie.
Anna wyndelke hempe vnd sofie
Ghese. kunneke. syke. vnd odylly
Metke barbran heseke vnd cecilli

³⁷⁹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260, f. 29^v.

Lucke priske. yde. vnd armghard.
 Elsebe applonye scholastke vnd lutghart
 Leneke hebele. winneke vnd wybbeke
 Ursele brygitte sylke vnd tybbeke
 Odeke wylmoed. nelleke vnd hilleborch
 Hedewich fredeke engel vnd remborch
 Belke. beke helke ymmeke. vnd olghard
 Hertken konke agate tredet alle vord in desse vard
 Helena swenneke dorthie vnd gerdrud:
 komet alto malen dantzet myt desser iunckfrowen ghyseltrud
 Hebbe gy gheleret gude werke to vullenbringen
 So moge gy nu vroliken. te deum laudamus syngen
 Maria wart in erer ioget gheoffert in den tempel
 Allen iunckfrowen to eynem hilgen exempel
 Up dat se er scholen volghen in aller doghet
 Und in godes denste henne bringen ere bloyeden ioget³⁸⁰

Die Holzschnitte der Jungfrau und des Todes in *Dodendantz* gleichen wiederum jenen des *Des dodes dantz*. In seiner Ansprache nennt der Tod die junge Frau erneut, wie im *Des dodes dantz*, Giseltrud. Auch die ersten drei Zeilen ähneln jenen des *Des dodes dantz*. Danach fordert der Tod die Jungfrau wiederum auf, sich rasch zum Sterben bereit zu machen, da hinter ihr noch viele weitere junge Mädchen warten, die sich ebenso dem Totentanz anschließen müssen. Die Namen dieser knapp sechs Dutzend Jungfrauen finden sich in der Ansprache des Todes in *Des dodes dantz* (siehe oben). Der Text der Jungfrau beginnt mit der schon aus dem Text der Fürstin des *La Danse Macabre des Femmes* (vgl. oben Kap. 8.3.) sowie der Kaiserin des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.1.) bekannten Aussage, dass es sich bei ihr noch um eine für den Tod zu junge Person handelt. Darüber hinaus erwähnt sie, dass ihre Eltern sie gerne noch eine Zeit bei sich hätten, bevor sie ausruft, noch weiter leben zu wollen. Ähnlich der Kaiserin des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.1.) erklärt sie überdies, für die Verlängerung ihres irdischen Lebens ihre wertvollen Besitztümer abgeben zu wollen, wenn diese Möglichkeit bestünde. Danach gleichen ihre Worte jenem des Kindes sowohl aus dem *La Danse Macabre des Femmes*, als auch dem *Londoner Totentanz* sowie dem *Der Doten dantz mit figuren* (vgl. unten

³⁸⁰ ebd. f. 30^r.

Kap. 8.10.) wenn sie davon spricht, dass der Tod sowohl alte wie junge Menschen zu sich holt, ehe sie betont, sich nun in die Hände Christi zu begeben.

De dot tor iunckfrowen
Junckfrouwe gyseltrut wo ick dy schal heten
Dantze vort, laet dy nicht vordreten
Du plechst gerne tho dantzen und spryngen
Vele nye leede lerestu syngen
To steruende make dy hastygen rede
Dar synt vele achter de mōten alle mede

De iunckfrouwe
Ach neyn, ik byn yo noch eyne yunge derne
Myne elderen behelden my ock gantz gerne
Eya mochte ick beholden dat leuen
Dar wolde ik al mine kleynōde umme geven
De dot sparet nicht olde efte de nyen
Ick beuele my demm sone der iunckfrowen marien³⁸¹

Im *Kopenhagener Totentanz*, bei dem wie erwähnt wiederum die Holzschnitte der Mohnkopf-Druckerei Verwendung fanden, nennt der Tod das Mädchen – passend zum dänischen Text – Tore statt Giseltrud und fordert sie auf, sich ihm zum Sterben zu nähern. Wiederum spottet er, wie bereits im neuen Lübecker Totentanztext und jenen des *Des dodes dantz* sowie *Dodendantz* (siehe oben), dass sie als junge Frau sonst auch gerne dem Tanzen in auffälliger Kleidung nachgegangen ist. Erneut spricht er davon, sie jetzt sofort zu fangen, ehe er – den Texten des *Dodendantz* sowie des *Des dodes dantz* folgend – erneut davon spricht, dass viele Jungfrauen auf ihr irdisches Ende warten. Die Jungfrau beklagt, wiederum der Kaiserin des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.1.) sowie der Jungfrau des *Dodendantz* (vgl. oben) folgend, davon, ihre Reichtümer abgeben zu wollen, wenn man ihr im Gegenzug einen Aufschub des Todes gewähren würde. Sie ruft aus, dass der Tod keinen Menschen verschont (vgl. hierzu etwa die Kaiserin aus Bern oben Kap. 8.1. sowie das Füssener Kind unten Kap. 8.10.) und ruft Christus um Hilfe an. In seiner letzten Antwort drängt der Tod die Jungfrau, umgehend mit ihm zu kommen und teilt ihr mit, dass ihr Zögern ihr nicht mehr hilft.

³⁸¹ SODMANN, *Dodendantz*, o.S.

Døden til Iomfruen

IOMfru Tore / eller huad du heder
kom hid och lære nu mine seder
Du pleyer ia gerne at gaa i dantz
..... de klæder oc lange suantz
Nu skalt du strax vdi mit næd
her er end flere skulle følge mæd

Iomfruen Suarer

Eya motte ieg end bliffue i liffue
der om ville ieg mine klenodie giffue
Døden sparer intet menniskeligt køn
Thi hielp mig nu Marie Søn

Døden Suarer

Vi maa alt strax nu heden gaa
det hielper dig icke her lenger ath staa³⁸²

Im Hinblick auf die Kombination der Jungfrau mit dem Tod des *Baseler Totentanzes* ist anzumerken, dass die Figur des Todes bei der Darstellung der Jungfrau in Füßen beinahe identisch ist (zum Text der Jungfrau aus Füßen siehe Anhang)³⁸³. Die Baseler Jungfrau trägt ein langes Kleid mit Überrock, einen dünnen Gürtel sowie einen Beutel und Schnabelschuhe. Darüber hinaus hat sie eine schlichte Kette um den Hals und trägt auf dem Kopf einen Blumenkranz und ein Haarnetz, das ihre Haare halb bedeckt. In einer gedrehten Bewegung ergreift sie den Stoff ihres Kleides und scheint dem Tod mit ängstlichem Gesichtsausdruck entkommen zu wollen; dieser steht hinter ihr und ergreift ihre Ellenbogen mit beiden Händen. Auch er trägt einen Jungfrauenkranz auf dem kahlen Schädel, wobei der Großteil seines mumifizierten Körpers von der Figur der Jungfrau verdeckt ist. Vor dem Paar liegt ein Knochen auf dem Boden. Der Tod spottet über die Farbe, die im Angesicht ihres Ablebens aus dem Gesicht der Jungfrau weicht und betont, ähnlich den Texten aus Lübeck, jenem des *Des dodes dantz* sowie des *Dodendantz* und Kopenhagen, dass sie gerne mit jungen Männern getanzt habe und nun gezwungen sei, mit dem Tod einen Tanz aufzuführen. Die Jungfrau beklagt, dass der

³⁸² Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, o. Sig., f. 30^f.

³⁸³ DÜRRWAECHTER, Füssener, 133.

Tod sie umfassen habe und spricht davon, wie sie ihren Mut und ihre Freude verloren habe – dieses Motiv tritt bereits bei der Baseler Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.) auf. Die junge Frau hat nun keine Lust mehr, zu tanzen und verabschiedet sich von der Welt.

Todt zur Jungfrawen.

ACh Jungfraw ewer roter Mund

Wird bleich jetzund zu dieser Stund:

Ihr sprungen gern mit jungen Knaben /

Mit mir müszt jhr ein Vortantz haben.

Die Jungfraw.

O Wee / wie grewlich hast mich g'fangen /

Mir ist all Muth und Frewd vergangen:

Zu Tantzten g'lust mich nimmermeh /

Ich fahr darvon Ade / ade.³⁸⁴

Die junge Frau des *Berner Totentanzes* tritt dort unter der Bezeichnung „Tochter“ auf. Sie trägt ein gelbes Kleid mit weitem Ausschnitt, der ihre Schultern teilweise freilegt, und roten Bändern um ihre Hüfte, Ärmel und um ihr Dekolleté. Ihre blonden Haare hat sie zu zwei langen Zöpfen geflochten, die ihr bis zur Hüfte hängen und in zwei blaue Bänder übergehen. Erstarrt hält sie ihre Hände zusammengefaltet vor ihrem Körper. Der Tod, wiederum als mumifizierte Leiche dargestellt, ergreift das Mädchen von hinten und betastet im Sinne des *Vanitas*-Motivs „Der Tod und das Mädchen“ ungeniert mit beiden Händen ihre Brüste (vgl. oben Kap. 7.). Auf seinem Kopf trägt er einen Jungfernkranz, den er der jungen Frau entrissen und sich selbst aufgesetzt hat³⁸⁵. Die ersten beiden Verszeilen des Todes lehnen sich an die Jungfrau aus Basel an (siehe oben), wenn er meint, dass ihre Todesstunde gekommen sei und ihr roter Mund durch das Sterben die Farbe verlieren wird. Auch berichtet der Tod wenig zimperlich, dass auch der restliche Körper der jungen Frau schon bald der Fäulnis anheimfallen wird. Die Jungfrau ist ob der unsittlichen Berührung des Todes schockiert und klagt, bereits einem Mann versprochen zu sein, doch jetzt nur den Tod an ihrer Seite zu haben; ähnliches findet sich auch bei der Erfurter Jungfrau (siehe unten).

Tochter ietz ist schon hie die stund

bleich wirt werden dein rohter mund:

dein leib, dein angesicht, dein haar vnd brüst,

mus alles werden ein fauler mist.

O todt wie greüwlich greiffst mich an,

mir wil mein hertz im leib zergan:

ich waß verpflichtet einem iungen knaben,

so wil mich der todt mit im haben.³⁸⁶

³⁸⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 70^v.

³⁸⁵ ZINSLI, Berner, 39.

³⁸⁶ ebd. XVIII 68./69.

Die Jungfrau des *Der Doten dantz mit figuren* ist in ein weißes Unterkleid, unter dem schwarze Schnabelschuhe zu sehen sind, und ein bauschiges rotes Überkleid gekleidet und trägt über ihrem weißen Schleier einen Jungfrauenkranz aus grünen Blättern und rötlichen Blüten. Ähnlich der Baseler Jungfrau (siehe oben) steht ihr das Entsetzen über den eigenen Tod ins Gesicht geschrieben. Sie wendet ihr Antlitz vom Tod vor sich ab und hält ihre rechte Hand erschrocken vor ihr Gesicht, während der Tod sie an der linken Hand fasst. Der ledrige, nackte, dunkelbraune Tod balanciert auf seinem linken Bein und streckt seine linke Hand in die Höhe. Unter seiner rechten Achsel klemmt eine Fidel, während auf dem Kopf des Todes eine Kröte thront; durch ein Loch in seinem Kiefer windet sich eine gelbe Schlange von hinten aus seinem Mund in Richtung der Jungfrau. Im Text wirft der Tod der Jungfrau Arroganz und Hochmut vor und belehrt sie, dass sie lieber demütig hätte leben sollen. Er fordert sie auf, zu ihm zu kommen, damit er sie die neuesten Drehungen lehren kann. Die Jungfrau fühlt sich gezwungen, die Wahrheit zu sagen und gibt zu, dass sie der Welt durch ihren Tanz und ihren Gesang gefallen wollte. Außerdem gibt sie zu, sich weltlichen Freuden hingegen und Gottes Gebote vergessen zu haben. Zuletzt bittet sie, ähnlich etwa der Nonne des *Kopenhagener Totentanzes* (vgl. oben Kap. 8.6.), die Heilige Maria um Hilfe, da sie ihr sündhaftes Leben nun bereut.

Der dot

IR iungfrauwe in dem hoen schwantze

Ir gehoret och an mynen dantze.

Vyll hoffart hant ir getrieben

Besser wer i demutikeit geblieben

Ir hant vff uwerm haubt getragen

Hohen mudt der nyt stet zu sagen

Kummet hernach ich uch nu lere

In allen dentzen die leste kere.

Die Iungfrawe

Ich musz nu die warheit sagen

Ich wolt der welt zu mall behagen

Myt dantzen unnd mit sprynge

Und auch mit suszem syngen

Vyll genugden han ich besessen

Und der gebod gots vergessen.

O muter der barmhertzikeit

Hylff mir myn sund synt mir leyt.³⁸⁷

Die Pariser Braut ist als junges Mädchen dargestellt, das ein rot-violettes (Hochzeits-)Kleid mit langen, weißen Ärmeln trägt. Ihr offenes Haar ist auf dem Kopf mit einer rot-goldenen Stirnbinde geschmückt. Der nackte Tod macht einen Schritt auf die Braut zu und ergreift ihr Handgelenk. Aus dem Text geht hervor, dass der Tod die Braut anweist, dass sie ihren Schleier nicht mehr brauche und dass sie nicht bei ihrem Bräutigam, sondern in ihrem Grab liegen

³⁸⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek, Im. mort. 2., f. 20r.

werde. Die Braut ist untröstlich, an ihrem Hochzeitstag sterben zu müssen und sieht ihr Unglück nicht ein; beide loben jedoch am Ende die Taten Gottes.

La mort.	Lespousee.
Pour vous monstres vostre folie:	En la iournee quauoye desir
Et qu'on doit sur la mort veiller	Dauoir quelque ioye en ma vie
Sa la main espousee iolie	Ie nay que dueil et desplaisir
Allons nous en deshabiller	Et si fault que tantost deue
Pour vous ne fault plus traueiller	He mort: pourquoy as tu enuie
Car vous viendres coucher ailleurs	De moy: qui me prens si acoup
On ne se doit trop resueiller	Si grant faulte nay desserue
Les fais de dieu sont merueilleux	Mais il fault louer dieu de tout ³⁸⁸

Auch die Frischverheiratete tritt innerhalb des *La Danse Macabre des Femmes* als eigenständige Figur auf. Die als junge Frau dargestellte Ehefrau trägt ein violett-weißes Kleid mit rotem Schleier. An ihren Fingern trägt sie auf beiden Händen eine Vielzahl an goldenen Ringen. Der Tod vor der Frischverheirateten hat ein Tuch um die Hüften gebunden und hält dieses mit einer Hand, während er sie mit der Linken fasst. Auch hier wirft er der jungen Frau vor, sich nur ihrem Aussehen und den Festen, auf die sie geht, zu widmen und hält fest, dass er niemals in vergnüglicher Absicht erscheint. Die Frischvermählte antwortet, dass sie noch nicht einmal ein halbes Jahr verheiratet ist und ihren Haushalt noch nicht richtig führen konnte. Auch ärgert sie sich über falsche Versprechungen, die ihr über das Eheleben gemacht wurden und es quält sie, dass der Tod schon bereit ist, sie abzuholen.

La mort.	La nouvelle mariee
Après: nouvelle mariee	Las: demy an entier na pas
Qui avez mis vostre desir	Que commence a tenir mesnage
A danser: et estre paree	Par quoy si tost passer le pas
Pour festes et nopces choisir	Ne my est pas douceur: mais raige
En dansant ie vous vien saisir	Iauoye desir en mariage
Au iourduy serez mise en terre	De faire mons et merveilles
Mort ne vient iamais a plaisir	Mais la mort detrop pres me charge

³⁸⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 17.

Ioye sen va comme feu de ferre

Vng peu de vent abat grant fueilles³⁸⁹

Die Figur der sich zur Braut vorbereitenden Jungfrau in Erfurt wurde vom Lohgerber Friedrich Linnhardt gestiftet, wobei das Datum unbekannt ist. Als Maler ist Jacob Samuel Beck ausgewiesen. Es findet sich erneut das erwähnte Motiv der nichts ahnenden, allein mit ihrer körperlichen Schönheit beschäftigten jungen Frau, die sich ihren Schminkutensilien sowie ihrer Frisur widmet (vgl. oben Kap. 7., die Pariser Fürstin oben Kap. 8.3 sowie die Frau des Landvogts oben Kap. 8.4.). Obgleich es für den Betrachter nicht sichtbar ist, muss die Jungfrau den Tod bereits im Spiegel erkennen, der ihr ein Leichenkleid entgegenstreckt. Die Wurzeln des Texts finden sich wiederum im Lübecker Vorbild, wobei der Tod die Rolle des Bräutigams annimmt³⁹⁰.

Der Tod zur Jungfrau:

Du siehst recht reizend aus, drum ehe man dich traut,
So hol' ich unverliebt dich jetzt zu meiner Braut.
Ich habe einen Korb noch nie davon getragen,
Du kannst und wirst mir nicht den letzten Tanz versagen.

Die Jungfrau:

Ich lasse meinen Putz, weil ich's nicht ändern kann,
Und nehm' das Todtenkleid zur letzten Zierde an.
Ihr Schwestern reicht die Hand dem Bräutigam im Leben,
Die ich dem Tode muss, doch nur gezwungen, geben.³⁹¹

Es zeigt sich, dass der Tod bei sehr jungen Frauen, fast noch Mädchen im Kindesalter, deren Jungfräulichkeit lobt, während er die älteren Jungfrauen, die sich bereits mit Heiratsplänen beschäftigen, ermahnt, sich nicht unnötig aufzuputzen, da er bei ihnen die Stelle des Bräutigams einnehmen wird. Auch kritisiert er die Putz- und Vergnügungssucht der jungen Frauen und höhnt, dass sie die von ihnen geliebten Tänze nunmehr mit ihm fortführen müssen.

³⁸⁹ ebd. f. 19.

³⁹⁰ SCHRÖER, Erfurter, 34f.

³⁹¹ SCHRÖER, Erfurter, 35.

8.8. Der Tod und die Greisin, die Kranke, die Witwe und die Hexe

Ältere Frauen sollten, wie bereits bei Johann Fischart erwähnt (vgl. oben Kap. 6.2.), ihrer Rolle als sündige Greisin gerecht werden und das Haus hüten, anstatt die frevelhaften Aspekte des Lebens durch – wenn auch passive – Teilnahme zu unterstützen³⁹². Innerhalb dieses Kapitels sollen neben Greisinnen auch Kranke sowie Witwen und Hexen besprochen werden, obgleich diese nicht zwangsläufig ein höheres Alter aufweisen; innerhalb der Totentänze sind sie jedoch zumeist älter dargestellt als andere Standesvertreterinnen (siehe unten). Matthias Vollmer verweist im Zusammenhang mit mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Krankheitsbildern auf das Alte Testament als Ausgangspunkt für die Vorstellung der Krankheit als Folge von Sündhaftigkeit, wodurch Gott die Rolle des obersten „Mediziners“ zukommt; im Neuen Testament bezieht sich dieses unheilbringende Verhältnis auf Todsünden, primär begangen durch die eigenen Begierden³⁹³.

Martina Schattkowsky weist darauf hin, dass – mit Ausnahme der gemeinsamen Erfahrung des vorzeitigen Ablebens des Ehegatten – Witwen aufgrund diverser lokaler rechtlicher, sozialer wie ökonomischer Rahmenbedingungen schwer zu kategorisieren sind. So konnten Witwen ihren Machtbereich nach dem Tod des Mannes vom eigenen Haushalt und dem Geschäft oder der Werkstatt aus ausbreiten oder in ein Kloster eintreten (vgl. oben Kap. 8.6.); adelige oder vermögende Frauen konnten darüber hinaus die Position einer Schirmherrin einnehmen (vgl. oben Kap. 8.4.) und vielfältige herrschaftliche Funktionen, bis hin zur Regentin für ein unmündiges Kind (vgl. oben Kap. 8.2) übernehmen. Auch die – zumeist bereits im Zuge ehevertraglicher Verhandlungen festgelegte – Auswahl des Witwensitzes unterschied sich deutlich, da sich den (adeligen) Frauen einerseits durch die Witwenhöfe neue Unterhaltsformen anboten, man sich der Verwitweteten andererseits durch die Auswahl weit abgelegener Immobilien entledigen konnte³⁹⁴.

Wunder verweist wiederum auf eine erhöhte Anzahl von Witwen am Beispiel der Reichsstadt Nördlingen, in der im Laufe des 17. Jahrhunderts zirka 20% der Steuerzahlerinnen verwitwet waren. Gründe hierfür sieht Wunder im Wunsch der verwitweteten Männer, nicht nur in erster, sondern auch im Zuge der darauffolgenden Ehen – die trotz entgegenstehender Vorschriften meist kurz nach dem Tod der vorherigen Ehefrau eingegangen wurden – Jungfrauen, oftmals

³⁹² Gottschalk HOLLEN, *Preceptorium divine legis* (Nürnberg 1497) f. LXXII.

³⁹³ Matthias VOLLMER, *Sünde – Krankheit – „väterliche Züchtigung“*. Sünden als Ursache von Krankheiten vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit, in: *Religion und Gesundheit: der heilkundliche Diskurs im 16. Jahrhundert*, hg. von Albrecht CLASSEN (Berlin 2011) 261-286, 262ff.

³⁹⁴ Martina SCHATTKOWSKY, *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*. Einleitung, in: *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, hg. von Martina SCHATTKOWSKY (Leipzig 2003) 11-34, 11ff.

Mägde der Umgebung, als Bräute zu wählen. Diese waren tendenziell besser in der Lage, als „Arbeitskraft“ für den Haushalt und bereits vorhandene Kinder zu sorgen und wurden zumeist üppiger ausgestattet als „ältere“ Frauen, die sich im mittleren Lebensalter befanden. Obgleich vor allem Handwerkerwitwen gedrängt wurden, sich alsbald mit einem neuen Mann, zumeist dem Gesellen, zu verheiraten, um einerseits sich selbst und ihre Kinder abzusichern und andererseits ihrem neuen Gatten gesellschaftliche Aufstiegschancen zu bieten, treten in Nördlingen etliche solcher Frauen als „Langzeit-Witwen“ auf. Neben dem fehlenden Willen dieser Frauen, neuerlich eine Ehe einzugehen nennt Wunder als Grund für dieses Phänomen die Epidemien des 16. Jahrhunderts, die es den Frauen erschwerten, passende Partner zu finden. Bei Kaufmannswitwen wiederum fehlte das Element des gesellschaftlichen Drucks, sich neu zu verheiraten, da diese Frauen zumeist bereits seit Jahren an der Geschäftsführung beteiligt und dafür ausgebildet waren; oftmals führten sie den Betrieb bis zur Übernahme durch einen Sohn oder Schwiegersohn eigenständig. Witwenschaft betraf bereits Frauen ab dem 20. Lebensjahr und ab dem 70. Lebensjahr fast alle Frauen; Wunder referenziert auch hier auf mögliche durch Erbe erworbenen Einkommensquellen, die die Frauen davon abgehalten haben könnten, erneut zu heiraten. Jene Witwen, die vermögensschwächer und auf Stiftungen und Almosen angewiesen waren, wurden auch im Zuge der sich verdichtenden Hexenverfolgungen häufig denunziert und verfolgt³⁹⁵.

Als Ursprung der Hexenvorstellung, die vor allem Frauen umfasst, sieht Wunder wiederum die christliche Interpretation des Wesens der Frauen (vgl. oben Kap. 6.). Da Eva ungleich Adam nicht das Ebenbild Gottes war, sondern lediglich aus der Rippe des Mannes geschaffen wurde, waren Frauen nach der kanonischen Vorstellung geistig wie körperlich gottgewollt schwächer als ihre männlichen Counterparts. Dies machte sie anfälliger, dem Teufel und seinen Verführungen zu verfallen, sodass „[...] Frauen einen Pakt mit dem Teufel schlossen, besiegelt durch die Teufelsbuhlschaft, und damit die Fähigkeit erlangten, Schaden zu stiften [...]“. Die Verbrüderung mit dem Teufel glich – ähnlich dem Sündenfall Evas – einer Abkehr von Gott und mündete jedenfalls in Ketzerei³⁹⁶.

Die alte Frau des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein langes dunkelblaues Kleid mit rotem Gürtel und weißem Kragen, wobei man Falten an ihrem Hals und am Ansatz ihres Brustbeines erkennt. Auf ihrem Kopf trägt sie einen langen, violetten Schleier und in ihrer linken Hand einen Stock sowie einen roten Rosenkranz mit goldenem Kreuz. Der nackte Tod ergreift ihr rechtes Handgelenk und hält die Hand der Dorfbewohnerin in seiner anderen Hand (vgl. unten

³⁹⁵ WUNDER, Sonn*, 180ff.

³⁹⁶ ebd. 196f.

Kap. 8.11.). Der Text berichtet, dass der Tod der alten Frau Habgier vorwirft und dass sie im Laufe ihres langen Lebens ihr Vermögen ausgegeben hat, um noch mehr Reichtümer anzuschaffen. Die alte Frau gibt zu, sich ein schönes Leben gemacht zu haben doch dem Tod jetzt nicht entinnen zu können.

La mort

Et vous ma dame la gourree

Vendu auez maintz surplis

Donc de largent estes fourree

Et en sont voz coffres remplis

Après tous souhaitz acomplis

Conuient tout laisser et bailler

Selon la robe on fait le plis

A tel potaige tel cuiller

La vieille

A tout mon cas bien reconnoistre.

Je nay pas vescu sans reprouche:

Me suis affuble de mon maistre

Comme fait coquin de sa pouche:

Iay souvent mis ses vins en broche

Et lay fait despendre a ma guise

Mais maintenant la mort maproche

Tant va le pot a leau qui brise³⁹⁷

Eine Besonderheit dieser Kategorie bildet der Totentanz mit dem Motiv der unverheirateten, älteren Frau des *La Danse Macabre des Femmes*. Sie trägt ein hochgeschlossenes violettes Kleid mit blauem Unterrock sowie einem roten Gürtel und Beutel. Ihr Haar ist unter einem weißen Hennin verborgen. Sie lächelt den nackten Tod an und geht mit ihm Hand in Hand. Wenig charmant weist der Tod im Text auf das bereits fortgeschrittene Alter der Jungfer sowie die Notwendigkeit hin, dass vor allem alte Leute sterben müssen. Die Frau erwidert, dass ihr Leben nicht einfach war, wobei sie nicht näher darauf eingeht, sondern Frieden auch im Tod begehrt.

La mort

Ma damoiselle du bon temps

A tout voz anciens atours

Il est de vous en venir temps

Nature a en vous prins son cours

Vous ne pouez viure tousiours

Je vays deuant: venez apres

Et ne faictes point longz seiours

La vieille damoiselle

Iay voirement mon temps passe

Et ayme mieulx ainsi mourir

Que recevoir ce qui est passe

Et tant de miseres courir

Iay veu poures gens langourir

Et autres choses dont me tais

Enfans: pour bien viure et mourir

³⁹⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 24.

Vieilles gens sont de la mort pres

Il nest plus grant bien que de paix³⁹⁸

Die Greisin in Erfurt stellt Maria Römpler dar und wurde vom Inspektor der Augustinerkirche gestiftet, wobei das Jahr der Stiftung wiederum fehlt. Der Maler ist erneut Jacob Samuel Beck (vgl. oben Kap. 8.7.). Römpler erhebt sich unter den Augen ihres Schoßhündchens aus ihrem Sessel und begibt sich in Richtung der Tür, wo der Tod – durch Schleier und Krone selbst eine Frau darstellend³⁹⁹ – bereits auf sie wartet. Dabei vermeidet sie es jedoch, den Tod direkt anzusehen. Der Text birgt auch in diesem Fall ein Element der Erleichterung auf Seiten der alten Frau, die ihres langen Lebens bereit überdrüssig ist⁴⁰⁰.

Der Tod zur alten Frau:

Komm, altes Mütterlein, mit auf die Todtenfahrt,
Ich habe meinen Ruf an dich bis jetzt gespart,
Du darfst nun länger nicht auf meine Ankunft harren,
Dein altes, kaltes Blut soll augenblicks erstarren.

Die alte Frau:

Gottlob und Dank, dass auch der grauen Jahre Zahl
Nun zu dem Ende läuft. Da aus dem Jammerthal
Mich dieser Bote ruft. Ich kann mich freudig fassen
Und da ich längst bereit, mit Lust die Welt verlassen.⁴⁰¹

Da dem *La Danse Macabre des Femmes* nach und nach Figuren zugefügt wurden, treten innerhalb der Handschrift MS Fr 25434 neben der alten Jungfer zwei Frauen auf, die den Titel „La vielle“ tragen, bevor man dazu übergang, die ursprüngliche alte Frau „La femme aux potences“ zu benennen⁴⁰². Die Frau auf Krücken trägt ein dunkelblau-rotes Kleid samt weißem Überrock mit rotem Gürtel und Schleier und stützt sich mit ihren Armen auf zwei namensgebende Holzkrücken (potences). Sie blickt den Tod gequält an, der ihr die Hand auf die Schulter zu legen scheint und mit der anderen nach der Schäferin greift (vgl. unten Kap. 8.11.). Der Tod bemitleidet die Alte, da sie sich kaum mehr bewegen kann und verspricht ihr

³⁹⁸ ebd. f. 21.

³⁹⁹ SCHRÖER, Erfurter, 40f., vgl. hier die Darstellung des Königs in Erfurt, bei der der Tod ebenfalls als weiblich dargestellt ist.

⁴⁰⁰ ebd. 43f.

⁴⁰¹ ebd. 44.

⁴⁰² Paris, Bibliothèque Nationale, Français 25434, f. 73^{ff}.

Linderung und Gloria. Die alte Frau auf Krücken antwortet, dass sie den Tod – der alten Frau aus Erfurt ähnlich (siehe oben) – schon ersehnt, da sie seit einem Jahrzehnt unter Arthritis leide und keine Freude mehr im Leben empfinde. Lediglich in Gott findet die alte Frau auf Krücken Trost. Eine weitere explizite Erwähnung einer Krankheit findet sich im *La Danse Macabre des Femmes* lediglich bei der Amme, die an der Seuche erkrankt ist (vgl. unten Kap. 8.10.).

La mort	La femme aux potences
Après pource vieille aux potences	De vieillesse ne voy mais goutte
Qui ne vous poues soustenir	Par quoy ne crains gueres lamort
Cy bas n'avez pas voz plaisences:	Dix ans ya que iay la goutte
Aussy vous en conuient venir	Et maladie me greffue fort
L'autre siecle est a aduenir	Mes amis ont le mien a tort
Ou pour vostre mal et misere	Et nay vaillans deux blancs contens
Poues a grant bien paruenir	Dieu seul est tout mon reconfort
Dieu recompense tout en gloire	Après la pluye vient le beau temps ⁴⁰³

Die Witwe des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein wallendes, einer Ordenstracht gleichendes Kleid sowie einen Schleier und geht mit dem Tod, der sie am Handgelenk gepackt hat, während er seine andere Hand um den Arm der Bürgerin schlingt (vgl. unten Kap. 8.9.). Der Tod lädt sie dazu ein, den Reigen vor sich zu betrachten und ihm zu folgen. Die Witwe beklagt, dass sie aufgrund ihrer vielen unmündigen Kinder seit dem Tod des Mannes viele Affären hatte, um ihre Familie zu ernähren und bittet, wie die Pariser Nonne (vgl. oben Kap. 8.6.) um die Gnade des Todes und Gottes.

La mort	La femme vefue
Femme vefue venez auant	Depuis que mon mary mourut
Et vous auancez de venir.	Iay eu affaire grandement
Vous veez les autres dauant	Sans ce que aucun me secourut
Il conuient vnefois finir	Si non de dieu gard seulement
Cest belle chose de tenir	Iay des enfans bien largement
Lestat ou on est appellee	Qui sont ieunes et non pourueux
Et soy tousiours bien maintenir	Dont iay pitie: mais nullement

⁴⁰³ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 23.

Auch im Zuge des Berner Makabertanzes tritt die Witwe als Figur auf. Sie trägt ein langes, braunes Kleid sowie einen Brustschleier und einen schwarzen Umhang. Während sie ihre rechte Hand vor ihren Körper hält, dreht sie zwischen den Fingern der anderen Hand die Perlen eines roten Rosenkranzes. Verstohlen blickt sie zur Seite, weg vom mumifizierten Tod, der ein Tuch auf seinen kahlen Schädel gelegt hat mit der linken, „teuflischen“ Hand eine lange Flöte hält und das Band einer Trommel um sein linkes Handgelenk gelegt hat, während er mit einem Stab in der rechten Hand trommelt. Obwohl er voranschreitet, blickt er zurück auf die Witwe, wobei erkennbar ist, dass zwar sein Unterkiefer fehlt, er aber an seiner ehemaligen Oberlippe einen langen Schnurrbart trägt⁴⁰⁵. Im Text wirft der Tod der Witwe vor, dass sie sich zwar nie mit Bedürftigen beschäftigt hat, jedoch gebetet und gefastet hat, um möglichst lange zu leben, sie schlussendlich aber trotzdem sterben muss. Die Witwe ist überrascht, da sie dachte sich durch ihre Lebensweise nicht nur Lobpreisung, sondern auch ein langes, gesundes Leben sowie einen „guten Tod“ (vgl. oben Kap. 3.1.) und ewige Ruhe erarbeitet zu haben.

Witfrauw ich kan euch das wol deuten,	Durch fürgenomene ehrbare weis
hand ihr schon nie mit armen lüten,	meint ich zuerlangen lob vnd preiß
auch mit betten vnd fasten gesucht langs leben	auch langes leben mit gesundheit
so müßend ihr dennoch euer hut geben.	samt freüd vnd ruh in ewigkeit. ⁴⁰⁶

Die Pariser Hexe ist als ältere Frau dargestellt und trägt ein dunkelblaues Unterkleid mit einer gleichfarbigen Kopfbedeckung und einem weiß-violetten Übergewand mit rotem Gürtel. Unter ihrem Übergewand trägt sie zwei Gegenstände, wobei einer davon ein roter Beutel ist. In ihrer linken Hand hält sie zusätzlich einen Besen, der sie als Hexe kennzeichnet. Sie zeigt mit ihrem rechten Zeigefinger auf den nackten Tod, der sie am Handgelenk packt, während er mit der anderen Hand die Nonne ergreift (vgl. oben Kap. 8.6.). Der Text ähnelt in seinem Aufbau einer Gerichtsverhandlung, da der Tod zu Beginn um das Gehör der Zuschauer bittet. Danach wirft er der Hexe vor, Leid und Verderben über viele Leute gebracht zu haben, sodass ihm ein Tod als verurteilte Mörderin für sie gerecht erscheint. Auch die Hexe adressiert die fiktiven Zeugen direkt und bittet um Mitleid für die bösen Taten, die sie im Laufe ihres Lebens begangen hat

⁴⁰⁴ ebd. f. 15.

⁴⁰⁵ ZINSLI, Berner, XVIII.

⁴⁰⁶ ebd. XVIII 66./67.

und für die sie nun, in der Stunde ihres Todes, den Preis bezahlen muss. Auch bittet sie, für ihr Seelenheil zu beten und beklagt, dass niemand seinem Schicksal entfliehen kann.

La morte.	La sorciere
Oyez oyez: on vous fait scauoir	Mes bounes gens ayes pitle
Que ceste vieille sorciere	De moy: et toute pecheresse
A fait mourir et deceuoir	Et me donnes par amitie
Plusieurs gens en mainte maniere	Don de patenostre ou de messe
Est condamnee comme meurtriere	Iay fait du mal en ma ieunesse
A mourir ne viura plus gaire	Dont icy achete la prune
Ie la maine en son cymitiere	Si pries dieu que lame adresse
Cest belle chose de bien faire	Nul ne peut contre sa fortune ⁴⁰⁷

Die Hexe/Unhold tritt bereits beim *La Danse Macabre des Femmes* auf (siehe oben)⁴⁰⁸. Auch im *Füssener Totentanz* tritt sie zu Beginn der vierten Reihe auf, wobei Dürrwächter sie als „rein selbstständige Erfindung des Füssener Meisters“ titulierte, was jedoch zu hinterfragen ist⁴⁰⁹. In ihrer Darstellung folgt die Füssener Hexe, wenn auch nicht völlig übereinstimmend, laut Dürrwächter dem Baseler Totentanz⁴¹⁰ sowie der Figur der Äbtissin im Totentanz von Holbein⁴¹¹.

Für Breede wiederum ist zwar der Name „Unhold“ eine Neuerung innerhalb der Totentänze, die Darstellung selbst wurzelt für sie hingegen in der Figur der Greisin. Auch weist sie auf den Einfluss des im 16. Jahrhundert im alpinen Raum weit verbreiteten Hexenglaubens und der damit einhergehenden primären Verfolgung dieser Frauen hin. Es scheint daher wenig überraschend, wenn ein Künstler der damaligen Zeit als Hexenfigur die ursprüngliche Figur der alten Frau auswählt⁴¹². Die Füssener Hexe stellt einen eigenständigen Text ohne Anlehnungen an andere Textvorbilder dar⁴¹³. Darüber hinaus benutzt der Tod – anders als bei anderen Vertretern desselben Totentanzes – gegenüber der Unhold einen strengeren Tonfall⁴¹⁴.

Im Text beleidigt der Tod die Hexe und droht ihr mit den Flammen der Hölle. Auch erklärt er ihr, dass sie nun nicht mehr auf Heugabeln reiten wird. Die Hexe spricht davon, Gott und die

⁴⁰⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 27.

⁴⁰⁸ ebd. f. 27.

⁴⁰⁹ DÜRRWÄECHTER, Füssener, 129.

⁴¹⁰ ebd. 133.

⁴¹¹ ebd. 136.

⁴¹² BREEDE, Totentanztexten, 83f.

⁴¹³ ebd. 87.

⁴¹⁴ ebd. 90.

Heiligen verleugnet und stattdessen dem Teufel Treue geschworen zu haben. Sie fürchtet sich vor den Konsequenzen ihrer blasphemischen Handlungen.

Hupff auf du hessigs kammelthier,	Gott selbst auch seine haylgen zwar
Im fewr muest du jetz schwitzen schier.	Hab ich verlaugnet offenbar
Dein gabel reitten hat ein endt	Mein glübt hab Ich dem teuffel thon
Vom hewberg hol ich dich gar gschwendt.	O weh o weh wass wiert mein lohn. ⁴¹⁵

In die Kategorie jener Frauen, die wie Hexen in Bezug auf Religiosität und Glauben von der frühneuzeitlichen christlichen Norm abwichen und dadurch gesellschaftlicher Ächtung und Bestrafung ausgesetzt waren, fielen auch Heidinnen. Der Begriff des „Heiden“ sollte hierbei laut Manuela Schotte einerseits eine klare Ab- und Ausgrenzung dieser Personengruppe schaffen, andererseits diene er zur Festigung der eigenen Glaubens- und Gesellschaftszugehörigkeit⁴¹⁶.

Die Baseler Heidin trägt ein langes Kleid mit gebauschtem Rock, Schnabelschuhe sowie offene Haare und einen Turban. Sie dreht dem Betrachter ihren Rücken zu und blickt den Tod verängstigt an, der sie an der Hand festhält. Dieser ist nackt und frontal dargestellt und spielt mit seiner rechten Hand der Heidin auf dem Dudelsack vor. Im Text bezieht er sich wiederum auf das Instrument und erklärt der Heidin, ihr ein Totenlied zu spielen dem sie, ebenso wie ihr Mann, im Reigen folgt⁴¹⁷. Höhnisch weist der Tod die Heidin am Ende seiner Rede darauf hin, dass sie mit ihm tanzen muss, obwohl sie alle ihre Göttinnen angerufen hat. Als Antwort verweist die Heidin darauf, dass sie die Göttinnen Juno, Venus und Pallas um Hilfe aus der Not des Sterbens angerufen hat, berichtet aber, dass keine der Göttinnen sie mit ihrem Segen vor dem Tod schützt.

Todt zur Heydin.	Die Heydin.
Ich kan / Heydin / fein artlich greiffen	Juno / Venus und auch Pallas /
Ein Todtenlied auff der Sackpfeiffen /	Euch Göttn laszt erbarmen dasz
Dem muszt nachtanzten wie dein Mann /	Ich sterben musz / helfft mir ausz noth /
Rüffest du schon all Götter an.	Kein Segen hilfvet für den Todt. ⁴¹⁸

⁴¹⁵ DÜRRWAECHTER, Füssener, 161.

⁴¹⁶ Manuela SCHOTTE, Christen, Heiden und der Gral: die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts. Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 49 (Frankfurt am Main 2009) 15.

⁴¹⁷ vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 84^v.

⁴¹⁸ ebd. f. 82^v.

Erneut findet sich hier ein gesellschaftskritischer, den Moralvorstellungen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit entsprechender Zugang in den Texten und Darstellungen, da der Tod auch bei alten Frauen jene, die keusch gelebt haben, bevorzugt, während lebensbejahende, vermögende Witwen für ihren Lebenswandel kritisiert werden; Hexen und Heidinnen werden wiederum als verwerfliche Geschöpfe, die sich von Gott abgewandt haben, umgehend mit den Qualen der Hölle bestraft.

8.9. Der Tod und die Bürgerin

Wunder definiert Bürgerinnen als Frauen, die teilnahmen „[...] am Stadtrecht, als Ehefrauen von Handwerkern gehörten sie zu deren Zunft und Bruderschaft, sie nahmen an den Festen der Zunft teil, aber auch an deren Pflichten.“⁴¹⁹. Als Witwen von Handwerkern (vgl. oben Kap. 8.8.) erhielten sie zeitlich begrenzt – bis zur Übernahme des Betriebes durch einen Sohn oder neuen Ehemann – das Witwenrecht; die Mitgliedschaft an der Bürgergemeinde und am politischen Geschehen blieb ihnen jedoch ebenso wie persönliche Wehrfähigkeit und volle Handlungsfähigkeit verwehrt. Lediglich über das Recht auf Eingaben und Kundgebungen hatten Bürgerinnen in der Gruppe die Möglichkeit, ihre politische Meinung, etwa in Bezug auf Gnadengesuche, im Zuge von juristischen Entscheidungen kundzutun⁴²⁰.

Die Pariser Bürgerin ist in ein strahlend rotes Kleid gewandet und trägt einen violetten Schleier. Der Tod reicht ihr die Hand und trägt in der Rechten einen Spaten. Die Bürgerin sieht traurig Richtung Boden und reicht ihre zweite Hand dem Tod der Witwe hinter sich (vgl. unten Kap. 8.11.). Im Text führt der Tod der Bürgersfrau ihr lasterhaftes Leben vor Augen und auch sie selbst bereut die sündhaften Taten ihrer Jugend.

La mort	La bourgoise
Et vous aussi gente bourgoise	Mes getz et colletz de letisses
Pour neant certes vous excuses	Ne me exemptent point de mort
Il est force que chascun voise	Mais mes grans ioyes et delices
Comme veez. et aduises	Me viennent icy a remort
Voz beaux gorgias empesez	Ma conscience fort me mort
Ny font rien. ne large sainture	Des folies faictes en ieunesse
Maintz hommes en sont abusez	Qui me sont a rebours tresfort
En tous estatz il fault mesure	Ioye en la fin tourne en tristesse ⁴²¹

⁴¹⁹ WUNDER, Sonn^e, 220.

⁴²⁰ ebd. 221ff.

⁴²¹ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 15.

Obgleich in der mittelalterlichen Stadt Kauffrauen und Krämerin gleichermaßen auftraten, wurden die Begriffe häufig synonym verwendet, da auch keine strikte Abtrennung möglich erscheint. Krämerinnen waren häufig alleinstehende Frauen oder Witwen, deren Geschäfte mit einem mannigfaltigen Sortiment durch städtische, finanzielle oder Verhaltensverordnungen geregelt wurden. Kauffrauen hingegen konzentrierten ihren ökonomischen Fokus zumeist auf eine Sorte von Waren⁴²².

Die Pariser Kaufmannsgattin oder Krämerin trägt ein weiß-rotes Kleid mit blauem Unterrock und eine violette Kopfbedeckung. Sie blickt den Tod, der sie an ihrer behandschuhten rechten Hand hält, mit heruntergezogenen Mundwinkeln an und hält in ihrer Linken einen Gegenstand, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Flöte handelt (vgl. zum Auftreten der Flöte oben Kap. 8.4.). Unter ihren Röcken lugt ein gut gefüllter, violetter Geldbeutel hervor. Der in ein Tuch gehüllte, mumifizierte Tod blickt nach hinten auf die Kaufmannsgattin und deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf das klaffende Loch in seinem Bauchraum. Er ruft die Kaufmannsgattin herbei und ermahnt sie, dass sie den Reichtum, den sie durch den Verkauf ihrer Waren angesammelt hat, besser für die Absicherung ihres eigenen Seelenheils hätte verwenden sollen, da ein „guter Tod“ (vgl. oben Kap. 3.1.) nur durch irdische Wohltaten gewährleistet ist. Die Kaufmannsgattin hingegen ist besorgt darüber, wie es mit ihrem Geschäft nach ihrem Ableben weitergehen wird, da sie ihren Erben lediglich Habgier vorwirft, wobei sie selbst ihre Waren zu einem überteuerten Preis verkauft hat.

La mort

Alons oultre gente marchande

Et ne vous chaille de peser

La marchandise quon demande

Cest simplese dy plus muser

A lame deusses aduiser

Le temps sen va heure apres heure:

Et nest tel que den bien vser

Le merite et bienfait demeure

La marchande

Qui gardera mon ourouer

Tendis que ie suis a malaise

Mes gens ne feront que iouer

Les biens leur viennent a leur aise

A dieu ma balance et ma chaise

Ou iay eu les yeulx diligens

Pour plus cher vendre dont me poise

Auarice decoit les gens⁴²³

Die Bürgerin tritt auch im *Der Doten dantz mit figuren* auf. Sie trägt ein weißes Unterkleid, das in einen gleichfarbigen Brustschleier und einen gerüschten Schleier übergeht. Darüber trägt sie

⁴²² Erika UITZ, *Frau in der mittelalterlichen Stadt* (Freiburg ²1992) 49ff.

⁴²³ ebd. f. 16.

ein bauschiges Kleid in Rot, wobei unter ihren Röcken erneut ein schwarzer Schnabelschuh hervorlugt und sie ihr Kleid mit der linken Hand schürzt. Sie wendet sich dem Tod entgegen und erhebt ihre rechte Hand abwehrend gegen ihn, während sie gequält den Himmel bzw. auf die ausgestreckte Hand des Todes blickt. Der nackte, mumifizierte Tod springt mit angezogenem, linkem Bein vor die Bürgerin und streckt seine linke Hand nach ihr aus. Obwohl sein Unterkiefer fehlt, spielt der Tod der Bürgerin mit dem Dudelsack auf. Im Text wirft der Tod der Bürgerin vor, oft mit ihren Mägden gefeiert zu haben, obwohl das nicht das Leben war, für das sie geboren wurde. Stattdessen belehrt der Tod sie, dass sie nur ihren Mann hätte lieben sollen, da sie in diesem Fall sündenfrei gestorben wäre. Die Bürgerin beruft sich – wie bereits die Jungfrau des *Des dodes dantz* (vgl. oben Kap. 8.7.) – auf den Lauf der Welt, von dem sie enttäuscht ist. Sie betont, dass auch andere Frauen sich heimlich aufmachen, um sich zu vergnügen und bereut, ihren Haushalt und ihre Pflichten als Ehefrau und Mutter vernachlässigt zu haben. Aus diesem Grund fürchtet die Bürgerin den Tod und seine Folgen.

Der dot	Die Burgerynne.
IR Burgeryn myt den hoen rantzen.	DEr welt lauff hat mych betrogenn.
Ir pflegent hofyeren und tzu dantzen	Nach gewonheit bynn ich uff getzogen
Uwer meygde lassent ire auch uch nach gaben.	wie ander frauwen drugen sich
Das uch nyt ist geboren an	So hyelt meyn lyeber man auch mich
Ir solt auch alle gemeyn	Doch han ich sere gelauffen usz
Uwer menner lyeb han alleyn	Versumet kinder man und husz
Und lassen uwer lauffen und uwer gaen	Darvmb so forchten ich den dot
So mochtent ir fry her von sunden stan.	Das er mych bringe in grosse not. ⁴²⁴

Generell wirft der Tod den Bürgerinnen vor, sich sündhaft verhalten und zu wenig um ihren Haushalt und ihre Familien gekümmert zu haben. Das Verhalten des Todes zeigt wiederum, dass die Versuche bürgerlicher Frauen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen und sich auch an der Stadtpolitik zu beteiligen, von der männlichen Elite abgelehnt wurden.

8.10. Der Tod und die (werdende) Mutter sowie das Kind und die Amme

Obwohl das Kind – zumeist als Knabe dargestellt (siehe unten) – innerhalb von Totentänzen (vgl. etwa *La Chaise-Dieu*⁴²⁵ etc.) oftmals allein auftritt, sei diese Figur aufgrund der

⁴²⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Im. mort. 2., f. 43^v.

⁴²⁵ GOETTE, Vorbilder, 46.

Verbindung mit der Frauenfigur der Mutter in dieser Arbeit genauer betrachtet. Bei Johann Fischarts Lebensaltern wird die Kindheit mit „10 Jahr kindischer Art“ beschrieben, wobei Wunder bemerkt, dass unter dem Begriff „kindischer Art“ die fehlende physische, geistige und ethische Reife der Kinder verstanden wird, die Zeitgenossen Minderjährigen zuschrieben. Obgleich Kinder ab dem Zeitpunkt der Geburt Rechte begründen und innehaben konnten, waren sie erst mit dem siebten Lebensjahr befähigt, Geschäfte des täglichen Lebens zu tätigen, ehe sie bis zum 14. Lebensjahr eingeschränkt geschäftsfähig waren; ab dem 14. Lebensjahr waren sie einerseits strafmündig, konnten allerdings auch im Zuge von (Hexen)Prozessen Aussagen machen, wobei diese Altersgrenzen sozialen Differenzen und lokalen Schwankungen unterlagen. Anders als in postmodernen Gesellschaften war der Eintritt in das Erwachsenenleben jedoch nicht an ein bestimmtes Alter gebunden, sondern vielmehr an eine Kombination aus geistiger und geschlechtlicher Reife sowie die Aufnahme in die Kirchengemeinschaft, zumal das tatsächliche Alter der Jugendlichen oft unbekannt war. Erhöhte Kindersterblichkeit, durch interne wie externe soziale und wirtschaftliche Einflüsse geprägt, definierte zusätzlich den Lebensverlauf junger Menschen⁴²⁶.

Obwohl die Risiken von Schwangerschaft und Geburt bekannt waren und mit Mitteln der Folklore wie des Glaubens von Frauen wie Männern gleichsam versucht wurde, diese zu minimieren, gebaren viele Frauen im Laufe ihres Lebens mehrfach Kinder – wobei Söhne, deren gleichermaßen standesgemäße Erziehung gewährleistet werden musste, bevorzugt wurden⁴²⁷ – und erreichten ein hohes Lebensalter; die erbrechtliche Weitergabe von Rechten und Eigentum führte allerdings dazu, dass (Ehe)Frauen die „göttliche Prüfung“ der Kinderlosigkeit als Makel betrachteten und medizinische wie okkulte Vorkehrungen trafen, um ihrer „gottgegebenen Bestimmung“ als Müttern folgen zu können. Hohe Sterblichkeitsraten von Müttern dürfen nach Wunder nicht bloß auf Geburt und Kindbett zurückgeführt werden; sie verweist auf interne wie externe Faktoren, etwa das Alter von Erstgebärenden, physische und psychische Mehrarbeit oder die Wohnsituation auf dem Land im Vergleich zu jener in einer Stadt⁴²⁸.

Eine Sonderform bildeten unverheiratete Mütter, die nicht nur mit negativen rechtlichen Folgen und wirtschaftlichen Einbußen zu kämpfen hatten, da Unterhaltszahlungen aufgrund geographischer Distanzen oftmals kaum eingetrieben werden konnten, sondern auch mit

⁴²⁶ WUNDER, Sonn^e, 35ff.

⁴²⁷ ebd. 39.

⁴²⁸ ebd.156ff.

sozialer Abstrafung, die dazu führen konnte, dass Mütter von illegitimen Kindern nie heirateten; vor allem weibliche Nachkommen solcher Frauen wurden häufig selbst unvermählte Mütter⁴²⁹. Hans Teuteberg und Annegret Bernhard weisen in Bezug auf Säuglingsernährung auch auf das Phänomen des „Himmels“ hin, das zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert vor allem in ruralen Gebieten praktiziert wurde⁴³⁰. Hierbei handelt es sich um das Ernähren von Neugeborenen und Kleinkindern mit breiförmiger Nahrung, was jedoch mit einer erhöhten Mortalitätsrate dieser Kinder einherging; Wunder definiert diese Praxis als postpartale Geburtenkontrolle, wobei vor allem Frauen, die in der Textilindustrie tätig waren, keinen Ausgleich zwischen Arbeit und Kinderbetreuung schaffen konnten⁴³¹.

Für die Ernährung von Kindern in Findelhäusern⁴³² sowie in höheren Schichten wurden zumeist (Säug)Ammen eingesetzt; auch diese Figur findet sich innerhalb der besprochenen Makabertänze (siehe unten). Die Auswahl dieser Frauen für die Arbeit in gesellschaftlich höhergestellten Haushalten basierte neben ihrer Fähigkeit, zu stillen, primär auf ihrer Tugendhaftigkeit sowie der körperlichen Gesundheit, da der Glaube bestand, dass das Kind die (Charakter)Eigenschaften der Amme im Zuge der Laktation in den eigenen Organismus aufnimmt⁴³³.

In Bezug auf das Auftreten des Todes als sanfter Räuber des kindlichen Lebens sei auf die Bilder Hans Holbeins verwiesen, im Zuge derer der personifizierte Tod gar Scham empfindet, wenn er das Kind vor den Augen seiner Mutter aus dem Leben führt:

„Wie wird vom Mitleid selbst der Tod gerührt?
Er wendet sich hinweg, wie schuldbewußt;
Da er der armen Hütte liebste Lust,
Das süße Kind der Mutter Arm entführet.“⁴³⁴

Bereits im Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* treten der Knabe in der Wiege sowie die Mutter auf. Schon hier findet sich die Aussage des Kindes, dass ein „dunkler Mann“ – der Tod – es von der Mutter fortreißt, sowie die Feststellung, dass es jetzt tanzen muss, obwohl es noch nicht

⁴²⁹ ebd. 171.

⁴³⁰ Hans Jürgen TEUTEBERG, Annegret BERNHARD, Zur Entwicklung der Säuglings- und Kinderernährung, in: Unsere tägliche Kost. Geschichte und regionale Prägung, hg. von Hans Jürgen TEUTEBERG, Günter WIEGELMANN (Münster 1986) 379-406, 389.

⁴³¹ WUNDER, Sonn', 38.

⁴³² ebd. 39.

⁴³³ ebd. 37.

⁴³⁴ Wenzel MYLIUS, Der Totentanz (Bilder des Todes) (Norderstedt 2020) 90.

zu gehen gelernt hat. Diese Hauptmotive finden sich auch im weiteren Entwicklungsverlauf des Kindes innerhalb der Totentänze (siehe unten).

Puer in cunabulo

O cara mater, me vir a te trahit ater,

Debeo saltare, qui numquam scivi meare⁴³⁵

Ähnliches findet sich bei der Mutter im Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314*. Auch hier zeigen sich bereits die Motivstränge der Mutterliebe und des Wunsches, ihre Kinder zu beschützen, sowie des Todes, der dieses Vorhaben vereitelt. Auch diese Grundvorstellungen finden sich im weiteren Verlauf der Entwicklung der Mutterfigur innerhalb der Totentänze immer wieder (siehe unten).

Mater

O filii, que te volui liberare,

Morte preventa saliendo sumque retenta⁴³⁶

In der ersten Version des bereits erwähnten französischen Totentanzes des Guyot Marchant aus 1485, der nur Darstellungen von Männerfiguren umfasst, tritt auch das noch in der Wiege befindliche Kind ohne mütterlichen Beistand auf und wird vom Tod, dargestellt als ein mit wehenden Lumpen umwickeltes Skelett, an der Hand genommen. Das Kind tritt zwischen den Figuren des Franziskaners sowie des Klerikers und nicht, wie bei anderen Totentänzen üblich, am Ende des Reigens auf (vgl. unten). Im Text versichert der Tod dem Neugeborenen, dass es nur wenig Freuden auf Erden haben wird, da er es – wie die anderen Ständevertreter – sogleich zum Totentanz führt. Darüber hinaus ermahnt der Tod die Menschen im Sinne des *Memento mori*-Gedankens neuerlich, dass die Stunde des Todes ab der Geburt gewiss ist und diejenigen, die daran keine Gedanken verschwenden und es nicht realisieren wollen, einfältig sind, da sich die Leiden des Lebens exponentiell häufen, je länger das irdische Leben andauert. Das Kind wiederum schreit zu Beginn seiner Verse und weist daraufhin, dass es noch nicht sprechen kann. Es bedauert, einen Tag nach seiner Geburt sogleich wieder sterben zu müssen und fürchtet sich, obgleich es weiß, noch keine Sünden auf Erden begangen zu haben. Dennoch akzeptiert das Kind sein Schicksal, da es weiß, dass sein Tod Gottes unveränderlicher Befehl ist; zuletzt erklärt

⁴³⁵ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 314, f. 80^v.

⁴³⁶ ebd. f. 80^v.

das Kind – ähnlich der Jungfrau des *Dodendantz* (vgl. oben Kap. 8.7.) –, dass sowohl Junge wie Alte sterben müssen.

Le mort.	Lenfant.
Petit enfant na gueres ne:	A, a, a, ie ne scay parler
Au monde auras peu de plaisance	Enfant suis: iay la langue mue.
A la danse seras mene	Hier nasquis huy men fault aler
Comme autres, car mort a puissace	Je ne faiz quentree et yssue
Seur tous: du iour de la naissance	Rien nay meffait, mais de peur sue
Convient chascun a mort offrir:	Prendre en gre me fault cest le mieulx
Fol est qui nen a congnoissance,	Lordonnance dieu ne se mue,
Qui plus vit plus a a souffrir	Aussi tost meurt ieusne que vieux ⁴³⁷

Im *La Danse Macabre des Femmes* tritt das Kind nicht neuerlich auf; allerdings finden sich unter den Ständevertreterinnen sowohl die Jungfrau (vgl. oben Kap. 8.7) als auch das kleine Mädchen. Das kleine Mädchen des *La Danse Macabre des Femmes* ist, ihrem Alter entsprechend, ähnlich der Jungfrau (vgl. oben Kap. 8.7.), kleiner dargestellt als die anderen Figuren des Totentanzes. Es trägt ein rotes Unterkleid mit violetter Überkleid und einem blauen und roten Beutelchen sowie eine rot-blaue Kopfbedeckung. Obgleich das Mädchen den Tod nicht anblickt, kreuzt es – ähnlich der Äbtissin (vgl. oben Kap. 8.5.) – die Arme vor der Brust. Beinahe sanft ergreift der nackte Tod die Fingerkuppen des kleinen Mädchens, während er die Hand der Badersmagd in der anderen Hand hält (vgl. unten Kap. 8.11.). Im Text ermutigt der Tod das Mädchen, zu ihm zu kommen und ihm ihren Arm zum Geleit zu geben. Er betont, ähnlich seiner Ansprache bei der Berner Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.) und der Pariser Jungfrau (vgl. oben Kap. 8.7.), dass der Tod niemanden, unabhängig von seinem Alter oder Aussehen verschont. Das kleine Mädchen ruft, ähnlich wie das Motiv des Kindes im Totentanz generell (siehe oben), nach der Mutter und spricht von seiner Puppe, die Gott beschützen soll, bevor sie, wie bereits die Kinder des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* sowie des *La Danse Macabre* (siehe oben) dem Tod zustimmt, dass dieser alte und junge Menschen zurück zu Gott bringt.

La mort	La ieune fille
Tires vous pres gente garsette	Haa ma mere ie suis happee
Bailles moy vostre bras menu	Vecy la mort qui me transporte

⁴³⁷ CLIFFORD, OOSTERWIJK, Lydgate, 190f.

Il faut que sur vous la main mette
 Vostre derrain iour est venu
 Mort nespargne gros ne menu
 Grant ou petit: luy est tout vng
 Paier on doit de tant tenu
 La mort est commune a chascun

Pour dieu quon garde ma poupee
 Mes cinq pierres ma belle cote
 Ou elle vient trestout emporte
 Par le pouoir que dieu luy donne:
 Vieux et ieunes de toute sorte
 Tout vient de dieu tout y retourne.⁴³⁸

Auch im Londoner Totentanztext tritt die Figur des Kindes auf, obgleich es in diesem Fall wiederum nicht wie sonst, den Reigen als niedrigste Hierarchiestufe abschließend, zuletzt auftritt, sondern der Reihenfolge des *La Danse Macabre* folgt (vgl. oben). In Anlehnung an die Verse des französischen Textes weisen die Verse einen ähnlichen Aufbau auf, obgleich der Aspekt des Geborensseins, nur um zu sterben, sowie die Unausweichlichkeit des Todes aus den Versen des Todes im Londoner Text noch eindeutiger hervorgehen; auch die Worte des Kindes folgen der französischen Vorlage, obwohl vereinzelte Zeilen ausgetauscht oder verändert wurden. So spricht das Kind nicht von seinen geringen Sprachfähigkeiten, sondern betont, wie jung es noch ist und spricht von der Hastigkeit des Todes, der es mit sich nehmen will, sowie der Tatsache, dass nichts mehr über es erzählt werden wird. Auch dieser Text endet mit den Worten des Kindes, dass alte wie junge Menschen sterben müssen.

Deeth to the childe.

Litel enfaunte / þat were but late yborn,
 Shape in þis worlde / to haue no plesaunce,
 Thou must with other / þat goone here to forn,
 By lad in haste / by fatal ordinaunce,
 Lerne of newe / to goo on my daunce,
 Ther may noon age / escape in soth þerfroo,
 Lete euery wigt / haue þis in remembraunce
 Who lengest lyveth / moost shal suffre woo.

The childe answeriþ.

A a, a, o worde I can not speke,
 I am so zonge / I was bore zisterday,
 Deeth is so hasty / on me to be wreke,

⁴³⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 26.

And list no lenger / to make no delay,
 I cam but nowe / and nowe I goo my way,
 Of me no more / no tale shal be told,
 The wil of god / no man with stonde may,
 As sone dieth / a zonge man as an old.⁴³⁹

Für Breede klingt im Text des Füssener Kindes ein folkloristisches Motiv an, der durch die letzte Zeile der Rede des Todes die fiktive Anwesenheit der Mutter bestätigt, sodass vor allem der Beginn des Reimes des Kindes nachvollziehbar wird⁴⁴⁰. Auf dem Bild reitet das Kind in einem langen, roten Mantel mit hellem Untergewand und einem schwarzen Hut auf dem Kopf auf einem Steckenpferd, während im Hintergrund die Figur der Mutter tatsächlich auftritt. Diese trägt einen rosafarbenen Rock mit weißer Schürze und weißem Schleier sowie eine dunkle Weste und hat die Hände flehend zum Beten gefaltet. Das Kind blickt den Tod, der es an der Hand führt, interessiert an. Der Tod selbst ist wiederum eine knöchrige Mumie und hat ein weißes Tuch lose um sich gewunden. Er blickt nach hinten auf das Kind. Rechts hat er die Wiege des Kindes geschultert. Den Hintergrund bildet eine rurale Landschaft⁴⁴¹.

Der Tod erklärt, auch junge Menschen nicht zu verschonen und Kinder wie Blumen zu pflücken. Er ruft das Kind, zu ihm zu kommen und die Mutter im Tod zu vergessen. Auch das Kind spricht in seiner ersten Verszeile die fiktive Mutter direkt an und fürchtet sich wiederum vor der Todesgestalt, ähnlich dem Knaben in der Krippe des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314*, die ihn packen und mit sich reißen will; zuletzt erklärt das Kind auch hier – erneut dem Kind des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* folgend –, dass es nun zum Totentanz muss, obwohl es noch nicht einmal in der Lage ist, zu gehen.

Der Jugett thue ich nit verschonen
 Die kündlein nem ich wie die bluomen
 Kom hehr mein liebess kündelein
 Vergiss der muetter jetz bist mein.

Schaw schaw mein liebess muetterlein
 Do gehtt ein langer man herein
 Der zuicht mich fort und will mich hon
 Muess tantzen schon und kann kaum
 gehn.⁴⁴²

⁴³⁹ Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 53, f. 157r.

⁴⁴⁰ BREEDE, Totentanztexten, 88.

⁴⁴¹ Art. Totentanz zu Füssen (o.J.), in: myheimat Bürger berichten aus Füssen, <https://www.myheimat.de/fuessen/kultur/das-kleinkind-m2889627,2558674.html> [27.3.2022].

⁴⁴² DÜRRWAECHTER, Füssener, 162.

Im *Münchner Blockbuch* liegt das blonde Kind, eingewickelt in eine rote Decke, in seiner Wiege und streckt beide Hände in die Luft. Der nackte, mumifizierte Tod beugt sich mit einem breiten Lächeln über das Kind und streckt beide Arme in dessen Richtung, um es aus der Krippe zu heben. Der Text folgt der Tradition des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes*, wenn der Tod das Kind – unfähig zu laufen – ruppig auffordert, zu ihm zu kriechen, um den Totentanz zu lernen. Auch ist es dem Tod gleichgültig, ob das Neugeborene weint oder lacht, da es ihm Freude bereitet, ihm bei jeder Emotion zu lauschen. Zuletzt erklärt der Tod, dass ihm das Sterben auch nicht erspart wird, wenn die Mutter es gerade stillt. Das Kind ruft – wiederum wie im Text des Kindes des *Heidelberger Codex Palatin. Nr. 314* – die Mutter zu Hilfe und berichtet vom „schwarzen Mann“, der es holen will. Dazwischen fragt es die Mutter, warum diese es verlassen will, ehe es wieder die letzte Zeile des *Heidelberger Codex Palatin. Nr. 314* aufnimmt, dass es tanzen muss, obwohl es nicht gehen kann.

der Tod	das Chind
Nw chrëuch her, du muest ye tantzen lern	O we liebe mueter mein
Waÿn oder lach, ich hor dich geren	Ain swarczer man zeucht mich da hin
Hietztu den tütten in dem münd	Wie wildu mich also verlan
Es hulf dich nit an diser stund	Nw mues ich tantzen vnd chan noch nit gan ⁴⁴³

Im *Heidelberger Blockbuch* tritt das Kind als blonder, nackter Knabe auf, der jedoch schon auf zwei Beinen stehen kann und dem Tod die Hand reicht. Dieser ist als dunkler Leichnam mit offenem Bauchraum dargestellt und trägt ein rotes Tuch mit blauem Innenfutter um seinen Körper und Kopf gewickelt. Der Text wiederum gehört zum *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*, wobei im Unterschied zum Text des *Münchner Blockbuches* Füllworte wegfallen (*Nw*) oder abgeändert werden (*nw* statt *also*). Obwohl das Kind davon spricht, dass es noch nicht gehen kann, ist es auf dem Bildnis stehend und mit einem Bein vor dem anderen dargestellt.

Kreuch her an du must hy tanczen lern	Awe liebe muter meyn
Weyne adir lache ich hore dich gern	Eyn swarczer man czeut mich do hyn
Hettistu den totten yn dem munde	Wy wiltu mich nw vorlan

⁴⁴³ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 13a^v.

Is hilft dich nicht an desir stunde

Nw mus ich tanczen und kan noch nicht
gan⁴⁴⁴

Beim Kind des *Metnitzer Totentanzes* handelt es sich um einen nackten, brünetten Knaben, der wiederum stehend vor dem Tod abgebildet ist. Es streckt einen Arm von sich und wendet den Blick vom Tod ab, der seinen anderen Arm ergriffen hat; der braune Leichnam hat ein weißes Tuch um seinen Kadaver geschlungen und sieht den Knaben beinahe sanftmütig an. In seiner rechten Hand hält der Tod einen braunen Ball, mit dem er das Kind zum Spiel zu locken scheint⁴⁴⁵. Der Text des Kindes aus Metnitz findet sich im Anhang dieser Arbeit in der Edition (vgl. Anhang.)

Im *Der Doten dantz mit figuren* trägt der Tod keines der „Teufelsinstrumente“ (vgl. oben Kap. 5.), sondern holt den Knaben mit einem Windrad mit bunten Fähnchen ab. Dieser ist wiederum nackt, stehend und frontal, mit blonden Haaren dargestellt, wobei die Gesichtszüge keineswegs kindlich wirken. Der Tod hat ein weißes Tuch um seinen Körper gewickelt und steht auf seinem rechten Bein, während er sein linkes Bein anwinkelt. Durch den Schädel des Todes windet sich wiederum eine gelbe Schlange. Im Text spricht der Tod, dass das Kleinkind sterben muss und versichert ihm, dass es besser für es ist, noch in der Wiege zu sterben, da die Welt ihm im Laufe des Lebens ohnehin Leid zugefügt hätte. Auch hat das Kind keine weltlichen Freuden erfahren und sein Leben noch vor sich. Das Kind wiederum weint zu Beginn seiner Verse und betont neuerlich, dass es sich noch nicht artikulieren kann. Am Tag seiner Geburt muss es wieder sterben und hatte noch keine Gelegenheit, etwas zu lernen; zuletzt endet der Text wiederum mit dem Verweis, dass Menschen jeden Alters sterben müssen. Dadurch zeigen sich einerseits Parallelen zum Kind des *La Danse Macabre* und somit des *Londoner Totentanzes*, andererseits auch zur Jungfrau des *Dodendantz* (vgl. oben Kap. 8.7.).

Der dot

Iunck nuw gebornes kyndelyn.

eyn end hatt nu das leben dyn.

Die werlt mocht dich betriegen

Besszer ist du sterbst in der wiegen

Dan biesst keyn blybende stat

Du hast auch der welt (l)uste nit gehabt

Das kyndelyn

Aa ich kan noch nyt sprechen

Hude geboren hude musz ich auff brechen.

wann keyn stund mag ich sycher syn

wie wol ich byn eyn kleynes kyndelyn

Dysz mercken alle gar eben

Ich han noch nyt leren leben

⁴⁴⁴ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 141^r.

⁴⁴⁵ Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_verse.html [22.4.2022].

wie wol dyr ist gesetzt eyn lange tzyl
Das en badt dich nu nyt vyl.

Und musz doch sterben also baldt
Als woll stirbt das iung als das alt⁴⁴⁶.

Im neuen Lübecker Totentanztext nach Schlott empfiehlt der Tod dem in seinem Bettchen liegenden Kind, das explizit als „Wiegen-Kind“ ausgewiesen ist und zwischen zwei Todesfiguren – die eine tanzend, die andere eine Flöte am Ende des Reigens spielend – abgebildet ist⁴⁴⁷, seinen frühen Tod zu akzeptieren, da es seinen Schlaf danach bis zum Tag der Auferstehung fortführen kann. Weiters betont er, dass diejenigen gesegnet sind, die wie das Kind, bald sterben und beschreibt – ähnlich dem Hinweis des Todes im Text des Kindes des *Der Doten dantz mit figuren* (siehe oben) – das Glück, das dem Kind durch seinen frühen Tod zukommt. Das Kind antwortet damit, dass bislang nur das Weinen seine Sprache gewesen ist, was wiederum den einleitenden Versen des Kindes des *La Danse Macabre*, des *Londoner Totentanzes* sowie des *Der Doten dantz mit figuren* gleicht (siehe oben). Danach reiht sich mit dem Verweis „Sap. VII. 3.“ ein Bibelzitat aus dem Buch der Weisheit an die Worte des Kindes, das wie folgt lautet: „Geboren atmete auch ich die gemeinsame Luft, / ich fiel auf die Erde, die Gleiches von allen erduldet, / und Weinen war mein erster Laut wie bei allen.“ und das Gesagte wiederholt⁴⁴⁸.

Der Tod.

Nimm / zarter Säugling / an den frühen Senses-Schlag /
Und schlaff hernach getrost bisz an den jüngsten Tag.
Wohl dem / der so wie du fällt in des Todes Hände!
So krönt den Anfang schon ein hochbeglücktes Ende.

Das Wiegen-Kind.

WEinen ist meine Stimme gewest. Sap. VII. 3.⁴⁴⁹

Der Knabe des *Wiler Totentanzes* steht, in der Kopie nach Regl, nackt auf zwei Beinen und blickt hinter sich, in Richtung seiner Mutter (siehe unten). Der Tod, stark skelettiert und verwest, springt auf einem Bein und hat ein Tuch um seinen Körper gewickelt, wobei sich auch mehrere Schlangen um ihn winden. Schematisch ist ein langes Horn abgebildet, das der Unhold

⁴⁴⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Im. mort. 2, f. 19^r.

⁴⁴⁷ FREYTAG, Totentanz, 485.

⁴⁴⁸ Weish 7,3.

⁴⁴⁹ <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/5320616>, 67.

spielt⁴⁵⁰. Nach der Transkription von Pergers lauten die, aus dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* entlehnten, Verse des Todes und des Kindes wie folgt:

Kurn her du must	...e liebe ..utter
tantze(n) lernen weyn	oiyn ..in s...r
oder lach ich hab dich	man ..iech.. ..ch da
gern vnd hetest du	hin .. wilt du
den tuetten in dem	mic.. ..so verlan.
mund es hülft dich	müß ich tantze vnd
nit an dieser stund.	kann noch nit gan. ⁴⁵¹

Im *Berner Totentanz* tritt die Figur der Ehefrau zugleich als Mutter, in der Reihenfolge vor dem Juden sowie dem Maler selbst, auf und wird wiederum von ihrem Kind begleitet⁴⁵². Die Mutter trägt ein schlichtes, hochgeschlossenes Kleid mit einer Art Kutscherkragen sowie eine weiße Haube, von der ein Schleier hinabfällt. Sie betrachtet mit gesenktem Blick ihr Kind vor sich und hebt ihre Hände leicht an. Das Kind selbst ist nackt und stehend dargestellt. Es blickt den ebenfalls unverhüllten Tod an, der es bei der Hand ergriffen hat und gebeugt und mit angezogenen bzw. abgewinkelten Beinen tanzt und eine kleine Flöte spielt⁴⁵³.

Im Text erklärt der Tod, dass die Mutter ihm ihr Kind überlassen muss, da es – dem Motiv des Heidelberger *Codex Palatin. Nr. 314* gleichend (siehe oben) – tanzen muss, ohne je das Gehen gelernt zu haben (obgleich das Kind auf zwei Beinen dargestellt ist). Es sei besser, das Kind sterben zu lassen, bevor es sich zu einem ehrlosen Menschen⁴⁵⁴ entwickelt, womit der Text hier wiederum dem Kind des *Der Doten dantz mit figuren* folgt. Die Mutter klagt, dass der Tod gefühllos ist und ihr sowohl ihren Gatten als auch ihr Kind genommen hat und sie diese Verluste nur schwer verkraften kann. Sie muss sich schließlich ebenso fügen und dem Tod folgen.

Ehfrauw das kind must du mir lan	O todt wie bist du so stum vnd blind,
es mus tantzen vnd kan nit gan:	nimst mir den man samt dem kind:
es ist beßer du laßest alßo stärben,	das kan ich nit wol ueberkon,

⁴⁵⁰ Art. Will SG Totentanz (o.J), in: Totentanz-Vereinigung Schweiz. Danses Macabres Suisses, <https://www.totentanz-schweiz.ch/totentanz/wil-sg-totentanz> [3.12.2021].

⁴⁵¹ VON PERGER, Totentanz-Studien, 84f.

⁴⁵² ZINSLI, Berner, XXIIff.

⁴⁵³ ebd. XXII.

⁴⁵⁴ vgl. "buobe" (o.J.), in: Köbler, Gerhard, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 3. A. 2014, https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_b.html [6.12.2021].

es mecht villicht zum buben werden.

zu letst so muß ich auch mit dir davon.⁴⁵⁵

Die Mutter des Totentanzes aus Wil folgt ihrem Kind (siehe oben). Sie trägt ein rotes Unterkleid mit blauem Oberkleid und einen weißen Schleier. Sie blickt auf ihr Kind und reicht dem nackten Tod vor sich ihre Hand. Dieser ist wiederum mit je zwei Schlangen um seine Oberschenkel sowie um seinen Kopf dargestellt. In seiner linken Hand hält er einen Spaten, den er über den Boden mit sich zieht⁴⁵⁶. Der Text der Mutter aus Wil findet sich in der Edition im Anhang dieser Arbeit (vgl. Anhang).

Auch der *Erfurter Totentanz* umfasst die Darstellung eines Kindes. Sie stammt aus der Hand des Malers Jacob Samuel Beck und wurde von Vertretern der Strumpfwirker gestiftet. Es handelt sich um eine Gruppendarstellung einer Mutter mit zwei Kindern sowie zweier Todesfiguren, die beinahe sanft nach den beiden Kindern zu greifen scheinen. Die Szene wird von einem Bild im Hintergrund unterstützt, das den Engel des Todes hinter zwei Kindern zeigt. Da der Text des Todes aus dem *Lübecker Totentanz* entlehnt ist, stimmen Bild und Verse nicht überein⁴⁵⁷. Erneut finden sich sowohl orthographische Unterschiede der beiden Verstexte sowie Einfügungen oder Ergänzungen (*vergnügt, dürren*). Im Text des Kindes wird berichtet, dass die Last der Welt und der Tod auch Kinder nicht verschonen und dass es nur ein Schritt von der Krippe zum eigenen Grab ist.

Der Tod zum Kinde:

Nimm, zarter Säugling, an den frühen Sensenschlag
Und schlaf hernach vergnügt bis an den jüngsten Tag!
Wohl dem, der zeitig fällt in meine dürren Hände,
So krönt der Anfang schon ein hochbeglücktes Ende.

Das Kind:

Nicht wundre dich, o Mensch, dass auch der Erden Last
Ein kaum gebornes Kind in seinen Umkreis fasst.
Der augenlose Tod kennt weder Stand noch Jahre,
Es ist ein einz'ger Schritt von der Wiege zu der Bahre.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ ZINSLI, Berner, XXII 84./85.

⁴⁵⁶ Art. Will SG Totentanz (o.J), in: Totentanz-Vereinigung Schweiz. Danses Macabres Suisses, <https://www.totentanz-schweiz.ch/totentanz/wil-sg-totentanz> [3.12.2021].

⁴⁵⁷ SCHRÖER, Erfurter, 20.

⁴⁵⁸ ebd. 20.

Auch die Malerin des *Baseler Totentanzes*, definiert durch ihre Rolle als Ehefrau des Totentanz-Malers und Mutter seiner Kinder (vgl. oben Kap. 8.), soll innerhalb dieses Kapitels Erwähnung finden. Bei Huldreich Frölich wird die Malerfamilie gemeinsam dargestellt, wobei ersichtlich ist, dass es sich bei der Malerin um Barbara Hallerin, Ehefrau des Hans Hug Klauber, der den Baseler Totentanz 1568 restaurierte, handelt; sie wird begleitet von ihrem Sohn Hans Ulrich Klauber und nicht als Malerin, sondern als „des Kinds Mutter“ bezeichnet⁴⁵⁹.

Die Malerin trägt ein langes Kleid mit einer Haube und hält in ihrer linken Hand die Wiege ihres Sohnes, der sich an seine Mutter klammert, während sie ihm über den Kopf streicht. Der Tod hockt am Rücken der Malerin und trägt selbst einen Schleier, während er ihr einen flachen Hut über den Kopf hält. Er fordert die Malerin auf, nicht weiter zu klagen und ihrem Kindlein in den Totentanz zu folgen, da sie ihm nicht mehr entfliehen kann; darüber hinaus wird er ihr den schon erwähnten „Gasthut“ entziehen, sie also nicht weiter (gast)freundlich behandeln. Die Malerin betont, sich dem Tod hinzugeben, obgleich sie auf die Erlangung ewigen Lebens hofft. Der Tod hat sie fest umklammert, weshalb sie klagt, dass er sie mitsamt ihrem Kind und Gatten zum Totentanz führt.

Todt zu der Maleri.

ACh Frewlein lassen ewer klagen /

Tantzen dem Kind nach mit der Waglen:

Dann jhr möcht mir hie nicht entfliehen /

Den Gasthüt will ich euch aaziehen.

Die Maleri.

Ich hab mich alle zeit ergeben

In Todt / hoff aber Ewigs Leben:

Wiewol der Todt mich greiffht hart an /

Nimpt mich mit Kind / und sampt dem Mann.⁴⁶⁰

Die Mutter tritt im *Heidelberger Blockbuch* vor dem Kind auf. Sie trägt ein langes, wallendes Kleid in Rot mit einem gelben Gürtel sowie einen weißen Schleier. Hinter ihr ist ein Teil einer Wiege mit blauer Decke sichtbar, wobei nicht erkennbar ist, ob darin ein Kind liegt. Die Mutter blickt den Tod unwillig an, der sie am Handgelenk gepackt hat. Er selbst wendet sich von der Mutter ab und ist nackt, mit dunkelbrauner Haut und offenem Bauchraum dargestellt. Auf dem Kopf trägt er einen weißen Kranz, dessen Enden im Wind wehen. Auch in diesem Text – ähnlich dem Text aus Basel (siehe oben) – fordert der Tod die Mutter auf, still zu sein und dem Kind zu folgen, da beide sterben müssen. Zuletzt befiehlt der Tod der Mutter zu lachen, um den Witz der Situation zu komplettieren. Die Mutter jammert, dass sie ihr Kind retten wollte, was

⁴⁵⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Im.mort. 10, f. 78^vff.

⁴⁶⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 90^v.

der Tod vereitelt hat, indem er sie zum Totentanz geführt hat, weswegen nun alles trostlos erscheint.

Nw sweiget und lot ewir krigen	O kind ich wold dich haben irllost
Loft dem kinde noch mit der wygen	Nw ist empfallen mir der trost
Ir must alle beyde an desen tancz	Der tod hot das vorkomen
Fraw lacht zo wirt der schympf gancz	Und mich mit dir genomen ⁴⁶¹

Die Metnitzer Mutter ähnelt in ihrer Abbildung jener des *Heidelberger Blockbuches* (siehe oben). Sie trägt ein langes, hellblaues Kleid samt Gürtel sowie einen weißen Schleier und spitze, schwarze Schuhe. Auch in diesem Fall steht hinter der Mutter eine Wiege, die jedoch leer ist. Traurig blickt sie den Tod an, der bereits ihre Hand ergriffen hat. Der Tod ist auch hier als nackte Mumie dargestellt, die auf dem Kopf einen Kranz mit wehenden Enden trägt. Auch der Text ähnelt, mit orthographischen Unterschieden, jenem der Oberdeutschen Tradition des *Heidelberger Blockbuches*.

Nw sweiget und lot ewr krigen	O kind ich wold dich haben irllost
loft dem kinde noch mit der wygen	Nw ist empfallen mir der trost
Ir must alle beyde an desen tancz	Der tod hot daß vorkomen
fraw lacht zo wirt der schympf gancz	Und mich mit dir genomen ⁴⁶²

Dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz* folgt auch die Mutter des *Münchner Blockbuches*. Diese tritt innerhalb des Reigens zuletzt auf. Sie trägt ein rotes Kleid mit hellem Umhang sowie einen weißen Schleier und faltet die Hände vor der Brust zum Gebet, sodass der Tod sie nicht ergreifen kann. Der Tod, erneut nackt und mit grünlich-brauner Hautfarbe dargestellt, geht nach vorne, wendet seinen Oberkörper jedoch in Richtung der Mutter und streckt mit einem breiten Lächeln beide Arme nach ihr aus. Um eines seiner Beine sowie durch die Achsel des Leichnams winden sich zwei grün-gelbe Schlangen. Auch der Text weist neuerlich orthographische Unterschiede zwischen den Beispielen auf.

der Tod	die mueter
Nw sweigt und lat ewer chriegen	O kynd, ich wolt dich han erlost

⁴⁶¹ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 140^v.

⁴⁶² Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_verse.html [14.4.2022].

Lauff dem chind nach mit der wiegen	So ist enphallen, mir der trost
Ir muest päyde, an disen tantz	Der tod, hat das fürchomen
Fraw lacht, so wirtt der schimpff gantz	Und hat mich, und dich hingenomen ⁴⁶³

Eine gesonderte Kategorie bildet in diesem Fall der Tanz des Todes mit der Schwangeren, der sich innerhalb des *La Danse Macabre des Femmes* findet. Die Schwangere trägt einen blauen Schleier und ein violett-rotes Kleid mit einer blauen Schnürung an der Vorderseite, unter der sich ihr Bauch deutlich abzeichnet. Daneben trägt sie einen blauen und violetten Beutel unter ihren Rücken. Der Tod ist auch in diesem Fall nackt und trägt eine offene Wunde am Bauch. Wie im Vorbeigehen ergreift der Tod die Hand der Schwangeren, während er seine Rechte in die Hand der Frischverheirateten legt (vgl. oben Kap. 8.7.). Der Tod lädt die Schwangere ein, zu rasten und zu sterben, wie Gott es will und redet beschwichtigend auf sie ein, sich nicht zu ängstigen. Die Schwangere fragt sich, was nach der Geburt ihres Kindes sein wird und beklagt das Sterben ihrer Leibesfrucht und ihrer eigenen Seele.

La mort.	La femme grosse
Femme grosse prenez loisir	Iauray bien petit de deduit
Dentendre a vous legierement	De mon premier enfantement
Car huy mourrez cest le plaisir	Si recommande a dieule fruit
De dieu et son commandement	Et mon ame pareillement
Allons pas a pas bellement	Helas: bien culdoye autrement
En gettant vostre cueur es cieulx	Avoir grant ioye en ma gesine
Et nayes peur aucunement	Mais tout va bien piteusement
Dieu ne fait rien que pour le mieulx	Fortune tost se change et fine ⁴⁶⁴

Neben dem Kind und der Mutter findet sich in den Totentänzen auch die Figur der Amme. Die Amme im *La Danse Macabre des Femmes* tritt in einem tief ausgeschnittenen, rostfarbenen und blauen Kleid mit langem, weißem Unterhemd auf, das ihr Dekolleté präsentiert und gleichsam andeutungsweise Aufschluss über ihren Beruf gibt. Auf ihrem Kopf trägt sie ein weißes, geknotetes Tuch, unter dem ein Teil ihrer Haare sichtbar ist und in ihrer Linken mehrere Kellen. Der nackte Tod in Form einer mumifizierten Leiche hebt sein Bein zum Tanz und ergreift ihr Handgelenk, während er mit der anderen die Hand der Gesellschaftsdame umfasst

⁴⁶³ München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 13a^v.

⁴⁶⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 19.

(vgl. unten Kap. 8.11.). Im Text befiehlt der Tod der Amme, ihm, dem verstorbenen Knaben gleich, zu folgen, da auch sie nun sterben muss. Die Amme wiederum beklagt, dass das Kind an der Seuche gestorben ist und sie selbst bereits Beulen an ihrem Körper fühlt. Es handelt sich hier um eine explizite Erwähnung einer (tödlichen) Krankheit innerhalb eines Totentanzes; Ähnliches findet sich beim *La Danse Macabre des Femmes* lediglich bei der alten Frau auf Krücken, die ausdrücklich unter Arthritis leidet (vgl. oben Kap. 8.8.).

La mort	La nourrice
Après nourrice: vostre beau filz	A ceste danse fault aler
Nonobstant son couuertouer	Comme font les prestres au seyne
Et son beau bonnet a trois filz	Ie voulsisse bien reculer
Vous ne le menrez plus iouer	Mais ie me sens la boce en laine
Deslogez vous sans delaier	Entre les bras: de mon alaine
Car tous deux vous mourrez ensemble	Cest enfant meurt depidimie.
Vous ne poues plus cy targer	Cest grant pitie de mort soudaine
La mort prent tout quant bonluy semble	Il nest qui ait heure ne demie ⁴⁶⁵

Im *Des dodes dantz* treten Amme und Kind gemeinsam auf, obgleich nur die Amme mit dem Tod spricht. Erneut vor einer Ziegelmauer und sanften Hügeln platziert, kniet die Amme in einem langen Kleid mit Schleier an der Wiege des Kindes, das zugedeckt in dieser liegt. Obwohl sich ihr Körper dem schlafenden Kind zuwendet, blickt sie in Richtung des Todes auf der folgenden recto-Seite. Die Amme konstatiert, ähnlich etwa der Berner Kaiserin (vgl. oben Kap. 8.1.), dass der Tod alle zu sich holt, gleichgültig welchen Berufs, Standes, Verwandtschaftsverhältnisses oder Vermögensverhältnisses. Der Tod greift nach dem Neugeborenen, obwohl die Amme das Kind leben und aufwachsen sehen möchte, was der Tod beiden jedoch nicht gönnt. Vielmehr holt er sowohl die Amme wie das Kind, die ihre beiden Seelen der Barmherzigkeit Gottes empfiehlt.

amme und kint.
 Ach god wat schal ick seggen to dessen stucken
 Also ik id dencke dat wil my so nicht lucken
 Dyt kynt dat dar is iunck vnd kleen
 Dat enwil de doet nicht lenger ouer seen.

⁴⁶⁵ ebd. f. 22.

He nympt id wech myt der hast
 My duncket he sparet wer werd efte gast
 Ok sparet he nicht vrunde. suster efte broder
 Ok nicht my de ik byn des kyndes amme efte moder
 He halet se wech alle ghader
 Dat husghesynde ock den sonen myt dem vader:
 wat mach dat menen dat he sus iaghet
 He achtet nicht dat dyt suuerlike kynt wert beklaget
 Och mochte id leuen wente to synen mundighen iaren
 Und wolde de doet id denne vordan sparen
 Unde ick mede mochte af leuen de tyd
 Darvmme wolde ik doen alle mynen vlyd
 So mochte ik denne trost hebben van dessem kynde
 Dat ik hir nu in desse doeke wynde
 Men leyder desser bede werde ik nicht ghehort
 Ik moed vp der stunt suluen mede vort
 Hir en wil anders neyn dantzent af werden
 Men alsus werde wy nu ghevoeghet tho der erden
 De doet de nympt beyde dat kynt vnde my
 O here god desse sake de beuele ik dy.⁴⁶⁶

Die Mauer hinter dem Tod gleicht jener hinter der Amme und dem Kind, wobei hinter dem Tod auf den Hügeln ein Baum zu sehen ist. Der mumifizierte Tod hat ein Tuch um seinen knöchernen Körper gebunden und trägt eine Sense in den Händen, deren Klinge in Richtung des Bodens gerichtet ist. Er belehrt die Amme, dass es für das Kind besser ist, in Unschuld und getauft zu sterben, als erwachsen zu werden, da sich im Laufe des Lebens Sünden durch die Falschheit der Welt anhäuferten; dies gleicht wiederum dem Motiv des Todes und des Kindes des *Der Doten Dantz mit figuren* (siehe oben). Durch seinen frühen Tod entgeht das Kind sowohl der Hölle als auch dem Fegefeuer. Die übrigen Christenmenschen hingegen können Seligkeit nur durch die Einhaltung der zehn Gebote, die Vermeidung von Todsünden sowie das Führen eines stets christlichen Lebens erlangen.

⁴⁶⁶ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260, f. 31^v.

De doet. lx

See hir du rechtuerdighe god wat wyl hir af werden
Och seker dar synt gans vele duller lude vp der erden
De men doch vor wise mynschen holt int ghemene
Men de wisheit de in en is de is gans klene
Der bistu eyn des kindes moder efte amme
Dat kynt dat hir licht vnschuldich ghelik eynem lamme
Dat kricht den hemmel sterft id in siner vnschult
wente cristus in pinen vnd myt groter dult
Heft gheopent den hemmel den de dar synt ghedoft
Den heft he en myt synem blode vnd bitteren dode ghekoft
Und du begherest dat id moghe leuen noch vele iar
Och wat mannigherleye groter vaer
Moste dyt kynt staen in grottem euenture
Nu is id ghevriet van dem helschen vuere
Dar to des veghenvures vnd van velem quaden
Hir vmme laet gode den heren bouen dynen willen raden:
wente alle minschen de dar hebben den cristen namen
De synt verbonden to dren stucken alto samen
So vern se dencken salych to wesen myt gode
Int erste moten se holden de hilghen teyn godesgebode
Int ander de seuen dotliken sunde to vormiden
Int dridde in dem rechten cristenlouen bliuen to allen tiden
Den louen myt gudenwerken tziren vnd dar inne olden
Merke wovele is der de dyt rechte holden
Salich is dede sus in vnschult wert van hir genomen
Und mach alsus sunder sunde vor den heren komen
Salich is de de des dodes stunde vnd godes rike myt vlite wachtet
Unde de desser werlde ydelen valscheyt nicht en achtet
Men noch is he saligher vnde dat is wys
De dorch den doet desser valschen werlde wol beronet is.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ ebd. f. 32^rf.

Auch im *Dodendantz* treten Amme und Kind gemeinsam auf. Der Holzschnitt der Figur der Amme mit dem Neugeborenen gleicht jenem des *Des dodes dantz*, während das Bildnis des Todes mit jenem der Kaiserin des *Des dodes dantz* übereinstimmt. Der Tod fordert die Amme auf, mit dem Kind näherzutreten und betont, ähnlich der Figur der Amme selbst in *Des dodes dantz* (siehe oben), Gastgeber, Gesinde, Bruder, Schwester und Gäste zu holen, unabhängig von ihrem Alter oder ihren Charaktereigenschaften. Er versichert weiters, dass Gott die Menschen nach ihren Handlungen entlohnen wird. Wie in den vorhergegangenen Beispielen bittet die Amme den Tod auch dieses Mal, das in ein Tuch gewickelte Kind und sie zu verschonen und fragt den Tod, welchen Nutzen er davon hätte, die beiden zum Totentanz zu führen.

De dot to der ammen.

Amme kum heer myt deme kynde
Ik neme den werd myt deme ghesynde
De suster, den broder myt alle den gesten
Olth, yunck, quaden vnde ock de besten
God dede wonet in den hogesten tronen
Wyl yslyken recht na den werken lonen

De amme vnd kynt.

Ach greselyke doet, schone desseem kynde,
Dat ick hir in de dōke wynde
Ach ick behelde dyt kynt gantz gerne
Ach schone ok my armen derne
Ach wyl my noch leuen laten
Wat kan dy dat schaden efte baten⁴⁶⁸

Innerhalb des *Kopenhagener Totentanzes* ist der Text der Amme mit dem Kind fragmentarisch erhalten, wobei ein Teil der Antwort der Amme sowie die finale Antwort des Todes und die Holzschnitte der Figuren fehlen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich wiederum um die schon beschriebenen Mohnkopf-Schnitte handelte. Auch in diesem Beispiel fordert der Tod die Amme auf, mit dem Kind näherzukommen und erklärt, seine Netze ausgeworfen zu haben. Ähnlich den Texten des *Des dodes dantz* sowie *Dodendantz* spricht der Tod auch hier von

⁴⁶⁸ SODMANN, *Dodendantz*, o.S.

Schwestern und Brüdern sowie Jung und Alt, die ihm folgen müssen. Neuerlich fleht die Amme den Tod an, das Neugeborene in ihren Armen zu verschonen und betont, dass sie selbst fragil und arm ist. Der Tod hat ohne einen Anflug von Humor das Herz der Amme zerdrückt, weshalb sie sich jetzt in Gottes Hand begibt, ehe der Text abbricht.

Døden til Ammen oc BARNED
Du Amme / kom hid met dit Barn
ieg haffuer nu vdsæt alle mine Garn
Brødre oc Søstre skulle nu met
Vnge oc gamble i huer en stet

Ammen Suarer.
O Græselig død / ieg paa dig øber
spare dette barn som ieg nu suøber
Du kant dog lidet aff mig vinde
Ieg er en fattig skrøbelig quinde
Det vil nu vere for wden skempt
døden haffuer mit hierte klemp
Thi wil ieg mig nu Gud befale
Hand⁴⁶⁹

Die Darstellungen dieses Kapitels spiegeln die zahlreichen medizinischen Risiken und Krankheiten wider, die mit Schwangerschaft, Geburt und Säuglingsalter verbunden waren. Auffällig ist, dass der Tod vor allem in den Darstellungen mit Kindern freundlich und fast liebevoll auftritt, obgleich die Texte häufig einen ruppigen Unterton besitzen.

Auch die Schwangere erfährt primär eine empathische Behandlung, während der Tod den Müttern und Ammen die Unausweichlichkeit des Kindstodes sowie des eigenen Todes drastisch vor Augen führt und betont, dass es für die Kinder, die gerade geboren wurden, besser ist, getauft und sündenfrei zu sterben, ehe sie zu Sündern heranwachsen. Die Kinder wiederum zeigen vermehrt Verständnis für ihr frühes Ableben und verweisen auf die Sterblichkeit aller Menschen, unabhängig von ihrem Alter.

⁴⁶⁹ Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, o. Sig., f. 36^v.

8.11. Der Tod und andere weibliche Figuren

Neben den Protagonistinnen der oben beschriebenen Kapitel existieren noch weitere Frauenfiguren, die in (monumentalen) Totentänzen und den dazugehörigen Inschriften auftreten. Diese Frauen, deren Berufe und Lebensmodelle mitunter auch als unehrlich betrachtet wurden oder deren Einordnung in eine der bereits besprochenen Kategorien nicht möglich ist, sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

Die Gerichtsbeamtin bzw. Frau des Gerichtsbeamten im *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein violett-weißes Kleid und eine rote Kopfbedeckung, unter der ihre Haare sichtbar sind. Der Tod ähnelt in seiner Gestalt jenem der Kaufmannsgattin, wobei er einen Schritt auf die Gerichtsbeamtin zumacht, während er sie sowie die Kaufmannsgattin hinter sich an den Handgelenken festhält (vgl. oben Kap. 8.9.). Der Tod wirft ihr vor, nicht immer gerecht über andere geurteilt zu haben und warnt sie, nicht mit Gott zu spielen, da sie am Ende nur der Tod erwartet. Die Beamtenfrau selbst wirft ein, immer nach bestem Gutdünken geurteilt und darum – ähnlich der Nonne aus Paris (vgl. oben Kap. 8.6.) – kein schlechtes Gewissen zu haben, da nichts auf der Welt vollkommen ist.

La mort	La balliue
Après ma dame la balliue	Que femme se plaint de legier
Des quaquetz tenus en leglise	La coustume nest pas nouvelle
Iugie auez par raison viue	Et sentremetre de iuger
Maintes gens a la vostre guise	Des fais daustry et non pas delle
Ie vous signifie main mise	Chascune se repute telle
Pour pouruoir daultre en voz lieu	Que ce quelle fait est bien fait
Car aujourduy seres demise	Quoncques mal ne fut dit par elle:
Point ne se fault iouer a dieu	Il nest riens au monde parfait ⁴⁷⁰

Die verwöhnte Ehefrau des Pariser *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein fein geschmücktes, dunkelblaues Kleid mit weißem Saum und violetter Schleier. In ihrer Hand trägt sie einen kurzen, länglichen Gegenstand, der jedoch nicht genauer definiert werden kann. Der Tod ergreift schnellen Schrittes ihr Handgelenk sowie mit der anderen Hand diejenige der Braut hinter sich (vgl. oben Kap. 8.7.). Der Tod wirft der verwöhnten Ehefrau ihre Faulheit vor, die sich etwa in spätem Aufstehen äußert. Die verwöhnte Ehefrau bedauert, ihr luxuriöses Leben

⁴⁷⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 16.

trotz medizinischer Hilfe aufgeben zu müssen und fürchtet, wie die Pariser Dame der Gesellschaft (siehe unten), die Einsamkeit, in der sie sterben wird.

La mort.	La femme mignote
Femme nourrie en mignotise	Pour dieu quon me voise querir
Qui dormez iusques au disner	Medecin ou appoticaire
On va chauffer vostre chemise	Et comment me fault il mourir
Il est tempsde vous desieuner	Iay mary de si bon affaire
Vous ne deussiez iamais ieuner	Aneaulx: robes: neufou dix paire
Car vous estes trop mesgre et vuide	Ce morceau cy mest trop aigret
A demain vous viens adiourner	Moult se passe tost vaine gloire
On meurt plus tost que on ne cuide	Femme en ses saulx meurt a regret ⁴⁷¹

Die Pariser Dame der Gesellschaft trägt ein blaues Unterkleid mit einem rot-weißen Übermantel, einem violetten Gürtel und einer gleichfarbigen Kopfbedeckung. Zusätzlich trägt sie einen roten und violetten Beutel. Der nackte Tod blickt nach hinten und ergreift die Hand der Gesellschaftsdame. Im Text wirft der Tod der Dame vor, zwar lieblich zu sein, sich während ihres Lebens aber lediglich Oberflächlichkeiten und falschen Freunden gewidmet und trotz ihres Vermögens nicht an Bedürftige gedacht zu haben. Auch die Gesellschaftsdame erkennt im Angesicht ihres Todes, dass sie trotz ihrer vielen Bekannten alleine sterben muss und deren freundschaftliche Versprechungen im Tod nichts wert sind.

La mort	La femme daccueil
Femme daccueil et amiable	Auiourduy parens et amis
A festier gens a plante:	Promettent et mons et merueilles
Acquis auez amis de table	Mais quant voient quon est bas mis
Pour parler de ioyeuse:	Ilz baissent trestous les oreilles
Le temps nest tel quil a este	Et sont aussisours comme fueilles
Rien ne vault icy vacabont	Quele vent fait voler par couples
Parler: qui nest que vanite	Et que vallent promesses telles
Ceux qui ont le bruit ont le bont	Vrais ne sont pas les amis doubles ⁴⁷²

⁴⁷¹ ebd. f. 17.

⁴⁷² ebd. f. 22.

Singulär innerhalb der betrachteten Makabertänze tritt auch die Schäferin im *La Danse Macabre des Femmes* auf. Der Schäferberuf galt einerseits als unehrlich, da Hirten durch die enge Arbeit mit ihren Tieren Sodomie vorgeworfen werden konnte, andererseits wurden vermehrt Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen für diesen Beruf eingesetzt⁴⁷³.

Die Hirtin aus Paris trägt ein dunkelblaues Unterkleid mit passender Kopfbedeckung sowie einen weißen Beutel um die Taille, wobei sie auch eine Art Bola bei sich trägt. In ihrer linken Hand trägt sie ihren Hirtenstab und blickt hinter sich, das Gesicht vom nackten Tod vor sich abgewandt. Dieser ergreift ihre freie Hand und schreitet voran, während er mit seinem rechten Zeigefinger auf die Schäferin zeigt und sie im Text einlädt, mit ihm zu gehen, da sie selbst nicht mehr mit ihren Tieren über die Felder ziehen und nichts von ihr auf Erden bleiben wird. Die Hirtin bedauert ihr Ableben und dass sie nicht mehr durch die von Gott geschaffene Natur wandern kann, doch gehorcht sie dem Willen des Allmächtigen.

La mort	La bergiere
Pas ne vous oblieray derriere	Ie prens congie du franc gontier
Venez apres moy: sa la main	Que ie regrette a merueilles
Entendez plaisante bergiere	Plus naura chapeau deglantier
On marchande cy main a main	Car vecy piteuses nouvelles
Aux champs nires plus soir ne main	A dieu bergiers et pastourelles
Veiller brebis ne garder bestes	Et les beaux champs que dieu fit croistre
Riens nesera de vous demain	A dieu fleurs: et roses vermeilles
Après les veilles sont les festes	Il fault tous obeir au maistre ⁴⁷⁴

Wunder betont, dass die Rechtsstellung von Bäuerinnen, obgleich jenen der Frauen des Bürgertums ähnlich, oftmals lokal stark differierte. Innerhalb der Gemeinde konnten Bauersfrauen ihre Männer im Zuge politischer Versammlungen vertreten und nahmen am gemeinschaftlichen Konsum alkoholischer Getränke teil; darüber hinaus war ihnen die Wahl der dörflichen Geburtshelferin vorbehalten⁴⁷⁵. Die Dorfbewohnerin des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein blaues Unterkleid samt farblich passender Kopfbedeckung sowie ein vorne gebundenes weißes Übergewand und grobes Schuhwerk. An ihrem linken Unterarm trägt sie einen leeren Korb. Der in ein Leichentuch gehüllte Tod blickt sie an und nimmt die

⁴⁷³ Bronislaw, GEREMEK, Der Außenseiter, in: Der Mensch des Mittelalters, hg. von Jaques LE GOFF (Frankfurt am Main 1996) 374-401, 396f.

⁴⁷⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 23.

⁴⁷⁵ WUNDER, Sonn^e, 225.

Dorfbewohnerin an der Hand. Im bereits erwähnten Text fordert der Tod die Dorfbewohnerin auf, ihren Korb zu leeren und keine ihrer Lebensmittelwaren mehr zu verkaufen, da auch sie nun sterben muss. Die Dorfbewohnerin erwidert, dass sie ihr Schicksal annimmt, da man sie bestohlen habe und niemand, nicht einmal die eigene Nachbarschaft, *caritas* aufweise, sondern die Menschen nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind.

La mort	La femme de village
Ha poure femme de village	Ie prens la mort vaille que vaille
Suyues mon train sans retarder	Bien en gre et en pacience
Plus ne vendres euf ne fromage	Frans archiers ont pris ma poullaille
Alez vostre panier vuidier	Et eu toute ma substance
Se vous auez bien sceu garder	De poures gens nulluy nen pense
Pourete: pacience: et perte	Entre voisins na charite
Vous en pourres moult amender	Chascun veult auoir grant cheuance
Chascun trouuera sa deserte	Nul na cure de pouurete. ⁴⁷⁶

Für die Versorgung der Städte traten auch Kleinhändlerinnen auf, die zur Grundversorgung beitrugen, jedoch zumeist nur schwer von ihren Geschäften leben konnten⁴⁷⁷. Die Pariser Kleinhändlerin trägt ein violett-blaues Kleid mit weißem Saum und rotem Gürtel, einem blau-roten Schleier mit weißem Saum sowie einem roten und violetten Beutel. Sämtliche Kleidungsstücke der Verkäuferin sind mit Schmuckstücken verziert. Der Tod, der nur ein Tuch um seine Lenden trägt, nimmt die Kleinhändlerin bei der Hand und zeigt auf sie. Der Tod ermahnt die Kleinhändlerin im Text, dass auf Erden nichts von Dauer ist und auch Fröhlichkeit rasch in Trauer umschlagen kann. Passenderweise prahlt die Händlerin damit, dass sie am Vortag zwei Münzen erhalten hat, indem sie einem Kunden zu viel verrechnet hat, ihr diese jedoch gestohlen wurden und sie den Täter nicht kennt.

La mort	La reuenderesse
Approches vous reuenderesse	Iauoie hier gaignie deux escus
Sans plus cy faire demouree	Pour sourfaire subtilement:
Vostre corps: nuyt et iour ne cesse.	Mais ne scay qui les ma tollus
De gaigner pour estre honnouree.	Argent acquis mauuesement

⁴⁷⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 24.

⁴⁷⁷ UITZ, Stadt, 49ff.

Honneur est de poure duree
 Et se part en vng moment deure
 Au monde na chose assuree
 Tel rit au matin qui au soirpleure.

Ne fait ia bien communement
 Helas ie meurs cest dautre metz.
 Que prestre aye hatiuement
 Car il vault mieulx tart que iamais⁴⁷⁸

Obgleich die Bezeichnung „La garde dacouchees“ darauf hinweist, dass es sich bei dieser Frauenfigur um eine Hebamme handelt, geht aus dem Text hervor, dass es sich eher um eine Magd des Badehauses handelt. Die Frau trägt ein weißes Untergewand mit langen Ärmeln sowie einen violetten Unterrock mit einem weißen und roten Beutel. Darüber trägt sie ein dunkelblaues Übergewand und auf dem Kopf ein weißes, zusammengebundenes Tuch. Der nackte Tod, dessen Gedärme aus seiner Bauchhöhle hängen, nimmt sie an der Hand und zeigt mit seinem rechten Zeigefinger auf sie. Im Text spricht der Tod sie zwar explizit als diejenige an, die sich um die Wöchnerinnen kümmert, im weiteren Verlauf erwähnt er jedoch Bäder und Tücher. Auch die Frau berichtet lediglich darüber, Bäder für Genossen und Kaufleute vorbereitet und eine Vielzahl an Süßwaren und Kuchen serviert zu haben, was wiederum für ihre Position als Magd im Badehaus spricht.

La mort
 Venez ca garde dacouchees
 Dresse auez maintz baingz perdus
 Et ses courtines attachees
 Ou estoient beaux boucques pendus:
 Biens y ont estez despendus
 Tant de motz ditz que cest vng songe
 Qui seront apres cher vendus
 En la fin tout mal vient en ronge.

La garde dacouchees
 Iay voirement dresse maintz baingz
 Pour les comperes et commeres:
 Ou sont estez pates de coingz
 Menges. darioles. goyeres
 Tartes. et fait mille grans cheres
 Si tost quon a oste la table
 Il nen souuient a nulluy gueres
 Ioye de menger est peu durable⁴⁷⁹

Die Bigotte des *La Danse Macabre des Femmes* trägt ein hochgeschlossenes, dunkelblaues Kleid mit rotem Gürtel und einem weißen Schleier sowie einer violetten Kopfbedeckung. In ihrer Hand hält sie eine rot-goldene Gebetskette. Zusätzlich trägt sie einen langen weißen Umhang, den der Tod – ähnlich der Darstellung der Berner Begine (vgl. oben Kap. 8.6.) – packt. Auch der als mumifizierte Leichnam auftretende Tod ist mit einem Tuch bekleidet, wobei er

⁴⁷⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 25.

⁴⁷⁹ ebd. f. 26.

durch seine Bewegung wiederum den Blick auf seinen offenen Bauchraum freigibt. Im Text betont der Tod, dass Gott gute Christen schätzt, doch die heuchlerische Art der bigotten Frauen über alles verachtet, da sie ihre Sünden im Verborgenen vollziehen. Die Bigotte gibt zu, sich oft besser und frommer dargestellt zu haben, als sie es eigentlich war. Trotzdem betet sie jetzt zu Gott, dass er sich ihrer armen Seele annimmt.

La mort.

Dieu ayme bien femmes deuotes

Qui ont consciences nettes

Et hait sur tout ses bigotes

Aux chaperons sans cornetes

Comme aucunes seurs colletes

Lesquelles par ypocrisie

En secretz pechez sont infectes

Deuant dieu et sa compaignie

La bigote.

Pour verite me suis monstree

Souuent meilleur que ie nestoye

Aucunefoiz bien desieunee

Faisant semblant que ie ieunoye

Et de ma bouche barbetoye

Sans dire ne mot ne lettre

Ie pry a dieu quen bonne voye

Plaise ma poure ame mettre⁴⁸⁰

Eine innerhalb der bearbeiteten Totentänze singularär auftretende Figur ist auch die Närrin aus dem *La Danse Macabre des Femmes*. Als „Narren“ wurden etwa Menschen mit Lernschwierigkeiten bezeichnet, die ähnlich Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. In Verbindung mit dem Todesmotiv treten ab 1500 vermehrt Bildnisse von Todesnarren in Verbindung mit der Symbolik des *Vanitas*-Gedankens auf, wobei der hochmütige Mensch als „Narr“ unter anderem für die Gottlosigkeit und die allgemeine Vergänglichkeit des Lebens steht⁴⁸¹. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Ständetreppe von Gerhard Altenbach aus dem 17. Jahrhundert verwiesen, die ähnlich der hierarchischen Struktur der Totentänze, den Papst an der Spitze führt, ehe ihm die weltlichen Herrscher sowie die militärischen und wirtschaftlichen Versorger der Gesellschaft auf den nachstehenden Treppenstufen folgen. Auf der untersten Ebene finden sich, mittig durch die Darstellung des personifizierten Todes begrenzt, einerseits das Kind und andererseits der an den nahenden Tod der Herren erinnernde Narr, die beide entwicklungspsychologisch und auch textlich derselben Stufe zugeordnet werden („Den Kindern klein Gleich ich allein“). Zugleich

⁴⁸⁰ ebd. f. 28.

⁴⁸¹ Edgar BARWIG, Ralf SCHMITZ, Narren. Geisteskranke und Hofleute, in: Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft. Neu bearbeitete Ausgabe hg. von Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER (Warendorf 2001) 238-269, 238ff.

erwähnen Edgar Barwig und Ralf Schmitz jedoch, dass dieser Zuordnung des Narren als „kindlichem Geist“ auch ein gewisses Maß an göttlicher Gnade und Obsorge zukommt⁴⁸².

Der als ältere Frau dargestellte weibliche Harlekin des *Pariser Totentanzes* trägt ein weißes Unterkleid und ein ausladendes rostrotes Überkleid mit goldenen Schellen und passendem Gürtel darüber. Auf ihrem Kopf trägt die Närrin eine graue Narrenkappe in Form von Eselohren mit Glöckchen und einem Hahnenkopf. Vom linken Ärmel des Kleides hängt eine Quaste herab und in der Hand desselben Arms trägt die Närrin ihre gedrehte Marotte mit einem roten Kopf. Erschrocken reißt die Närrin den Mund auf und hebt dem nackten, verwesenden Tod abwehrend ihre freie Hand entgegen. Dieser ergreift sie an ihrem Gürtel, während er mit seiner anderen Hand die Hand der Bigotten hält (siehe oben). Im Text will der Tod die Närrin unter ihrer Narrenkappe hervorlocken und lobt ihre Art, erklärt ihr aber auch, dass sie sterben muss. Die Närrin ermahnt auch andere Frauen, in der Stunde des Todes die Späße zu unterdrücken und bittet die sie Überlebenden um Verzeihung; auch sie hofft auf das Paradies.

La mort.

Sus tost margot venez auant

Estes vous maintenant derriere

Vous deussiez ia estre deuant

Et danser toute la premiere

Quel contenance: quel maniere

Ou est vostre fille marote

Ne vault faire cy mesgre chiere

Car cest vostre derniere note

La sottie.

Entre vous coinctes et iolies

Femmes oyez que ie vous dis

Laissez a heure voz folies

Car vous mourrez sans contredis

Si iay ne meffait ne mesdis

A ceulx qui demeurent / pardon

Requiers / et a dieu paradis

Demander ne puis plus beau don⁴⁸³

Auch die Theologin tritt innerhalb der bearbeiteten Totentänze singularär im *La Danse Macabre des Femmes* auf. Sie trägt ein blaues Kleid mit weißem und rotem Unterrock und einen violetten Schleier. Unter ihrem linken Arm trägt sie einen Codex, bei dem es sich vielleicht um die Bibel handelt. Mit einem Lächeln reicht sie dem Tod, der vor ihr tanzt, ihre Hand, während dieser seine rechte Hand an den Rücken der Jungfrau vor sich legt (vgl. oben Kap. 8.7.). Im Text verhöhnt der Tod das Wissen der Theologin und ermahnt sie, dass er nichts Neues in Bezug auf die Heilige Schrift von ihr lernen könne. Trotzdem lobt er ihren Mut im Angesicht des Todes, obgleich in seinen Worten ebenso Kritik am Erkenntniswunsch der Theologin mitschwingt. Die

⁴⁸² ebd. 263ff.

⁴⁸³ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 28.

Theologin bezeichnet sich selbst als Frau, die in klerikalen Kreisen verkehrt, um Aufmerksamkeit zu bekommen und ermahnt die, die sich zu viel Wissen aneignen möchten.

La mort	La theologienne
Nous direz vous rien de nouveau	Femme qui de clergie se mesle
Ma dame la theologienne	Pour auoir bruit ou quon lescoute
Du testament vieulx ou nouveau	Est des morues de petit pont
Vous veez comme ie vous maine	Qui ont grans yeulx et ne voyent goutte
Et estes ia fort ancienne	Saige est qui rondement si boute
Il fait bon cecy reconnoistre	Et qui trop veult scauoir est bugle
Et a bien mourir mettre peine	Le hault monter souuent cher coute
Cest beacoup que de soy congnoistre	Chascun eu son fait est aueugle ⁴⁸⁴

Die Pariser Kammerzofe trägt ein rotes Arbeitskleid mit grauem Untergewand, weißen Ärmeln und weißer Schürze, sowie ein weißes geknotetes Kopftuch und festes Schuhwerk. Unter ihrer Schürze hängen ein Schlüsselbund sowie ein violetter Beutel. Der nackte Tod mit zerschundenem Bauchraum winkelt sein linkes Bein an und ergreift die rechte Hand der Kammerzofe. Er spricht die Kammerzofe als junge Frau mit Krug zum Wasserholen an, obgleich dies aus der Darstellung nicht ersichtlich ist. Jedoch geht aus dem Text die schlechte Behandlung hervor, die die Kammerzofe bei ihren Herren erfahren hat, wobei der Tod ihr berichtet, dass auch Herren bald sterben müssen. Die Kammerzofe ist entsetzt über ihren nicht gewollten Tod, da sie noch nicht, wie ihr versprochen wurde, verheiratet werden konnte; dieses Schicksal teilt sie mit der Berner und Erfurter Jungfrau (vgl. oben Kap. 8.7.). Die Zofe will ob des ihr angetanen Leids nicht schweigen.

La mort.	La chamberiere
Dictes ieune femme a la cruche	Quoy: ma maistresse ma promis
Renommee bonne chamberiere	Me marier et des biens faire
Respondez au moins quant on huche	Et puis si ay dautres amys
Sans tenir si rude maniere	Qui luy aideront a parfaire
Vous nires plus a la riuiere	He: men iray ie sans riens faire
Bauer: au four na la fenestre	Ien appelle on me fait tort
Cest cy vostre iournee derniere	Aussi ne men scauroye taire

⁴⁸⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 18.

Aussi tost meurt seruant que maistre

Peu de gens desirent la mort⁴⁸⁵

Das Wirtshaus wird schon seit der Antike als Ort der Geselligkeit, der Einkehr, aber auch als Ort des Deliktes betrachtet, wobei der Wirt als doppeldeutige Figur des heiteren Trinkers einerseits und des Defraudanten andererseits angesehen wird. Die Wirtin wiederum tritt vor allem in den Sphären der Märchen als schöne Frau auf, die durch ihre Attraktivität den Umsatz der Gaststätte „als überwiegend männlich definiertem Raum“ spürbar erhöht⁴⁸⁶.

Die Pariser Gastwirtin trägt ein violettes Kleid mit weißem Unterrock und einem blauen Unterkleid, zwischen denen ein roter Beutel zu erkennen ist, sowie einen roten Gürtel und einen dunkelblauen Schleier. In ihrer linken Hand hält sie eine Liste, während der nackte Tod sie an ihrem rechten Handgelenk festhält; mit der anderen Hand ergreift er die Kammerzofe (siehe oben). Im Text fragt der Tod die Gastwirtin voller Ironie nach einem Gästezimmer, da ihn niemand sonst einlassen möchte. Erneut erinnert er daran, dass der Mensch dem Tod nicht enttrinnen kann. In ihrer Antwort betont die Gastwirtin das Fehlen von Freundschaft im Tod und verweist auf die (pekuniären) Versuchungen des Lebens, bevor sie dem Tod zustimmt, dass es notwendig ist, zu sterben, wie Gott es von einem verlangt.

La mort.

Scauez vous recommanderresse

Point vng bon lieu pour moy loger:

Iay bien mestier que on madresse

Car nul ne me veult heberger

Mais ien feray tant desloger

Que on congnoistra mon enseigne

Mourir fault pour vous abreger

Nul ne pert que autre ne gaigne

La recommanderresse

En la mort na point damitie

Et si ne fait riens pour requeste

Or argent priere pitie

Pour neant on sen ront la teste

Qui y veult resister est beste

La mort a nully ne complaist

Et fault tous danser a sa feste

Mourir conuient quant a dieu plaist⁴⁸⁷

Die Schankwirtin in Berlin tritt als zweite weibliche Figur innerhalb dieses Makabertanzes auf. Obgleich das Wandgemälde in schlechtem Zustand ist, lässt sich anhand der Umzeichnungen erkennen, dass die Wirtin (genannt „Krugersche“) ein langes, längsgestreiftes Kleid trägt. Laut Walther wurde die Figur der „Krugerschen“ lange Zeit falsch gedeutet, da die Wirtin aufgrund

⁴⁸⁵ ebd. f. 20.

⁴⁸⁶ Christine SHOJAEI KAWAN, Wirt, Wirtin, Wirtshaus, in: Enzyklopädie des Märchens. Band 14: Vergeltung – Zypern. Nachträge: Äbi – Zombie. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg von Rudolf Wilhelm BREDNICH, Hermann BAUSINGER et al. (Berlin-München-Boston 2014) 833-842, 833f.

⁴⁸⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 20.

eines Fehlers in der Lesung zunächst als „Drugeriche“, als Betrüger, interpretiert wurde, was wiederum zu der fehlerhaften Ansicht führte, dass die Gesellschaftskritik des Totentanzes bereits durch das Weglassen der Anrede „Herr“ (Betrüger) zum Ausdruck kam und diese nicht etwa fehlte, weil es sich bei der Figur um eine weibliche Wirtin handelt. Das falsche Maß, das im Folgenden Teil des Textes sein wird, ist, ebenso wie das Gesicht der „Krugersche“, nicht mehr zu erkennen. Walther weist darüber hinaus darauf hin, dass die Figur der Wirtin sowohl in keinem niederdeutschen, spätmittelalterlichen Makabertanz als auch in keinem Text der oberdeutschen Tradition existiert (vgl. hingegen den *La Danse Macabre des Femmes*, siehe oben) und spekuliert, dass das Auftreten der Schankwirtin im Berliner Totentanz mit der Wichtigkeit des Bierbrauens für die Stadt und dessen strenge Regularien zusammenhängt⁴⁸⁸. Im Text ruft der Tod die „Krugersche“ zu sich und wirft ihr vor, falsch gezapft und abgerechnet zu haben. Danach fordert er sie auf, das gezinkte Maß aus ihrer Hand zu legen und ihm stattdessen zu folgen. Der Charakter der „Krugersche“ zeigt sich in ihrer Antwort, da sie zunächst erschrocken über die Anwesenheit des Todes ist, ihm im gleichen Atemzug jedoch vorschlägt, zuerst den Narren, der sich in der Reihe hinter ihr befindet, mit sich zu nehmen, während sie noch etwas Bier abfüllen kann. Allerdings bereut sie den Betrug an ihren Kunden alsbald und wünscht, sich des Maßes entledigen zu können. Am Ende des Textes bittet sie Christus, wenn möglich, sie aus ihrer jetzigen Not zu erretten⁴⁸⁹.

Krugersche gy muthen (ok al mede)
 valsch tapen affreken is yo juwe se(de)
 legghet dy valsche math ut iuwer hant
 juwe viene vhalscheyt ys jo bekant
 jw leyt....wol dat blawe bereyt
 volghet na gy synt wol thu dantze beryt

Och gruwelike doet bystu rede hyr
 nym den doren ick gha vnde tappe ber
 jodoch doeth beyde thu kort werth my dy tyd
 och were ik desser valschen mathe quyth
 dar ik jo muth vore lyden grote pyn
 help my criste uth desser noth mach dat syn⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ WALTHER, Berliner, 56f.

⁴⁸⁹ ebd. 83.

⁴⁹⁰ vgl. ebd. 51 und 83.

Als unehrlich galt auch die Arbeit der Prostituierten, denen Wunder berufsbedingt besonderes Interesse am Wissen über Kontrazeption zuschreibt⁴⁹¹. Frauen, die als *meretrix*, *meretrix publica* oder *prostibilis* bezeichnet wurden, konnten einerseits Prostituierte sein, andererseits fanden diese Begriffe auch bei Ehebrecherinnen und Frauen mit wechselnden Sexualpartnern Verwendung⁴⁹². Generell unterschied man zwischen jenen Frauen, die Männer bei sich daheim empfangen oder in einem Bordell arbeiteten⁴⁹³ und solchen, die Teil des „fahrenden Volkes“ waren und ihre Dienste im Zuge von Kriegszügen oder Großveranstaltungen anboten⁴⁹⁴. Franz X. Eder verweist auf die christliche Inkonsequenz in Bezug auf die Figur der „hurenden Frau“, die einerseits einen frevelhaften Lebensweg einschlug und als Teil einer gesellschaftlichen Randgruppe auftrat und andererseits vor allem im städtischen Kontext geduldet wurde, um alleinstehende Männer von der sie plagenden sexuellen Lust zu befreien. Gleichzeitig waren die Motive, aus denen Frauen in die Prostitution gingen, mannigfaltig. So waren es einerseits wirtschaftliche Umstände, die Frauen dazu veranlassten, so ihrem Lebensunterhalt nachzukommen, andererseits entschieden sich wohl auch damals Frauen ganz bewusst, als Sexworkerinnen zu arbeiten. Als dritte Möglichkeit nennt Eder, dass (junge) Frauen von ihren Lebensgefährten, der eigenen Familie oder Sklavenhaltern dazu gezwungen wurden, ihre Körper zu verkaufen⁴⁹⁵. Neben christlichen Lehren über „geläuterte“ Prostituierte wie Maria Magdalena oder Maria von Ägypten spielt auch in diesem Zusammenhang die weibliche Erbsünde eine Rolle (vgl. oben Kap. 6.), durch die jede Frau das Potenzial besaß, zu einer „gefallenen Frau“ zu werden⁴⁹⁶. Im Spätmittelalter wiesen die städtischen Magistrate dem Gewerbe einzelne, zumeist bereits verrufene, Stadtviertel oder Gebäude zu, um es regulieren und sich daran bereichern zu können und kennzeichneten Prostituierte etwa durch ihre Kleidung⁴⁹⁷. Nach Eder wurden diese städtischen Freudenhäuser im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts aufgrund der Sittenmoral der Reformation einerseits und der möglichen Ausbreitung der Syphilis andererseits nach und nach geschlossen⁴⁹⁸.

Die Pariser Prostituierte trägt ein leuchtend rotes Kleid mit Blumendruck und weißem Saum sowie einem violetten Gürtel und eine violette Kopfbedeckung mit goldenem Haarband, unter

⁴⁹¹ WUNDER Sonn', 165.

⁴⁹² Franz X. EDER, Eros, Wollust, Sünde. Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit (Frankfurt am Main 2018) 240.

⁴⁹³ Joëlle ROLLO-KOSTER, From Prostitutes to Brides of Christ: The Avignonese Repenties in the Late Middle Ages, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32/1 (2002), 109-144, 110.

⁴⁹⁴ Iwan BLOCH, Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen. Band II Die Prostitution. Erste Hälfte (Berlin 1925) 427.

⁴⁹⁵ EDER, Wollust, 241f.

⁴⁹⁶ ebd. 244.

⁴⁹⁷ ebd. 249ff.

⁴⁹⁸ ebd. 364.

der ihr offenes Haar erkennbar ist. Sowohl an ihrem Haarband als auch in ihrer linken Hand trägt sie eine rote Blume. Sie lächelt den Tod an, der sich ihr entgegenneigt. Er trägt ein Tuch um die Hüften gebunden und hält die rechte Hand der Prostituierten, wobei er von ihr eine violette Blume erhält. Mit der anderen Hand umfasst der als mumifizierte Leiche dargestellte Tod den Arm der Krämerin (siehe oben). Im Text spricht der Tod die Prostituierte als „Frau von geringem Wert“ an und wirft ihr ein lasterhaftes Leben in reiner Fleischeslust vor. Die Prostituierte selbst bereut ihr sündiges Verhalten im irdischen Leben, verflucht gleichzeitig aber diejenigen, durch die sie in diese Situation gekommen ist; ihnen wünscht sie den Galgen.

La mort	La femme amoureuse.
Femme de petite value	A ce pechie me suis soubzmise
Mal vivant en charnalite	Pour plaisance desordonnee
Mene aues vie dissolue	Pendus soient ceulx qui my ont mise
Entous temps yuer et este	Et au mestier habandonnee
Aies le cueur espouente.	Las se ieusse estoy bien menee.
Car vous seres de pres tenue	Et conduite premierement
Pour mal faire on est tourmente	Iamais ny eusse estoy tournee.
Pechie nuist quant on continue	La fin suyt le commencement. ⁴⁹⁹

Die Prostituierte tritt auch im *Berner Totentanz* auf, wobei sie dort als „Metze“ bezeichnet wird. Sie trägt ein buntes, knielanges Kleid in Rot, Gelb, Weiß und Blau mit abgesteckten, gepufften Ärmeln sowie einen Federhut auf ihrem blonden Kopf und helle Stiefel. An ihrer Hüfte hängt ein Kurzdolch. Beschämt hält sie ihre Hände vor ihren Schoß und wendet sich mit leidendem Gesichtsausdruck vom Tod ab. Dieser steht als verwesende Leiche leicht gebückt vor ihr und blickt sie direkt an, während er einen Dudelsack in Händen hält⁵⁰⁰.

Der Tod kündigt an, dass ihr Herz Reue empfinden soll und sie zur Melodie des Dudelsacks aus ihrem sündigen Leben scheiden soll. Die Metze bereut ihr sündiges Leben, in dem Gott keine Rolle gespielt hat. Stattdessen hat sie sich stets der Wollust hingeeben, wovor es keine Rettung gibt. Die Thematik der Wollust wird ähnlich wie bei der Figur der Kaiserin des *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes* behandelt (vgl. oben Kap. 8.1.).

⁴⁹⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86, f. 25.

⁵⁰⁰ ZINSLI, Berner, XX.

Mein liebe Dirn nun gehebe dich wol,
dein hertz große reuw ietz haben sol:
verlaß vast bald dein sündtliches leben,
vnd los vff mein sackpfeiffen eben.

Ach das ich han so schandlich gelebt,
vnd meinen Gott nie vor augen gehept:
sonders meinem leib gesucht allein lust,
ietz hilfft mich nit ist als vmbstust.⁵⁰¹

Jener Teil des Dresdner Reliefs, das Frauen als Gruppe präsentiert, wird durch die Figuren der Äbtissin, der Edelfrau und der Marktfrau, die hintereinander gehend dargestellt sind, gebildet, wobei die Äbtissin ihren Habit samt Krummstab, die Edelfrau ein teures Kleid und die Marktfrau ein Kopftuch und einen Korb auf dem Rücken trägt. Der Text ermahnt die Frauen, dass auch sie, unabhängig von ihrem Stand, dem Totentanz nicht entkommen können, ehe sich die Passage dem Jüngling, Kind und dem alten Mann hinter den Frauen zuwendet.

Und ihr müßt auch mit dran, kein Weib aus allen Ständen
wird mir in diesem Tanz entwischen aus den Händen.
Der junge Mann muß fort, das Kind, der alte Greis,
weil man an diesem Ort von Unterscheid nichts weiß⁵⁰².

Bei der Commödiantin handelt es sich um eine der früheren Darstellungen des *Erfurter Totentanzes* aus dem Jahre 1736. Als Stifter wird ein Leutnant namens Börner genannt; das Gemälde wurde vom Maler Jacob Samuel Beck ausgeführt und soll das nicht getreue Bildnis Adrienne Lecouvreaus darstellen. Sie befindet sich auf der Bühne inmitten eines Stücks, während der Tod bereits den Vorhang zu Seite zieht, um sie mit sich zu führen⁵⁰³. Er lobt ihre geschauspielerten Todesszenen und ermahnt sie gleichsam, dass sie das Gefühl des Todes nun auch im wahren Leben spüren wird. Die Commödiantin selbst beruft sich auf ihr bewegendes Schauspielertalent und bedauert, nun von der Bühne des Lebens gehen zu müssen.

Der Tod zur Commödiantin:
Ganz artig hast du oft die Sterbende gespielt,
Allein, was Sterben heisst, dabei niemals gefühlet.
Komm, spiel die Rolle wohl, du musst nun wirklich lernen
Vom Schauplatz dieser Zeit, dich sterbend zu entfernen.

⁵⁰¹ ebd. XX 76./77.

⁵⁰² WINZELER, Dresdner, 17.

⁵⁰³ SCHRÖER, Erfurter, 11.

Die Commödiantin:

Hat meine Action nicht manches Herz bewegt?

Hat nicht mein Sterbespiel viel Wehmuth sonst erregt?

Jedoch das Spiel ist aus! den Schauplatz zu entzieren,

Will mich der harte Tod nunmehr zum Tanze führen.⁵⁰⁴

Auch die Erfurter Tänzerin stammt aus der Hand des vorhergenannten Malers Jacob Samuel Beck, wurde jedoch erst 1745 von Johann Samuel Andreae gestiftet. Das Gemälde stellt – jedoch wiederum keineswegs portraitartig – die Tänzerin Barbara Campanini, genannt Barbarina dar, die sich ebenfalls mit dem Tod auf einer Bühne befindet. Dieses Mal begleitet dieser die Tänzerin auf der Geige zu ihrem letzten Tanz. Im Text weist der Tod sie daraufhin, dass sie nun am Ende ihres Lebens zuletzt den Totentanz erlernen muss. Die Tänzerin nimmt ihre Lektion an und weiß um die fehlende Begeisterung des Todes in Bezug auf ihre Tanzkünste.

Der Tod zur Tänzerin:

Ala façon! hast du schon manchen Tanz gethan,

Ja, deine Fertigkeit trifft man fast nirgends an,

Jedoch du wirst nunmehr mit deinen zarten Füßen

Den alten Todtentanz bestürzt lernen müssen.

Die Tänzerin:

Mein Tanzen, welches sonst den Grossen dieser Welt

Das Herz bezaubern kann, den Blick gefangen hält,

Gefällt dem Tode nicht, ich muss mich nun bequemen

Aufs Neue Leçons (sic!) von diesem anzunehmen.⁵⁰⁵

Das darauffolgende Bild der namenlosen Erfurter Sängerin wurde ebenfalls vom Maler Jacob Samuel Beck angefertigt und stellt das letzte der Kategorie „Künstlerin“ dar. Als sein Stifter ist der Lohgerber Johann Ernst Schoncke angegeben; auch dieses stammt aus dem Jahr 1745. Die sitzende Sängerin wendet ihren Kopf vom Tod ab, der ihr mit erhobener Hand und leicht geöffnetem Mund ein Zeichen zu geben scheint. Der Text berichtet von der Gleichgültigkeit

⁵⁰⁴ ebd. 11.

⁵⁰⁵ ebd. 11.

des Todes gegenüber der schönen Stimme der Sängerin, während sich diese damit tröstet, in den himmlischen Chor Gottes aufgenommen zu werden.

Der Tod zur Sängerin:

Dein reizender Gesang, dein wohlgesetztes Lied,
So jedes Ohr ergötzt, ja selbst die Herzen zieht,
Hat bei mir keine Kraft, denn ich bin taub; behende!
Stimm ein Lamento an, dir ist das Lied vom Ende.

Die Sängerin:

Mein Stimmchen, welches selbst die Nachtigall besieget
Und durch die Melodie ein traurig Herz vergnüget,
Soll nun pausiren wohl? Ich werde wieder singen,
Und einst mit jenem Chor ein Halleluja bringen.⁵⁰⁶

Das Gemälde der Erfurter „Zigeunerin“ stammt ebenfalls vom Maler Jacob Samuel Beck und wurde 1742 von einem Stifter mit den Initialen J.W.S. in Auftrag gegeben. Die von einem Kind begleitete Hellseherin liest einer edel gekleideten, jungen Frau aus der Hand und prophezeit ihr ihre Zukunft. Der Tod selbst lauert als alte, bucklige Frau verkleidet hinter der als Ägypterin bezeichneten Wahrsagerin und fordert höhnisch von ihr, dass sie ihm ebenso aus seiner Knochenhand liest. Die „Zigeunerin“ wiederum beklagt, dass sie ihr eigenes Ende nicht vorhersagen konnte.

Der Tod zur Zigeunerin:

Komm mit, Ägypterin, dein Lebensschluss ist da,
Du weisst ja selber nicht, dass dir der Tod so nah,
Und willst doch andern viel von Glück und Leben sagen.
Komm, schau in meine Hand, mir pflegt nichts fehlzuschlagen.

Die Zigeunerin:

Viel Tausenden hab ich schon etwas prophezeit,
Allein nur bei mir fehlt die Geschicklichkeit.
Crystall und Kunst betrügt, sie lassen mich jetzt stecken,

⁵⁰⁶ ebd. 12.

Ich muss, eh ich's gedacht, mich in die Erde strecken.⁵⁰⁷

Auch die aus dem Paradies vertriebenen Adam und Eva treten innerhalb verschiedener Totentänze auf. In Basel treten Adam und Eva zu Beginn des Tanzes auf. Sie sind, bis auf Blätterwerk vor ihrer Scham, nackt inmitten von (mythologischer) Fauna und Flora dargestellt. Auf einem Ast zwischen ihnen windet sich die Schlange als Symbol des Bösen herab. Der Text berichtet über die Vertreibung aus dem Paradies und den vermeintlichen Sieg des Todes über das Menschengeschlecht; der Glaube an Christi ermöglicht jedoch das ewige Leben für die Verstorbenen.

SEcht hie der Spiegel aller Welt
Der uns darumb wird fûrgestellt /
Das wir Anfang Mittel und End
Betrachten fleissig und behend.
DER anfang in dem Paradeyß
Was Herlich voll Lob Ehr und Preiß:
Darauff folgt bald der leidig fahl,
Und stûrtzt uns in solch jammerthal.
DAs die wir sonsten solten sein
Unsterblich / Schön und Engelrein
Die wir auch uber groß und klein
Der G'schöpfen GOTTes in gemein.
SOLten herrschen vernünfftiglich
Und alles besitzen ewiglich
Sind leider GOTT erbarms zumal /
In sünd verderbt ohn maß und zahl.
Die Kron und Scepter war verlorn
Und sahen nichts dann Gottes zorn
Darauff der grausam Todt so g'schwind
Erwûrget alle Menschen Kind.
ALs was da lebt gleich wie das Kraut
Mit seiner Sensen niederhawt /
Niemandt so groß und herlich wahr

⁵⁰⁷ ebd. 13.

Den er nit faßte bey dem Haar.
UNd schleußt ihn in das Grab hinein
Da muß eins jeden Tantzplatz sein
Nun aber ist der Todt auch g'storben
Und haben wir den Sieg erworben.
DUrch Christi Todt und Höllenfahrt
Der unser jetzt im Himmel wart
Und ist der Todt in Schlaff verkehrt
Der uns nun willkom lieb und wärth.
E N D E⁵⁰⁸.

In Bern treten Adam und Eva wiederum zu Beginn des Makabertanzes unter dem Titel „Des Todes Ursprung“ auf. Auch in diesem Beispiel ist das Paar nackt mit Blättern vor ihrer Scham dargestellt. Hinter ihnen findet sich neuerlich der Apfelbaum mit der Schlange sowie ein Engel, der Adam und Eva mit einem Schwert aus dem Paradies vertreibt. Im Text wird neuerlich Bezug auf die Erbsünde genommen, die Eva laut christlicher Lehre durch ihre Sündhaftigkeit über Adam und somit die gesamte Menschheit gebracht hat.

VOn des Tüffels vergifften Zung,
hatt der Todt sein ersten Vrsprung,
herschet veber die menschen gantz:
Wir mießend all an seinen Tanntz.

EVa ist vast schuldig dran,
sie gab den Todt auch ihrem man,
deß müßen wir groß lyden nodt,
wan dahar kumpt der bitter Todt.⁵⁰⁹

Auch im *Erfurter Totentanz* findet sich das Bild der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, allerdings erst als 50. Gemälde. Jacob Samuel Beck ist im Fall der Erfurter Darstellung nicht nur der Maler, sondern zugleich auch der Stifter des Werkes; das Datum der Stiftung fehlt wiederum. Adam und Eva, nur in Ranken gekleidet, werden vom Tod in

⁵⁰⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek -- Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1, f. 14^vf.

⁵⁰⁹ ZINSLI, Berner, I 1./2.

Begleitung der biblischen Schlange aus dem Paradies geführt. Beim Text handelt es sich um keine klassische Dialogform zwischen Tod und Opfer, sondern um eine Abhandlung der Furcht des Menschen vor dem Tod, der auch die ersten Menschen zu sich geholt hat und dem Grauen der irdischen Sündigkeit⁵¹⁰. Es finden sich im Text ähnliche Motive wie bei der Baseler Jungfrau, deren Mund erbleicht (vgl. oben Kap. 8.7.) und der Amme aus Kopenhagen, deren Herz vom Kummer des Todes erdrückt wird (vgl. oben Kap. 8.10.).

Der Tod kein Tanz!

Des Todes Tyrannei beherrscht die ganze Welt,

Nachdem der schlaue Feind das erste Paar gefällt.

Es ist der alte Bund: von einem Tag zum andern

Sieht man die grosse Schaar durch's Thal des Todes wandern.

Das Sterben aber geht, wie kann es anders sein!

Den Meisten zentnerschwer und mehr als sauer ein.

Was kann Entsetzlichere und Grässlichers auf Erden

Wohl als der Sünden Sold, der Tod, gefunden werden!

Kommt, die ihr noch nicht wisst, was dieser Würger kann,

Und schaut der Sünde Tod doch etwas ernstlich an,

Betrachtet mit Bedacht die ängstlichen Geberden!

Schaut! wie das Antlitz bleich, die Augen dunkel werden!

Seht doch der Lippen Gösch, hört, wie die Kehle schluckt!

Schaut, wie der Sterbende mit Hand und Füßen zuckt!

Wie in der lichten Noth die welken Glieder zittern!

Eh' dieser Wütherich das Herze kann zersplittern,

Eh' der Tyrann noch den völl'gen Sieg erhält!

Sagt! wie euch dieser Tanz, ihr Sterblichen, gefällt!

Was steht ihr starr und stumm, was ringet ihr die Hände!

Ein unbekehrter Mensch nimmt nur ein traurig Ende.⁵¹¹

Der eben beschriebenen Vielzahl von Frauenfiguren verschiedener Schichten und Berufe – einschließlich der christlichen Urmutter Eva – ist gemein, dass alle ihre schlechten Taten im Angesicht des Todes bereuen und sich furchtsam dem unabwendbaren Reigen des Totentanzes

⁵¹⁰ SCHRÖER, Erfurter, 41.

⁵¹¹ ebd. 41f.

anschließen. Gemeinsam ist allen Frauengestalten – mit wenigen Ausnahmen – weiters, dass sie vom Tod, unabhängig von ihren Aufgaben im Leben, vor den Versuchungen des Lebens gewahrt werden und ihnen ihre (angeblichen) Verfehlungen vorgehalten werden, die ihre Ursache meist in der Nichtbefolgung gesellschaftlicher Konventionen und dem Wunsch der Frauen nach Freiheit und Selbstbestimmung haben.

9. Totentänze in der modernen Kunst sowie dem popkulturellen Gedächtnis des 20. und 21. Jahrhunderts

Vormoderne Totentänze haben sich stets den Gegebenheiten angepasst und schließlich auch Eingang in die Postmoderne gefunden⁵¹². In der modernen Kunst finden sich der Totentanz und auch der Sieg des Todes über das Leben vor allem in Zeiten des Krieges und der Krise als wiederkehrendes Motiv. Neben Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Alfred Rethel oder Hugo Simberg verarbeiteten auch Salvador Dalí und Hans Gabriel Jentsch bis Robert Hammerstiel den Tod als allumfassende, divers auftretende Bedrohung und gleichzeitigen Wegbegleiter⁵¹³. Im Zuge des Bilderzyklus „Der Krieg“ sei hier auf das Werk *Totentanz anno 17. (Höhe Toter Mann, 1924)* von Otto Dix verwiesen, der die Schrecken des Ersten Weltkrieges trotz des Titels nicht durch den Tod als Person darstellt, sondern das Gefühl der Beklemmung durch den Anblick der Leichen der gefallenen Soldaten als Motiv des Totentanzes ausdrückt. Trotz fehlender Tanzbewegungen strahlen die Figuren eine einnehmende und erschreckende Dynamik aus⁵¹⁴.

Im Bereich der Musik und des Theaters ist die Totentanzthematik ebenso weit verbreitet; beispielhaft seien hier Johann Wolfgang von Goethes Opus 86, *Totentanz* für Chor und Orchester aus dem Jahr 1815, das von Wilhelm Berger musikalisch umgesetzt wurde⁵¹⁵, Camille Saint-Saëns Opus 40 mit dem Titel *Danse Macabre* aus dem Jahr 1874⁵¹⁶, sowie aus jüngerer Vergangenheit *Thriller* von Michael Jackson aus dem Jahr 1982⁵¹⁷ und der dritte Abschnitt des Opus 21 von Werner Schulze, *Concerto Roberto*, aus dem Jahr 2007 genannt⁵¹⁸. Besonders Hugo Distler fand in den niederdeutschen Versen des alten Lübecker Totentanzes Inspiration für seine im Jahre 1934 komponierte vierstimmige Motette *Totentanz*, in die die Makabertanzstrophen einerseits sowie Ausschnitte aus dem *Cherubinischen Wandersmann* des Angelus Silesius andererseits einfließen⁵¹⁹.

⁵¹² LEBMANN, Totentanz, 17.

⁵¹³ ebd. 25ff.

⁵¹⁴ Otto DIX, Totentanz anno 17. (Höhe Toter Mann, 1924), Radierung. 24,5 x 30 cm. Kunstsammlung Gera, Otto-Dix-Haus, Inventarnummer D/G 72.

⁵¹⁵ Susanne CRAMER, Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801-1929) Katalog Band 6 (Stuttgart-Weimar 1996) 80.

⁵¹⁶ Victor RANGEL-RIBEIRO, Camille SAINT-SAËNS, Danse macabre and Other Works for Solo Piano (Mineola-New York 1999) 1ff.

⁵¹⁷ Jel D. LEWIS JONES, Michael Jackson, the King of Pop, The Big Picture! The Music! The Man! The Legend! The Interviews: An Anthology (Phoenix-New York-Los Angeles 2005) 5ff.

⁵¹⁸ Werner SCHULZE, Concerto Roberto - für Fagott und Oberton-Trio (01. 03. 2020), in: Musikdatenbank von mica – music austria, <https://db.musicaustria.at/node/145826> [2. 8. 2022].

⁵¹⁹ Joachim WALTER, Hugo Distler, ‚Totentanz‘ und ‚Thema und zwölf Variationen über ‚Es ist ein Schnitter, heisst der Tod‘‘ in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 375-379, 375.

Für das Medium des Films weist Laura Räuber darauf hin, dass der personifizierte Tod, als Weiterentwicklung aus den bereits erwähnten Figuren der *Transi*-Gräber (vgl. oben Kap. 4.) als Untoter und Zombie bis heute weiterlebt und ähnliche Reaktionen der Abscheu hervorruft wie einst Totentänze und andere makabre Bildwerke:

„Anders als das Skelett, an dem der Prozess des Vergehens bereits abgeschlossen ist, konfrontiert der *Transi* den Betrachter mit dieser anwidernden prozesshaften Verwesung. Damit erfassen *Transi*- und Zombiefiguren den Rezipienten mitunter schockartig, direkt somatisch, durch Angst oder Ekel. [...] Die klare Trennung von Dort und Hier, Tod und Leben, verwischt dann ebenso, wie die Grenze zwischen Leinwandwelt zum Zuschauerraum. Während die Malerei den Tod einst im Bild gebannt hatte – endlich sichtbar, dabei abgetrennt und somit kognitiv zu bewältigen – bricht er im bewegten Film (re-)animiert, mit voller Wucht aus der Leinwand hervor.“⁵²⁰.

Neben verwesenden Untoten treten in Filmen, besonders jenen aus dem Bereich der Animation, ähnlich den Totentänzen, selbstständig agierende Skelette auf. Dieses Interesse an der Darstellung an sich toter Organismen erklärt Räuber mit der „filmischen Potentiale“, die in der Lage ist, dem Betrachter Unrealistisches darzubieten, wobei Räuber in den bewegten Bildern des Filmes eine noch intensivere Verhöhnung des Betrachters erkennt als in den monumentalen Totentänzen⁵²¹. Auch stehen die „wiederbelebten“ Toten des Films für Räuber in einem makabren Gegensatz zur immobilen Todesfigur der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentänze⁵²².

Als eines der bekanntesten Beispiele dieser Entwicklung gilt Walt Disneys zirka fünfminütiger Animationskurzfilm *The Skeleton Dance* der Reihe *Silly Symphony* aus 1929, der eine Gruppe untoter Skelette bei ihrem nächtlichen Tanz auf dem Friedhof zeigt. Obgleich diesem Kurzfilm ein gewisses Maß an Humor zukommt und die Knochenmänner im Zuge ihrer Tanzbewegungen gar lustig anmuten, finden sich durchgehend makabre Zwischensequenzen, die den Zuseher mit einem Gefühl der – wenn auch abgemilderten – Furcht zurücklassen⁵²³. Auch in Walt Disneys

⁵²⁰ Laura RÄUBER, Todesbegegnungen im Film. Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper (Bielefeld 2019) 32.

⁵²¹ ebd. 50.

⁵²² ebd. 54.

⁵²³ *The Skeleton Dance* (USA 1929, R: Walt Disney), vgl. das Verwenden des Rückgrats eines Skeletts als Xylophon durch ein anderes Skelett mit den Oberschenkelknochen des Ersten (TC 00:03:45-00:04:05; TC 00:04:39-00:04:54), das Spielen auf dem Schwanz einer zu Boden gedrückten, schwarzen Katze als

Fantasia aus 1941 treten tanzende Skelette auf, die mit Dämonen und Geistern zu der Melodie von Modest Mussorgskys *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* feiern (TC 01:50:26-01:58:09)⁵²⁴. Ein weiteres Beispiel für einen postmodernen „Tanz der Toten“, bei dem neuerlich das Motiv des Nutzens der lebenden Skelette als Instrumente – unter anderem als Xylophon – auftritt, findet sich in *Tim Burton's Corpse Bride* aus 2005. Im Zuge des Liedes *The Remains of the Day* (dt. *Tot ist jeder einmal*) wird, in der Manier der Totentänze, vor den Augen des noch lebenden, männlichen Protagonisten auf die Vergänglichkeit des Lebens verwiesen (TC 00:19:42-00:22:58)⁵²⁵.

Als letztes filmwissenschaftliches Beispiel sei auf Ingmar Bergmans *Det sjunde inseglet* (dt. *Das siebte Siegel*) aus 1957 eingegangen, dessen Thematik wortwörtlich das (Schach-)Spiel des heimgekehrten Kreuzfahrers Antonius Block mit dem Tod ist⁵²⁶. Zentral Verwendung findet auch die Offenbarung des Johannes (TC 00:01:25-00:01:46 sowie TC 01:25:51-01:27:38)⁵²⁷. Durch die schwarz-weiß gehaltenen Szenen, die laut Räuber besonders gut Kontraste zwischen Leben und Tod repräsentieren, kommt auch dem Tod, der zu Beginn des Films in schwarz gewandet und mit bleich geschminktem Gesicht auftritt, eine besondere Dramatik zu. Obgleich er den Ritter mit sich nehmen will, überredet dieser ihn, mit der Bitte um Aufschub, zum oben bereits erwähnten Schachspiel, das sich wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung zieht. Im Falle seines Sieges wünscht sich Antonius Block – rückblickend auf sein missglücktes und sinnfreies Leben – durch einen letzten altruistischen Akt, seine Gefolgschaft und ihn während der Spieldauer vor dem Tod verschonen zu können und hofft darauf, dass dieser am Ende nur ihn fortholen würde (TC 00:03:15-00:04:49)⁵²⁸.

Nach Almut Breitenbach eignen sich derlei Spiele, die naturgemäß eine „Hierarchie“, in diesem Fall vom König bis zum Bauern, sowie mehrere Farben aufweisen, besonders für Allegorien in Bezug auf den Tod und die für alle Stände in gleichem Maße geltende Vergänglichkeit des menschlichen Lebens; hierzu zählt auch das Zusammenwerfen aller Figuren in einen Beutel am Ende des Spiels⁵²⁹. Darüber hinaus verweist sie auf ein Gedicht Sebastian Brants mit dem Titel *De periculoso scacorum ludo*, das auf ein Gemälde referenziert, das sich früher im Straßburger Münster befand und heute nicht mehr erhalten ist. Darauf war, ähnlich den Protagonisten

Streichinstrument (TC 00:04:22-00:04:31) sowie das Auftürmen der vier Skelette zu einem hippomorphen Wesen aus Knochen auf dem Weg ins Grab bei Tagesanbruch (TC 00:05:10-00:05:17).

⁵²⁴ *Fantasia* (USA 1941, R: Walt Disney).

⁵²⁵ *Tim Burton's Corpse Bride* (USA 2005, R: Tim Burton).

⁵²⁶ *Det sjunde inseglet* (Schweden 1957, R: Ingmar Bergman).

⁵²⁷ Offb 1-5.

⁵²⁸ RÄUBER, *Todesbegegnungen*, 104.

⁵²⁹ Almut BREITENBACH, *Der 'Oberdeutsche vierzeilige Totentanz'. Formen seiner Rezeption und Aneignung in Handschrift und Blockdruck. Spätmittelalter, Humanismus, Reformation/Studies in the Late Middle Ages, Humanism, and the Reformation* 88 (Tübingen 2015) 348ff.

Ingmar Bergmans, der Kaiser beim Schachspiel mit dem Tod zu sehen, welches er vor den Augen der Ständevertreter austrägt⁵³⁰. Auch Bergman war dieses Motiv durch den Besuch ländlicher Kirchen in seiner Jugend und die Betrachtung der dort angebrachten Wandgemälde, bewusst und diente ihm gewiss als Inspiration für die oben genannte Szene:

„[...] In a wood sat Death, playing chess with the Crusader. Clutching the branch of a tree was a naked man with staring eyes, while down below stood Death, sawing away to his heart's content. My mind was stunned by the extreme cruelty and the extreme suffering“⁵³¹.

Das Motiv des Schachspielens wird mit jenem der Totentänze amalgamiert; der Tod besiegt seinen Gegner im Spiel und holt ihn fort. Aber auch andere Szenen des Films erinnern an die verhöhnende und komödiantische Art der Totentänze, etwa das Fällen eines (Lebens-)Baumes durch den personifizierten Tod, um an sein, den Tod zuvor nachahmendes, nun flehendes, Opfer zu gelangen (TC 01:05:04-01:06:45)⁵³². Neben einem tatsächlichen, monumentalen Totentanz, der im Zuge des Filmes von einem Künstler zwecks Verängstigung der Menschen an eine Kirchenwand gemalt wird (TC 00:15:38-00:17:44), endet *Das siebte Siegel*, nachdem der Tod den Protagonisten in der Verkleidung eines Klerikers ausgehorcht hat, mit einem tatsächlich in der Ferne der Bergkuppen durchgeführten Totentanz, bei dem der Kreuzritter und seine Entourage dem Tod, wiederum in der den monumentalen Totentänzen gleichenden „Teufelsrichtung“, tänzelnd nach links (vgl. oben Kap. 3.), folgen. Der Tod selbst trägt im Zuge des Tanzes zum ersten Mal seine ihn weiter determinierenden Symbole der Sense und des Stundenglases (TC 01:30:56-01:31:18). Für Räuber werden hier einerseits die Schrecken des erst kürzlich zurückliegenden Weltkrieges, andererseits die Angst des Regisseurs selbst vor dem Sterben thematisiert⁵³³. Humoristische Adaptionen des Bergman Stoffes, die dem Tod seinen Schrecken nehmen, bilden darüber hinaus *Bill & Ted's Bogus Journey*, in dem der Tod sie zu mehreren modernen Gesellschaftsspielen auffordert, bis er sich schließlich nach einer verlorenen Partie Twister endgültig geschlagen gibt⁵³⁴, sowie der siebente Abschnitt des Filmes *The Meaning of Life*, „Death“, von Monty Python, im Laufe dessen eine britisch-amerikanische

⁵³⁰ ebd. 302.

⁵³¹ John STUBBS, *The Seventh Seal*, *Journal of Aesthetic Education* 9/2 (1975) 62-76, 66.

⁵³² RÄUBER, *Todesbegegnungen*, 106.

⁵³³ ebd. 108f.

⁵³⁴ *Bill & Ted's Bogus Journey* (USA, 1991, R: Peter Hewitt).

Dinnerparty vom Sensenmann heimgesucht wird; in Folge einer Fischvergiftung folgen die Verstorbenen dem Tod in einem modernen „Totentanz“ in ihren PKWs ins Jenseits⁵³⁵.

Silke Jungblut verweist in Bezug auf das Todesmotiv innerhalb postmoderner Literatur darauf, dass das Thema des unumgänglichen Todes, dessen Umkehr selbst durch Zauberkraft unmöglich erscheint, zentral innerhalb der Handlung der „Harry Potter“-Bücher der britischen Autorin Joanne K. Rowling, die die Popkultur seit ihrer Veröffentlichung am Ende des 20. Jahrhunderts nachträglich prägen, verankert ist; ähnlich den Totentänzen sind die Hauptfiguren gezwungen, ihren eigenen sowie den Tod der ihnen nahestehenden Menschen in der Hoffnung zu akzeptieren, diese in der Ewigkeit wiederzutreffen⁵³⁶.

Darüber hinaus zeigen sich eine Renaissance der Totentänze durch die Covid-19 Krise⁵³⁷, sowie Festivals in Wien und Lübeck, die die Vergänglichkeit des Lebens bzw. den Totentanz zum Thema haben, wie groß das Interesse an der Frage, was nach dem Sterben folgt, auch im 21. Jahrhundert noch ist⁵³⁸.

Die offene Frage der Menschheit nach dem Sterben und dem potenziellen Leben nach dem Tod existiert seit dem Mittelalter in christlich geprägter Form in Europa und erfährt in regelmäßigen Abständen eine Wiederaufnahme in verschiedensten Kunstgattungen, die Menschen aller Geschlechts-, Gesellschafts- und Altersgruppen nach wie vor bewegt.

Während die vormodernen (monumentalen) Totentänze des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit in erster Linie die des Lesens nicht kundigen Gesellschaftsschichten adressieren und an die Unausweichlichkeit des Todes erinnern sowie die Menschen dazu ermahnen sollten, innerhalb ihrer strengen sozialen Hierarchie ein gottgefälliges Leben zu führen, findet man diesen ethisch-moralischen Hintergrund bei modernen Adaptionen des Totentanzstoffes nur in seltenen Fällen bei kulturell hochstehenden Werken. Im Gegensatz dazu steht die Unterhaltungsindustrie, die bei ihren Produktionen vor allem auf einen wohligen Gruselfaktor abzielt.

⁵³⁵ The Meaning of Life (Großbritannien, 1983, R: Terry Jones).

⁵³⁶ Silke JUNGBLUT, Harry Potter, die Grimms und der Tod: Zur Todesmotivik in alten und neuen Märchen, (Hamburg 2014) 34f.

⁵³⁷ Art. In Corona-Zeiten: Der Totentanz kehrt zurück (27.03.2020), in: Die Tagespost, <https://www.die-tagespost.de/kultur/in-corona-zeiten-der-totentanz-kehrt-zurueck-art-206750> [9.7.2022].

⁵³⁸ vgl. MEMENTO MORI FESTIVAL 7.-17. Oktober 2021, Das Kulturfestival rund um den Tod, <https://www.festival-memento-mori.at/>, sowie Gemeinde St. Marien zu Lübeck, St. Marien Journal für Gemeinde und Freunde der St. Marienkirche zu Lübeck (Lübeck 2021) 2ff.

Exkurs: Das Stundenbuch bzw. Pfortenbuch im altägyptischen und christlichen Glauben und die humanistische Hieroglyphenkunde der Renaissance nach Horapollon

Eng in Verbindung mit den Motiven des Makabertanzes, dem endlichen Leben sowie dem Tod als eigenständiger Person, stehen mittelalterliche Stundenbücher⁵³⁹. Nach Monika Schmitz-Emans entwickelte sich die Notwendigkeit dieser Quellengattung aus dem aufkommenden Zeitverständnis des Mittelalters und dem Bedürfnis der Gläubigen, einen tiefergreifenden Konnex zwischen der dual auftretenden endlichen Lebenszeit einerseits und der „zeitlosen“ Ewigkeit (Heilszeit) andererseits zu erwirken, um das alltägliche Leben der Menschen als Teil des „göttlichen Plans“ erklärbar zu machen. Dieser Alltag und die tägliche Arbeit folgen demnach einem genauen Ablauf, den es in regelmäßigen Abständen zur Vollziehung von Gebeten zu unterbrechen gilt. Durch den technologischen Fortschritt, der das Aufkommen von Uhren begünstigte, etablierte sich die zuvor nicht vorhandene Einteilung des Tages in Stunden aus klösterlichen Institutionen heraus auch im laikalen Alltag. Dabei kam den Stundenbüchern nach Schmitz-Emans folgende Aufgabe zu: „Sie gliedern den Tag, sorgen dafür, daß die Phasen des irdischen Alltags nach einem festgelegten Rhythmus von Phasen der religiösen Besinnung und der Hinwendung zur Ewigkeit unterbrochen werden.“⁵⁴⁰.

Neben der dogmatischen Ermahnung zur Vorbereitung auf die Ewigkeit dient das Aufkommen der Stundenbücher als „Zeitmesser“ in wirtschaftlicher Sicht der Regulierung des Arbeitstages insoweit, dass durch derlei „Arbeitszeitregelungen“ eine Steigerung der Zuverlässigkeit erkennbar wird. Im weiteren Verlauf führen Stundenbücher im ökonomischen und finanziellen Kontext zur Entstehung von „Tagesplanern“, in denen nicht nur die einzelnen Tagesstunden, sondern auch die im Zuge göttlichen Wohlwollens geleisteten Tätigkeiten vermerkt werden⁵⁴¹. Ausgehend vom französischen und flandrischen Raum des 13. Jahrhunderts und ab dem 15. Jahrhundert auch dem italienischen Raum, etabliert sich das -zumeist in lateinischer Sprache verfasste – Stundenbuch aus dem Brevier heraus als Werk des Glaubens und des Besinnens für die Zielgruppe adeliger und nichtadeliger Laien. Inhaltlich spiegelt das Stundenbuch die Passion Christi sowie Heiligenviten und die Heilsgeschichte wider, wobei diese in irdische Zeitkonzepte und die unterschiedlichen Abschnitte des Jahres eingebettet werden. Im Verlauf des Tages sollte achtmal, im Abstand von drei Stunden, gebetet werden. Inwieweit die

⁵³⁹ vgl. hierzu etwa Oxford, Bodleian Library MS. Douce 135, insbesondere f.68v-f. 73r, f. 73v-f. 74v, f. 75v, f. 76v, f. 77v, f. 78v, f. 79v, f. 80v, f. 81v, f. 82v, f. 83v, f. 84v-f. 89v.

⁵⁴⁰ Monika SCHMITZ-EMANS, Graphien der Zeit. Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit, in: Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, hg. von Jörg ROBERT (Berlin-Boston 2017) 215-236, 218.

⁵⁴¹ ebd. 219f.

Eigentümer der Stundenbücher diese Abstände einhielten und den Gebeten tatsächlich nachkamen, bleibt fraglich⁵⁴².

Maßgebend für Stundenbücher sind auch die in ihnen häufig enthaltenen Illustrationen, die einerseits biblische Szenen, andererseits alltägliche Bilder zeigen, wobei die Kalendarien den jeweiligen Monaten oftmals die zu dieser Zeit vorzunehmenden Arbeiten zuordnen. Darüber hinaus findet sich im Zuge des *Officium defunctorum* mehrmalig der skelettierte Tod sowie die Darstellung des Eingangs zur Hölle⁵⁴³.

Auch im alten Ägypten waren strukturell ähnliche, nach Stunden gegliederte Werke bekannt, deren moderner Name Pfortenbuch lautet. Im Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte wird das Pfortenbuch, dessen altägyptischer Name und Ursprung nicht eindeutig geklärt sind, der Familie der „Jenseitsführer“, ähnlich dem Amduat (Totenbuch) und dem Zweiwegebuch, zugeschrieben. Seinen Namen erhält das Pfortenbuch, das gemeinsam mit dem Totenbuch zu den essenziellsten königlichen Totentexten des Neuen Reiches gehört, durch seine Hauptthematik, nämlich die zwölf geschlossenen und von Zauberwesen, wie feuerspeienden Reptilien, bewachten Tore der Unterwelt, die die verstorbene Person – gemeinsam mit dem Sonnengott auf seiner Nachtfahrt von Westen nach Osten – durch Zaubersprüche und gebetartige Bitten Stunde um Stunde öffnen und hindurchfahren muss. Im Zentrum steht hierbei die bildliche Darstellung des Pfades, während die beigegefügte Texte umschreibend wirken. Es erfolgt eine Dreiteilung der Darstellung, wobei mittig der Wasserlauf mit der Barke des Sonnengottes ersichtlich ist, der auf beiden Seiten von den mit Göttern, Geistern und Verstorbenen besetzten Ufern flankiert wird. Die Halle des Osiris, mit dem thronenden Gott vor der Waage des Totengerichts, unterbricht diesen Lauf jedoch zwischen der 5. und 6. Stunde. Am Ende des Pfortenbuches findet sich die Darstellung der aufgehenden Sonne, die sich, gemeinsam mit der Sonnenbarke, aus dem Urwasser erhebt. Ausgehend vom Grab des Haremhab halten Bilder des Pfortenbuches in die Architektur sowie auf den Sarkophagen der meisten Königsgräber der 19. und 20. Dynastie Einzug, ehe sie im Zuge der Spätzeit auch im privaten Funeralbereich wie auf Papyrusrollen Verwendung fanden⁵⁴⁴.

Erik Hornung verweist darauf, dass die Kreatoren des Zaubers (Heka) und der Einsicht (Sia) auch zur Entourage des Sonnengottes und seiner Barke gehören und verweist auf neue Thematiken, die im Totenbuch noch nicht bekannt waren, so etwa die Unterscheidung der Jenseitsbewohner, die als Ägypter, Nubier, Asiaten und Libyer auftreten. Auch weist Hornung

⁵⁴² ebd. 220ff.

⁵⁴³ ebd. 222ff.

⁵⁴⁴ Hans BONNET, Pfortenbuch, in: Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, hg. von Hans BONNET (Berlin 32000) 589-590, 589f.

auf die Bedeutung des Wandels der Zeit hin; die in sich gewundene Schlange gilt als Ursprung der Zeit, die einzelne Stunden gebiert und wieder zerstört. Daneben tritt die Zeit auch als zwei miteinander verwobene Stränge auf. Auch stellt sich die Zeit als relativ dar, da eine Stunde im Zuge der nächtlichen Überfahrt einer menschlichen Lebensperiode gleichkommt. Die Folgende Tabelle gibt einen Überblick über die zwölf nächtlichen Stunden des Pfortenbuchs nach Hornung⁵⁴⁵:

1. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • Zwischenwelt • Barke wird durch „Götter der Wüste“ in Empfang genommen • Widder- und Schakalfetische symbolisieren Befehlsgewalt Res (Lohn/Strafe) • Motiv der Unabwendbarkeit des Todes
2. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • Eintritt in die Unterwelt • Darstellung durch Ma‘at seliger und verdammter Menschen • Strafrede des Atum • dazwischen die vier erschöpften, liegenden Himmelsrichtungen
3. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • „Erdbarke“, durch Stierköpfe stilisiert • zwölf durch Re wiedererweckte Mumien • „Feusersee“ (dem christlichen Fegefeuer der Verdammten ähnlich) • Verwirrung der „Chaoschlange“ Apophis durch Atum und zwei göttlichen Neunheiten
4. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • „See des Lebens“ und „See der Uräen“ • neun noch schlafende Mumien, die von Re erweckt werden • sie sind „Götter des Osirisgefolges“, die jede Nacht erneuert werden (= 12 Nachtstunden) • Osirisschrein im unteren Register • Bestrafung der Gottesfeinde durch Feuer
5. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • neun Gottheiten gegen Apophis • anthropomorphe Ba-Seelen der Menschen der Unterwelt • vier „Menschenrassen“: Ägypter, Asiaten, Nubier, Libyer • ihre Ba-Seelen werden durch das Wort des Horus geschützt • Zuweisung ewiger Lebenszeit und Ackerland • fünfte Pforte: Gerichtsaula des Osiris – Totengericht
6. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • tiefste Stelle des Pfortenbuchs • unsichtbarer Sonnenleichnam • Mumien des Osirisgefolges – neues Leben durch Wiedervereinigung mit ihrem Ba • Gefahren neuen Lebens durch Apophis symbolisiert • Zeit als doppeltes Seil aus dem Maul Aqens

⁵⁴⁵ Erik HORNUNG, Das Tal der Könige (München 2010) 86f.

7. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • „Pfähle Gebts“ wehren Feinde der Sonnenbarke ab • Selige Tote erhalten ewiges Leben
8. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • Aufrichten der Seligen auf ihren Barken und Versorgung dieser durch „Herren des Unterhalts im Westen“ • Fortführung der Bestrafung der Verdammten
9. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • Bestrafung durch feuerspeiende Riesenschlange symbolisiert • Auftreten der im Urwasser Schwimmenden und Rettung dieser vor körperlichem Verfall/Versorgung ihrer Ba-Seelen
10. Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • erneute Abwehr des Apophis
11./12.Stunde	<ul style="list-style-type: none"> • Vorbereitung auf Sonnenaufgang • Fesselung des Apophis und seiner Gehilfen • Frontale Abbildung Res – Wunsch, „Gott ins Angesicht zu blicken“ • Sterne und den Sonnenaufgang verkündende Paviane • Schlangenreitende Göttinnen und Ammen um eben geborenes Sonnenkind • Schluss: Darstellung aller drei Ebenen der Unterwelt durch Nun/Osiris/Nut

Eine unmittelbare Verbindung zwischen der altägyptischen Hieroglyphenlehre und der europäischen Frühen Neuzeit bilden jene Werke, die Licht in das Dunkel des antiken Schriftsystems zu bringen versuchten. Charles Dempsey verweist in diesem Zusammenhang auf Pierio Valeriano, dessen *Hieroglyphica* als erstes solches Werk im Jahr 1556 erschien, obgleich seine Veröffentlichung für Dempsey bereits das Ende der ersten Phase der Beschäftigung der Renaissancegelehrten mit Hieroglyphen markiert. Er verweist hierbei auf die altgriechischen Quellen, allen voran das „Wörterbuch“ des Horapollon, das 189 Zeichen umfasste und 1419 nach Italien kam, wo es vielfach übersetzt wurde, sowie auf das Aufkommen der Beschäftigung mit anderen antiken Sprachen wie Aramäisch und Hebräisch, um die Frage nach der „Sprache Gottes“ und dem Zusammenhang zwischen Namensbezeichnungen und ihren Bedeutungen zu klären⁵⁴⁶. Besonders das Udjat- oder Horusauge, fand im Zuge der Renaissance mehrfach Verwendung, so etwa bei Athanasius Kircher, der Ferdinand III. als „Osiris Austriacus“ betitelte⁵⁴⁷.

Das schon erwähnte Werk Horapollons, namentlich *Des Niloten Horapollon Hieroglyphica*, ging 1505 in Druck und wurde 1512, als Übersetzung in lateinischer Sprache nach Willibald

⁵⁴⁶ Charles DEMPSEY, Renaissance Hieroglyphic Studies. An Overview. Interpretation and Allegory Antiquity to the Modern Period, Brill's Studies in Intellectual History, Band 101, 365-381, 365ff.

⁵⁴⁷ Ludwig VOLKMANN, Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen (Leipzig 1923) 113, fig. 95.

Pirckheimer mit Darstellungen Albrecht Dürers veröffentlicht. Für Heinz-Josef Thissen liegt der Ursprung der *Hieroglyphica* in der, sich lediglich auf Hieroglyphen beziehenden, Kryptographie und der exponentiell ansteigenden Zeichenanzahl der nur den Gelehrten zugänglichen Hieroglyphen zwischen dem Mittleren und Neuen Reich (etwa 1000 Zeichen) und der Spätzeit (etwa 10000 Zeichen). Das Abgleiten der monumentalen Zeichensprache in den Bereich der Mystik wurzelt nach Thissen einerseits im Abgrenzungsbedürfnis der ägyptischen Priesterschaft, andererseits in der größtenteils fehlenden Bereitschaft der Hellenen, die Hieroglyphensprache zu erlernen⁵⁴⁸. Für Thissen bleibt auch der genannte Titel des Werkes fraglich, da kein altgriechischer Text bekannt ist, der eine originale Abschrift der koptischen Vorlage darstellt, da auch die Richtung der Übertragungen zumeist entgegengesetzt, vom Griechischen ins Koptische, erfolgte. Vielmehr wurde Horapollons Werk direkt in altgriechischer Sprache verfasst, wobei er in diesem Zusammenhang auf den in der Antike beliebten „Kunstgriff der vorgetäuschten Übersetzung“ hinweist. Während der „Vater der Hieroglyphenkunde“, Champollion, dem die Entzifferung der Zeichen 1822 gelang, die Arbeit Horapollons für die Entwicklung der Wissenschaft durchaus schätzte und gar dreizehn seiner Zeichen als korrekt zugeordnet auszeichnet, übt die deutsche Ägyptologie tendenziell Kritik⁵⁴⁹; das Werk Horapollons wird von Adolf Erman gar als „töricht“ und als Buch, „das nichts weiter enthält als seltsame Ausdeutungen wirklicher und angeblicher Hieroglyphen“ bezeichnet. Eines der Beispiele, das Erman anführt, ist etwa die Nennung der Gänsehieroglyphe für den Sohn, da sich beide Worte gleichen ( s3/z3/sa⁵⁵⁰); Horapollon sieht den Ursprung dieses Zeichengebrauchs in der tiefgehenden Mutterliebe der Gans für ihre Nachkommen⁵⁵¹.

Zuletzt sei im Zusammenhang mit der Hieroglyphenlehre der Renaissance auf die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. verwiesen. Im Zuge der Etablierung seiner *gedechtnus* vollendete Johannes Stabius nach dem Tode Maximilians I. die von ihm gewünschte und eigens betitelte „Honoris Porta“ als größten je produzierten Holzschnitt⁵⁵². Es handelt sich um eine etwa 3m hohe, durch drei Tore definierte Schauseite, die sich mittig nach oben hin aufstapelt und durch Türme sowie einen Stammbaum mit Maximilian I. selbst an der Spitze sowie verherrlichenden Schlacht- sowie Alltagsszenen die Gloria des Habsburgerhauses repräsentieren soll. Hoch oben, auf der mit einer Krone verzierten Kuppel, thront Maximilian I. neuerlich, diesmal in einer

⁵⁴⁸ Heinz-Josef THISSEN, Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch. Band I: Text Und Übersetzung (Berlin-Boston 2000) VIII.

⁵⁴⁹ THISSEN, Hieroglyphenbuch, Xiff.

⁵⁵⁰ Rainer HANNIG, Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.). Marburger Edition. Kulturgeschichte der antiken Welt Band 64 (Mainz ⁵2009) 704.

⁵⁵¹ Adolf ERMAN, Die Hieroglyphen (Berlin-Leipzig 1917) 2f.

⁵⁵² Thomas Ulrich SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. Kunstwissenschaftliche Studien 95 (München u.a. 2001) 399ff.

Kapelle, wobei ihn eben jene Zeichen umgeben und als Herrscher lobpreisen, die Horapollon teilweise in seiner *Hieroglyphica* nennt⁵⁵³. Die Hieroglyphen des Werkes, für das Dürer 1512 den Auftrag erhielt, und der Hofmaler Jörg Kölderer zwei Entwürfe in Farbe anfertigte, wobei auch andere seiner Vorlagen für die einzelnen Bilder Verwendung fanden, entstammen teilweise auch der Feder Willibald Pirckheimers, der neben den von ihm 1512/13 ins Lateinische übersetzten Hieroglyphen des Horapollon auch selbst neue, „heraldische“ Hieroglyphen entwickelte⁵⁵⁴. Nach Matthias Müller schließlich handelt es sich bei der Hinzufügung der naturgegebenen, tierförmigen und gegenstandsformigen Hieroglyphen, wie den Symbolen des herabfallenden Taus, der Schlange, des aufmerksamen Kranichs und des Hahns, der auf einer Schlange sitzt und auf Ludwig XII. von Frankreich verweist, um eine Erhebung Maximilians I. in die Sphären eines abgewandelten Osiriskultes, der den vorläufigen Höhepunkt des aus der Antike erwachsenden Kaisertums repräsentiert⁵⁵⁵.

Wenn auch ein direkter Vergleich (monumentaler) Totentänze mit Stundenbüchern und in weiterer Folge dem altägyptischen Pfortenbuch nicht uneingeschränkt möglich ist, so zeigt sich doch, dass die Befassung mit der Lehre der religiösen Vorstellungen des Mittleren und Neuen Reichs auch in der Renaissance von Interesse für die Humanisten war, die unter Berufung auf Horapollon altägyptische Hieroglyphen als politisches Machtinstrument für das Kaiserhaus der Habsburger nutzten. Es zeigt sich jedoch, dass zahlreiche Vorstellungen der ägyptischen Unterwelt und eines Lebens nach dem Tod ihre Entsprechung in den christlichen Vorstellungen der Hölle und des Jüngsten Gerichts finden. Totentänze sind demnach der Ausgangspunkt für die Reise der Seele zu Gott.

⁵⁵³ Sven LÜKEN, Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61/4 (1998), 449-490, 449ff.

⁵⁵⁴ Peter STRIEDER, Zur Entstehungsgeschichte von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1954-1959 (1960) 128-142, 128ff.

⁵⁵⁵ Matthias MÜLLER, Entrückte Anwesenheit in Bildern Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?, in: *Maximilian I. (1459-1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*. *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik*. Band 18, hg. von Nicole SCHWINDT (2019) 115-138, 131f.

10. Conclusio

Es hat sich im Zuge der Bearbeitung des Themas dieser Arbeit gezeigt, dass es sich bei (monumentalen) Totentänzen, insbesondere in Bezug auf die Darstellung weiblicher Ständevertreterinnen, um eine hochkomplexe Materie handelt, deren Entwicklung deutlich vielschichtiger ist als es zunächst erscheint. Innerhalb des seit dem 19. Jahrhundert bestehenden Forschungsinteresses an Makabertänzen existierte lange Zeit kein Konsens über eine Definition des Terminus „Totentanz“, wobei die Geschichtsforschung sich um die Schließung dieser Lücke insbesondere seit Beginn der 2010er Jahre intensiv bemüht. Aufgrund der heteroheteropatriarchal geprägten gesellschaftlichen Hierarchie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit überwiegen in den nach wie vor existierenden bzw. heute noch zugänglichen Quellen in hohem Maß die Darstellungen männlicher Ständevertreter der geistlichen und weltlichen Sphäre. Ein Großteil der Literatur zu Totentänzen befasst sich demnach vor allem mit diesen Figuren, weshalb eine Betrachtung der weiblichen Protagonistinnen auf einzelne Werke und Kapitel beschränkt ist. Aufgrund der Fülle des Quellenmaterials war jedoch eine Gesamtdarstellung sämtlicher monumentaler wie literarischer Totentänze mit Frauenbezug im Rahmen dieser Masterarbeit nicht möglich.

Die Entstehung der Totentänze kann wiederum nicht als stringente Entwicklung einer einzigen gesellschaftlichen Todesvorstellung gesehen werden. Vielmehr war der mittelalterliche und frühneuzeitliche Mensch aufgrund fehlender bzw. nicht ausreichender medizinischer Versorgung auch ohne das Auftreten epidemischer Ereignisse tagtäglich mit dem Tod konfrontiert; die daraus resultierende Furcht vor dem Tod, die durch den starken Einfluss der katholischen Kirche zu dem Wunsch nach einem „guten Tod“ führte – also einem solchen, der durch gute Werke und Gottesfürchtigkeit erreicht wird im Gegensatz zum „schlechten Tod“, der die nicht bußfertigen Menschen ereilt – findet ihren mitunter literarischen Niederschlag im *Memento mori*- wie *Vanitas*-Gedanken sowie den Gedichten der Gattung *Vado mori* und weiteren Legenden, die allesamt starken Einfluss auf die Totentänze nahmen, wobei keine der genannten Quellen als einzige zu betrachten ist. Überdies enthalten die genannten Werke zur Todesthematik die Aufforderung an den Betrachter, sein Leben vor seinem Tod zum Besseren im Sinne der christlichen Moralvorstellung zu ändern, während insbesondere bei den hier behandelten Totentänzen aus bildlicher und inschriftlicher Darstellung hervorgeht, dass sich die Abgebildeten bereits im Moment ihres Todes befinden und eine Änderung ihres Lebenswandels daher nicht mehr möglich ist.

Zu derselben kunstgeschichtlichen und literarischen Richtung des „Makabren“ zählen neben den Totentänzen *Transi*-Gräber sowie die Darstellung des über das Leben triumphierenden

Todes, die alle ungefähr zeitgleich auftreten. Sie zeigen die anhaltende Präsenz der Todesthematik im gesamteuropäischen Raum dieser Zeit.

Im Lauf des 14. Jahrhunderts tritt der Begriff „Dance Macabre“ das erste Mal in Erscheinung, wobei als Ausgangspunkt in geographischer Hinsicht Frankreich angesehen werden kann. In weiterer Folge bilden sich eine romanische Totentanztradition in Westeuropa und eine (ober)deutsche Tradition in Mittel- und Nordeuropa heraus, wobei die Trennlinie zwischen dem heutigen Deutschland und Frankreich verläuft.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Epidemien ein Seismograf sozialer Schwachpunkte sind. Das fehlende Wissen über Hygienemaßnahmen sowie medizinische Vorsorge des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit führte einerseits zur Ausbreitung der Pest in Europa, andererseits – sehr wahrscheinlich – zum Ausbruch von Chorea (Veitstanz). Da die christliche Kirche das Tanzen im Zuge der Entwicklung ihrer Morallehre zunehmend verteufelte, wurde der Veitstanz in erster Linie auf die geistig-sittliche Schwäche der Frauen zurückgeführt, bei denen auch der Ursprung der Krankheit gesehen wurde. Frauen, denen die Erbsünde der Urmutter Eva zur Last gelegt wurde, bewegten sich darüber hinaus zwischen den beiden Extrempolen der „Heiligen“ einerseits und der „gefallenen Frau“ andererseits, obgleich der Gesellschaft der Wert der Frauen bewusst war, sei es in der Ehe als Mutter und Herrin des Haushalts bzw. im gewerblichen Bereich als Partnerin des Mannes, sei es im klösterlichen Leben als Krankenpflegerin oder „Gebetsdienstleisterin“. Die Texte der Totentänze weisen in weiten Bereichen scharfe Gesellschaftskritik auf, wobei hier noch heute aktuelle Thematiken wie häusliche Gewalt, Machtmissbrauch und Korruption und insbesondere die Ungleichheit zwischen den Ständen angeprangert werden. Besonders unterschiedlich behandelte die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Gesellschaft Männer und Frauen ab 50, da Frauen als Großmütter, so sie alleinstehend waren im weiteren Verlauf häufig als Hexe, betitelt wurden, während Männer des gleichen Alters als stattlich und in der Mitte des Lebens stehend betrachtet wurden. Dies zeigt, dass die Reproduktionsfähigkeit der Frau ausschlaggebend für ihre gesellschaftliche Stellung war.

Als Gegenstück zu dieser Vorstellung steht das *Vanitas*-Motiv des Todes mit der jungen Frau, das sich im 14. Jahrhundert im mitteleuropäischen Raum als eigenständige Thematik herausbildete. Tragende Elemente dieser Darstellungsform sind Erotik und *Voluptas* bzw. deren Verfall in der Kombination mit der der jungen Frau zugeschriebenen Naivität. Die Unbekümmertheit im Hinblick auf das Sterben macht den Schock der jungen Frau im Augenblick ihres Todes umso größer, was durch die Tragik des Motivs die Empathie der Menschen, aber auch das (sexuelle) Interesse, anregt.

Bei den dieser Arbeit zugrunde liegenden (monumentalen) Totentänzen mit Frauenbezug treten vier Typen von Frauenfiguren am häufigsten auf. Bei diesen handelt es sich um die Kaiserin, die Klosterfrau, die Jungfrau sowie das Kind mit und ohne Mutter. Diese Figuren repräsentieren ausschnitthaft die vier Eckpfeiler weiblicher Tätigkeiten bzw. gesellschaftlicher Umstände, die das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit aufweisen. Die Kaiserin sowie die Klosterfrau, bis hin zur Äbtissin und Priorin, entsprechen den Formen weiblicher geistlicher und weltlicher Machtausübung im öffentlichen Raum; die Jungfrau und die Mutter mit dem Kind stellen die gesellschaftliche Position junger Frauen im privaten Umfeld dar. Die übrigen weiblichen Figuren der Totentänze stellen teils mit vor allem weltlicher Macht ausgestattete Frauen dar (Königin, Herzogin, Gräfin, etc.), teils Frauen, die speziellen Berufsgruppen zuzuordnen sind (Kaufmannsgattin, Theologin, Schäferin, Wirtin etc.) und darüber hinaus jene, die gesellschaftlichen Randgruppen angehören (Prostituierte, Hexe, Heidin, Närrin etc.). Manche Frauen der genannten Gruppen finden aufgrund ihrer Besonderheiten jedoch nur einmal innerhalb der betrachteten Quellen Erwähnung. Auch fällt auf, dass innerhalb der einzelnen Kategorien große Unterschiede in der Darstellung des pflichtgetreuen Lebenswandels der Frauenfiguren bestehen, was sich am Beispiel der Klosterfrau besonders eindringlich zeigen lässt. Je nach Befolgung der Ordens- und Glaubensregeln werden Nonnen durch den Tod zum Teil äußerst kritisch auf ihren nicht einwandfreien Lebensstil angesprochen oder aber bei Wohlverhalten tröstend ins Jenseits geführt. Besonders ins Auge fällt auch der Unterschied des Verhaltens junger im Gegensatz zu alten Frauen im Hinblick auf den Tod. Während erstere das Ende ihrer irdischen Vergnügungen unter Hinweis auf ihre Jugend und Schönheit beklagen, heißen alte und vor allem kranke Frauen den Tod als Erlösung willkommen.

Im Zusammenhang mit den Klagen über das nahende Ableben ist festzustellen, dass der personifizierte Tod, unabhängig von ihrem Stand, jungen, schönen und vermögenden Frauen Oberflächlichkeit, Putz- und Verschwendungssucht und einen Mangel an Nächstenliebe vorwirft, wobei er ihnen auch vor Augen führt, dass diese Schwächen nun unabänderlich sind und sie auf diese Weise ihr eigenes Seelenheil verwirkt haben. Aus den Worten des Todes können Hohn und Spott sowie eine gewisse Schadenfreude gegenüber den „Schönen und Reichen“ herausgelesen werden; dies ist ebenso als gesellschaftskritisch zu bezeichnen wie das Ansprechen von Machtmissbrauch und Korruption bei den männlichen Vertretern. Die Frauen bleiben im Vergleich zu den männlichen Ständevertretern der Totentänze demnach nur schwach konturiert und werden, wie oben beschrieben, lediglich auf ihre persönlichen Schwächen reduziert.

Bei näherer Betrachtung der Kritik an den Frauenfiguren lässt sich diese in weiten Teilen den Kategorien der christlichen Todsünden zuordnen, was einen möglichen neuen Forschungsansatz bietet. Geographisch betrachtet teilen sich Totentänze in die oben genannten zwei Traditionszweige auf. Zeitliche Häufungen des Auftretens von Frauenfiguren in den betrachteten Totentänzen sind sowohl etwa von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ans Ende des 16. Jahrhunderts als auch im 18. Jahrhundert erkennbar, während vor allem jene Figuren, die dem Kreis des Kindes und seiner Betreuung angehören, junge Frauen oder dem Kloster Zugehörige vermehrt in den deutschen und nordeuropäischen Makabertänzen auftreten. Bis heute üben Motive des Totentanzes eine hohe Faszination auf Künstler aller Genres aus, was auch zur Weiterentwicklung einzelner Todesdarstellungen in Film und Medien geführt hat. Besonders in Zeiten des Krieges und der Krise treten Totentänze als Kunstmotive auch in der Postmoderne vermehrt auf, was sich heutzutage auch im Zuge der Covid-19 Pandemie als Einfluss bemerkbar macht. Betrachtet man darüber hinaus in einem Exkurs die Beschäftigung der Menschen der Antike mit dem Tod und dem Jenseits, so zeigen sich Parallelen zwischen Totentänzen, mittelalterlichen Stundenbüchern und dem altägyptischen Pfortenbuch, da sich einzelne Motive innerhalb der drei genannten Quellen gleichen. Das Interesse der Renaissancegelehrten an der Schrift des alten Ägypten führte unter anderem dazu, dass sich Kaiser Maximilian I. auf seiner Ehrenpforte Osiris-gleich darstellen und inszenieren ließ und somit als Urvater einer Herrscherdynastie als Richter über Leben und Tod für seine Untertanen fungierte.

Das Interesse und der Wunsch der Menschheit, im Augenblick ihres Todes ein Gespräch mit dem personifizierten Tod führen und sich für den eigenen Lebenswandel rechtfertigen zu können, ist vom Altertum bis heute unverändert geblieben. Totentänze mit Frauenbezug geben Einblick in gesellschaftliche Strukturen und Vorstellungen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit sowie die damit verbundene Gesellschaftskritik, die in ihrem Kern bis heute fortwirken und ihre Aktualität bis heute nicht verloren haben.

Anhang:

Edition der Beischriften monumentaler Totentänze

Die nachfolgende Edition ausgewählter monumentaler, d.h. als Wandmalereien mit inschriftlicher Kommentierung ausgeführter Totentanzexemplare mit weiblichem Bezug soll den in dieser Arbeit gebotenen Überblick sowie die genannten Kategorien des Hauptkapitels (vgl. oben Kap. 8.) vertiefen. Hierzu werden die Stücke in chronologischer Reihenfolge auf Basis der Editionsrichtlinien des Editionsunternehmens „Die Deutschen Inschriften“ ediert (siehe unten). Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei den edierten Stücken ausschließlich um solche handelt, die heutzutage noch im Original oder in Form von Kopien und Abschriften sowie Fotografien zugänglich sind und im Zuge der Abschlussarbeit – etwa durch entsprechende Digitalisate oder Fotografien in höherer Auflösung – näher bearbeitet werden konnten.

Die vorliegende Edition folgt mit Vereinfachungen bzw. kleineren Abweichungen jenen Richtlinien des deutschen Inschriftenwerks, die 1991 von Walter Koch im Zuge der Bearbeitung für die Wiener Reihe erstellt wurden, wobei die Überschrift jeweils die fortlaufende Nummer der im Rahmen der Edition bearbeiteten Stücke aufweist; jene Inschriften, die heutzutage nicht mehr in ihrer originalen Fassung erhalten sind, werden durch ein lateinisches Kreuz neben der Zahl gekennzeichnet. Mittig wird der letzte bekannte Standort bzw. der heutige Standort der Inschriften genannt, rechts findet sich die Datierung des Stückes, wobei erschlossene Daten durch Rundklammern markiert sind. Bei einer leidlichen Zuordnung in eine bestimmte Zeitspanne steht hinter der Zahl ein Fragezeichen. Unterhalb der Überschrift folgt die Nennung des Trägers sowie des Typus und (falls vorhanden) jener Personen, denen die Inschrift zugeordnet werden kann. Es folgen die genaue Standortangabe sowie die Aufzählung vorheriger Standorte, eine Beschreibung des Inschriftenträgers und, wenn möglich, Aussagen über das Trägermaterial sowie die Anbringung und den Erhaltungszustand der Inschrift. Am Ende der Beschreibung erfolgen die Maßangaben der (Gesamt-)Inschrift. Vor jenen Inschriften, die von Kopien oder Abschriften übernommen wurden, findet sich die jeweilige Quelle. Die Zeilenumbrüche des Textes sind durch „/“ markiert. Doppelte Schrägstriche verweisen auf Unterbrechungen sowie den Übergang des Textes auf ein neues Schriftfeld. Metrische und gereimte Texte werden versweise angeführt. Durch Kürzungszeichen markierte Worte sind in Originalinschriften in runden Klammern aufgelöst, das Kürzungszeichen entfällt. Trennzeichen sind durch Punkte auf Mittellinie gekennzeichnet, *Nexus litterarum*, Ligaturen und die Verbindung von mehreren Buchstaben durch unter die Zeile gesetzte Bögen. Noch erhaltene, aber unsichere Buchstaben enthalten einen Unterpunkt,

während zerstörte Textteile durch eckige Klammern gekennzeichnet werden; bei einer nicht dem Textbestand nach möglichen Ergänzung geben die Punkte innerhalb der Klammern die ungefähre Buchstabenanzahl wieder. Bei größeren Zerstörungen werden drei Striche angegeben; bei Verlust am Beginn oder Ende findet sich eine offene Klammer. Es folgt der textkritische Apparat, gegebenenfalls mit Zitaten sowie Übersetzungen⁵⁵⁶ jener Texte, die nicht in (mittel)hochdeutscher Sprache verfasst wurden. Zuletzt findet sich im Anmerkungsapparat Literaturzitate jener Werke, die sich mit der jeweiligen Inschrift befassen⁵⁵⁷.

1. Metnitz, Metnitzer Totentanzmuseum, Marktplatz 7, 1475-1546

Wandmalerei (die Edelfrau), ehemals an der Außenmauer des Karners der Pfarrkirche St. Leonhard zu Metnitz, heute befindet sich dort eine getreue Kopie, das Original befindet sich Metnitzer Totentanzmuseum, teilweise beschädigt, 50m x 1,20m, vier Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Grund.

Acht endgereimte Verse, Versanfang durch Initiale eingeleitet. – Fraktur.

Edil frawe tanczt noch ewrem synne Daß^{a)} dy pfeyfe rechte don gewynne /
Sy hot der frawen vor vil betrogen Die allir der tod hot hyn geczogen /
Ich solde treyben iuchczens vil Sehe ich vor mir der freuden spil /
Des todis pfeyfe mich betreuget Der tanczgesang hie felschlichen^{b)} leuget^{c)} /

a) obere Schleife berührt den Bogen des *D*. b) *n* verblasst. c) zweiter Schaft verblasst.

KOLLER, Totentanz. – LIPPMANN, Totentanz. – PIROLT, Totentanz. – STAUNIG, Totentanz.

2. Metnitz, Metnitzer Totentanzmuseum, Marktplatz 7, 1475-1546

Wandmalerei (das Kind), an der Außenmauer des Karners der Pfarrkirche St. Leonhard zu Metnitz, heute befindet sich dort eine getreue Kopie, das Original befindet sich heute im Metnitzer Totentanzmuseum, teilweise beschädigt, Länge unbekannt, Breite 1,20m, vier Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Grund.

Acht endgereimte Verse, Versanfang durch Initiale eingeleitet. – Fraktur.

⁵⁵⁶ Im Falle des 5. Eintrages wird jene französische Übersetzung angeführt, die von Wim van Anrooij und Marijke Mooijaart unter Bearbeitung der Handschrift Haarlem, Gemeentearchief, Stadsarchif Rood 42, f. 237r-246r bereitgestellt wurde.

⁵⁵⁷ vgl. Andreas ZAJIC, Die Deutschen Inschriften herausgegeben von den Akademien der Wissenschaften in Düsseldorf, Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, München und der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Die Inschriften des Politischen Bezirks Krems. Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich 3. Die deutschen Inschriften des Mittelalters, Wiener Reihe 72 (Wien 2008) Xif.

Kreuch heran du must hy tanczen lern Weine adir lache ich hore dich gern /
Hettistu den totten yn dem^{a)} munde Is hilft dich nicht an desir stunde /
Awe liebe muter meyn Ein swarczer^{b)} man czeut mich^{c)} do hyn /
Wy^{d)} wiltu mich nw vorlan Nw muß ich tanczen und kan noch^{e)} nit gan /

a) erster Bogen des *m* fehlt. b) *s* stellenweise stark verblasst. c) Schrift blasser. d) Grundstriche des *W* verblasst. e) Schrift blasser.

KOLLER, Totentanz. – LIPPMANN, Totentanz. – PIROLT, Totentanz. – STAUNIG, Totentanz.

3. †. Kleinbasel, Dominikanerinnenkloster Klingental, vor 1480

Wandgemälde (die Äbtissin), Kreuzgänge des Klosterhofes des Dominikanerinnenklosters Klingental, nicht mehr im Original erhalten, ca. 53,3m x 1,21-1,52m, acht Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Grund, durch Abschriften erhalten.

Acht endgereimte Verse, Versanfang durch Initiale eingeleitet. – Historisierende gotische Minuskel.

Textwiedergabe nach Büchel, Emanuel, Basler Klingental-Totentanz, 1768.

Fraw eptissen ir mosen auch dran
Der todt wil mit uch getantz hain
Nu(n) springent noch rechte(n) sitte(n)
Ich wil uch wider flehe(n) noch bitte(n)

Ich ha(n) gelese(n) die ge psalter
In^{a)} dem kor vor fronalter
Nu(n) hilft hie kei(n) bitten,
Ich moilz den todt noch trette(n)

a) Schriftbild unterscheidet sich von den anderen *I* des Textes.

BÜCHEL, Basler Klingental-Totentanz.

4. Berlin-Mitte, St. Marienkirche, ca. 1490

Wandmalerei (die Kaiserin), an den westlichen Wänden der (Turm)Vorhalle der, von Westeingang über Pfeiler und Westwand bis Nordwand, Bild und Text stark verblichen, Beschädigungen des unteren Putzes im Bereich der Antwort der Kaiserin, 22,6m x 2m, elf Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Putzgrund, die ersten vier Zeilen gut lesbar, übertüncht und 1861 wiederentdeckt.

H. (des Schriftfelds) ca. 60 cm, zwölf paarig endgereimte Verse, Anfangs-Vers durch rote Initiale eingeleitet. – Gotische Minuskel.

Textwiedergabe nach Walther, Peter, *Der Berliner Totentanz zu St. Marien* (Berlin 2005) 51.

Keyseryn hoghe frowe^{a)} gebarn
ik hebbe iw sunderliken vterkaren
gy muthen tho irs dodes dantze yomed
synt gy gerne draghen [al dy]^{b)} nygen [klede]^{c)}
gevet ende vnde duth [my iuwe hant]^{d)}
gy muthen snel met my yneyn ander lan[t]

O we my arme^{e)} wiff [v- - - wach]^{f)} [- - -]
dat ik geleuet hebbe^{g)} [al- - -]
ik]^{h)} mach andere [- - -]
[nem]ⁱ⁾et [- - -] gy [- - -]
[- - -] [syeth]^{j)} wu gru[w(elik)]^{k)} [- - -]

a) Nach Krogmann handelt es sich um eine Verschiebung in der Inschrift; er schlägt *frowe hoghe* vor. b) Fehlstelle in der Inschrift; nach Krogmann, Lübke, Prüfer, Seelmann, Schulze. c) Fehlstelle in der Inschrift; nach Krogmann, Lübke, Prüfer, Seelmann, Schulze. d) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther, bei Prüfer und Schulze *my faten an de hand*, bei Seelmann *my de hant*. e) bei Lübke *arwe*. f) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther. g) bei Prüfer *hebbet*. h) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther. i) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther. j) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther. k) Fehlstelle in der Inschrift; nach Walther.

Übers.:

Kaiserin, hochgeborene Frau,
Euch besonders habe ich auserkoren,
Ihr müßt zu des Todes Tanze mit,

Nachdem ihr all die neuen Kleider getragen hattet.

Macht ein Ende und gebt mir eure Hand,

Ihr müßt schnell mit mir in ein anderes Land.

O weh mir armem Weib.....

Daß ich gelebt habe.....

Ich mag der.....

Nehmt.....ihr.....

.....seht, wie grauenvoll.....

.....

WALTHER, Peter, Der Berliner Totentanz zu St. Marien (Berlin ²2005) 78.

HERMANN-WINTER, Dialogverse. – KROGMANN, Totentanz. – KROGMANN, Sprachproben. – LÜBKE, Totentanz. – PRÜFER, Todtentanz. – PRÜFER, Schriften. – SCHULTZE, Totentanz. – SEELMANN, Entstehungszeit. – SEELMANN, Totentanz. – WALTHER, Totentanz.

5. Haarlem, Rathaus, Grote Markt 2, ca. 1493

Tafelbild (Maria von Burgund), ehemals im Kreuzgang des Karmeliterklosters, Haupthaus des Haarlemer Rathauses, restauriert, Beschädigungen, Maße unbekannt, zwölf Zeilen, schwarze Schrift auf weißem Grund.

Zwölf endgereimte Verse in zwei Spalten, der erste Vers ist durch eine rot unterlegte Initiale eingeleitet. – Gotische Minuskel.

Dits vrouw maria van bourgonge die na^{a)} de doot
haers vader inteerste iaer met ghoe maniere^{b)}
nam te manne een prince reijn edel ghemoet^{c)}
macmiliaen, den hertoghe van oostenrijck fiere^{d)}
keijser frederijcks soone van bloede diere^{e)},
die an haer wan hectog phlippe reijn van^{f)} persoone
En magriet die versekert is met ghoeden bestiere
den conijnck die van vranckrijck draecht de croon
en franciscusdie iongvoer ten hoochste(n) troone
als sij met haer man had gheregeert V iaren
en twee maenden doe starf te bengah die schoone
daer begraven tiaer MCCCCLXXXIII so(n)der spare(n). /
MARIA

a) *a* leicht verblasst. b) *e* verblasst. c) zweiter Schaft des *m* verblasst. d) *i* stark verblasst. e) Bogen des *e* verblasst. f) Bogen des *n* stark verblasst.

Franz. Übers.:

[31] [MARIA VAN BOURGONDIE]

Voyees icy madame Marie, ducesse de Bourgoingne,
Laquelle apres ses pitieables nouvelles
Acceptala contee, lesquelles moult furent regretees.
Au premier an de son noble regime
Fut donne a espouxletant glorieulx sire
Maximiliaen, archiducdOustrice, qui apres fut Roy deRome,
Le filz du noble Frederic, Empereur de Rome,
Qui avec elle engendra Philippe, qui tant fut illustre,
Et aussy madame Margrietede Savoye douagiere,
Etencoreseulrent ung filz, Franchois appelle,
Lequel en sontenre aage son ame Dieu a presente.
Quantelle eult avec son mary triumpamment gouverne
Chincq ans et deux mois on vit ou pays tristesse,
Carla mort hastivement, qui nulluy espargne,
Ra[v]yt a Bruges ceste noble princesse
Et illee fut en grandt pleurs honorablement enterre.

VAN ANROOIJ, Wim, MOOIJART, Marijke, III Editie van de versie 1516/18 en de Franse vertaling (1518)
Inleiding, in: De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld, hg. von Wim
VAN ANROOIJ (Hilversum 1997), 159-197.195.

VAN ANROOIJ, Geschiedenis.

6. Tallinn, Nikolaikirche, Niguliste 3, Ende des 16. Jahrhunderts (?)

Leinwandfries (die Kaiserin), vermutlich aus der Hand Berndt Notkes, an der Westwand der Antoniuskapelle der Nikolaikirche zu Tallinn, restauriert, keine Beschädigungen, 7,5m x 1,63m, acht Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Putzgrund in Form eines Schriftbandes, Zeilen noch gut lesbar, revaler Schriftsprache.

Acht paarig endgereimte Verse, Anfangs-Vers durch rot hinterlegte Initiale eingeleitet. – Gotische Minuskel.

Ich^{a)} wet^{b)} my^{c)} ment de doet was^{d)} i[--]ny^{e)} vor^{f)} vert^{g)} so grot
Ik mendehe si nicht al bi sin(n)e bin ik doch ju(n)ck un(d) ok ei(n) keiserin[ne]^{h)}
Ik mende ik hedde vele macht upⁱ⁾ em hebbe ik^{j)} ny gedacht
Ofte dat jeme(n)t dede tegen mi och lat mi noch leve(n) des bidde ik di

Keiserinne hoch vor meten my duncket du hest myner vor gheten
Tred hyr^{k)} an it is nu de tyt du^{l)} mendest ik solde di schelden [qu] it^{m)}
Nen al werstuⁿ⁾ noch so vele du^{o)} most mytto dessem spele
Unde^{p)} gi^{q)} anderen alto male holt an volge^{r)} my^{s)} her^{t)} kerdenale

a) Strich über dem *c*. b) Haken über dem *w*. c) Doppelstriche über dem *y*. d) hochgestelltes *s* nach dem *wa*, nach Freytag nicht bestimmbar. e) Doppelstriche über dem *y*. f) Haken über dem *v*. g) Haken über dem *v*. h) nicht mehr lesbar nach *n*, Freytag schlägt zur Lösung *keiserinne* vor. i) *u* am unteren Bogen beschädigt. j) breiterer Abstand. k) Strich über dem *y*. l) Haken über dem *u*. m) Fehlstelle im Text, Freytag schlägt *quit* vor. n) Haken über dem *u*. o) Haken über dem *u*. p) *e* beschädigt. q) Unterlänge des *g* fehlt. r) Haken über dem *v*. s) Doppelstriche über dem *y*. t) Zierschlaufe.

Übers.:

Ich weiß, mich meint der Tod,
Nie war ich so heftig erschreckt.
Ich glaubte, er sei nicht ganz bei Verstand,
denn ich bin doch jung und auch eine Kaiserin!
Ich meinte, ich besäße große Macht,
an ihn aber habe ich nie gedacht,
oder daß sonst jemand mir etwas antäte.
Ach, laß mich noch leben, darum bitte ich dich!

Ganz vermessene Kaiserin,
mir scheint, du hast mich vergessen.
Tritt herzu! Es ist nun an der Zeit.
Du glaubtest, ich sollte dich ausnehmen?
Keineswegs! Und wärst du auch noch so viel,

du mußt doch mit zu diesem (Tanz-) Spiel

und ihr anderen allesamt! –

Halt an, folge mir, Herr Kardinal!

FREYTAG, Hartmut Der Lübeck-Revaler Totentanz. Text und Kommentar, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 127-344, 177ff.

FREYTAG, Totentanz.

7†. Bern, am Friedhof des Dominikanerklosters, 1516/19

Tafelgemälde (die Begine), südliche Friedhofsmauer des Dominikanerklosters, Original nicht mehr erhalten, strukturverändernde Restaurierung 1568, ca. 80-100m Länge, acht Zeilen, schwarze Schrift.

Acht paarig endgereimte Verse, Anfangs-Vers durch kunstvoll geschriebene Initiale eingeleitet.
– Fraktur.

Textwiedergabe nach Zinsli, Paul, Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (ca. 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649), Berner Heimatbücher 54/55 (Bern 1953) IX 32./33.

Kum^{a)} har bägin im^{b)} grauen^{c)} kleid,
must^{d)} tantzen, es sey^{e)} dir lieb oder leid:
ietz must^{f)} den weg^{g)} auch^{h)} selber ganⁱ⁾
den^{j)} du^{k)} den krancknen^{l)} zeigtest an.

Den Siechen wachet ich tag vnd nacht
den todt ich ihnen han liecht gemacht^{m)}:
ietz bin ich auch am selben ort,
vnd empfindⁿ⁾ das nit helffend^{o)} die wort^{p)}.

a) Haken über dem *u*. b) Schlaufe von *m* bis *gra*. c) Haken über dem *u*. d) Haken über dem *u*.
e) Doppelpunkt über dem *y*. f) Haken über dem *u*. g) Schlaufe von *n* bis *g*. h) Haken über dem *u*.
i) Schlaufe über dem *g*. j) Schlaufe über dem *n*. k) Haken über dem *u*. l) Schreibweise *krancknen* statt *krancken*. m) Schlaufe von *g* bis *a*. n) Schlaufe von *e* bis *p*. o) Punkt über dem *f*. p) Schlaufe von *e* bis *o*.

KETTLER, Totentanz. – ZINSLI, Totentanz.

8†. Wil, Muttergottes- und Totenkapelle von St. Peter, 1522

Wandgemälde (die Mutter), Wil, St. Gallen, Nord- und Westwand der Muttergottes- und Totenkapelle von St. Peter, heute nicht mehr im Original erhalten, Schrift auf Blättern heute stark verblasst, ca. 13-14m x m 1,30m, vierzehn Zeilen, schwarze Temperafarbe auf ockerfarbenem Pausenblättern.

Vierzehn Verse, der erste Vers ist durch eine Initiale eingeleitet. – Gotische Minuskel.

Textwiedergabe nach Regl, Josef, Kolorierte Nachzeichnung der damals noch erhaltenen Fragmente des Wiler Totentanzes. Sechs Blätter. Undatiert (entstanden in Wil zwischen 1879 und 1886). Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen, Inventar-Nr. 2009.022.1-6.

Schw [- - -] [t^a] [- - -] / sent euer^b) kri [- - -] [f^c] / fent dem kind nach / mit der wigen^d) I[r^e] /
musend al [b - - - an d - - - ^f] / tantz fraw lo [- - -] t s[- - -] / wirt der schi [- - -]
O kindt ich wolt dich / haben erlost so ist / entphallen mir der [t^g- - -] / [- - -] [d hot - - - ß^h] [-
- -] / [- - -] mmenⁱ) vnd ha[...] / [- - -] [.]ch mit dir hin / [- - -] genomen.

a) Lesung nach von Perger. b) Punkt über dem *u*. c) Lesung nach von Perger. d) Grundstriche des *w* stark verblasst. e) Lesung nach von Perger. f) Lesung nach von Perger. g) Lesung nach von Perger. h) Lesung nach von Perger. i) lediglich der zweite Schaft vorhanden.

REGL, Nachzeichnung. – VON PERGER, Totentanz-Studien.

9. Dresden, Dreikönigskirche, 1534/1721

Wandrelief, im Auftrag Herzogs Georg von Sachsen ausgeführt, ursprünglich an der Fassade des Georgenschlosses sowie an der Mauer des Neustädter Friedhofs, heute unterhalb der Orgelempore der Dreikönigskirche, stark verwittert, Teilinschrift fragmentarisch erhalten, ca. 12m x 1,30m, drei Zeilen, schwarze Schrift auf hellem Putzgrund.

Drei endgereimte Verse, Versanfang durch Initiale eingeleitet. – Fraktur.

So^a) wird eines nach^b) den^c) andern^d)

Hin^e) zu^f) seinem Grabe w[a]ndern^g)^h)

Bisⁱ) wir endlich^j) alle^k) seyn^l)

a) *S* stark beschädigt. b) *h* verblasst. c) *de* stark verblichen. d) *d* verblasst. e) *H* teilweise zerstört.
f) *z* verblasst. g) Fehlstelle im Text. h) *ern* verblasst. i) *B* stark beschädigt. j) Bogen des *h* stark verblasst. k) *e* stark verblasst. l) *se* stark verblasst.

CRELL, Kern-Chronicon. – HILSCHER, Nachricht.

10. Füssen, St. Anna Kapelle, ca. 1580-1595

Wandgemälde (die Jungfrau), aus der Hand Jakob Hiebelers, Westwand der St. Anna Kapelle des ehemaligen Benediktinerklosters Sankt Mang, keine Beschädigungen, ca. 3-4m x 5m, acht Zeilen, schwarze Schrift auf weißem Putzgrund, je vier gut lesbare Zeilen über und unter dem Bild.

Acht paarig endgereimte Verse, Versanfang durch Initiale eingeleitet. – Fraktur.

der todt.^{a)} / O Junckfraw schaw dein rotter mundt^{b)}

Wiertt blaich ietzundt^{c)d)} zu^{e)} diser stundt^{f)}.

Hast offft getantzt mitt Jungen^{g)} knaben,

Mitt mir muest^{h)} ietz ein vortantz habenⁱ⁾.

die Junckfraw^{j).k)} / O weh wie grewlich hast mich gfang,

Mir ist all muett^{l)} und freud^{m)} vergang

Hab ebenⁿ⁾ gsintt nach einem man,

Ach vor^{o)} der Zeit mueß^{p)} ich ietz dran.

a) der Titel steht in jenem dünnen, am oberen Rand des Bildes befindlichen roten Band, das das Bildnis der Jungfrau von dem darüberliegenden der Edelfrau trennt. b) Haken über dem *u*. c) Haken über dem *u*. d) fehlender Abstand. Haken über dem *u*. e) Haken über dem *u*. f) Haken über dem *u*. g) Haken über dem *u*. h) Haken über dem *u*. i) verkürztes *n*. j) Haken über dem *u*. k) der Titel steht über dem Textband noch am unteren Rand des Bildes. l) Haken über dem *u*. m) Haken über dem *u*. n) *e* und *b* durch Plattenfuge getrennt. o) Plattenfuge durch *v*. p) Haken über dem *u*.

DÜRRWAECHTER, Füssener.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Karte der in dieser Arbeit erwähnten und bearbeiteten monumentalen und gedruckten Totentänze mit Frauenbezug, eigene Darstellung.

Abb. 2: „Stammbaum“ der Totentänze von Hellmut Rosenfeld, in: ROSENFELD, Hellmut, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung – Bedeutung. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3 (Köln-Wien ³1974), 307.

Bibliographie

- “buobe“ (o.J.), in: Köbler, Gerhard, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, 3. A. 2014, https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_b.html [6.12.2021].
- AHLFELD, Friedrich, *Katechismuspredigten*, Band 1 (Halle 1852).
- ARIÈS, Phillipe, *Die Geschichte des Todes* (München⁵1991).
- AUGUSTINUS, *Quaestiones in Heptateuchum I*, 153 (CC s.l. 33, 59).
- BARWIG, Edgar, SCHMITZ, Ralf, *Narren. Geisteskranke und Hofleute*, in: *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft*. Neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER (Warendorf 2001) 238-269.
- Baseler Totentanz von Anton Sohm (15.01.2016), in: *museum-digital*, <https://global.museum-digital.org/series/483> [03.7.2022].
- BAUMSTARK, Kathrin, *"Der Tod und das Mädchen": Erotik, Sexualität und Sterben im deutschsprachigen Raum zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Berlin 2015).
- BERGDOLT, Klaus, *Der spätmittelalterliche Veitstanz*, in: *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006) 85-93.
- Bill & Ted's Bogus Journey (USA, 1991, R: Peter Hewitt).
- BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation* (London 1996).
- BLOCH, Iwan, *Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen*. Band II *Die Prostitution*. Erste Hälfte (Berlin 1925).
- BONNET, Hans, *Pfortenbuch*, in: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, hg. von Hans BONNET (Berlin 32000) 589-590.
- BREDE, Ellen, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts* (Halle an der Saale 1931).
- BREITENBACH, Almut, *Der 'Oberdeutsche vierzeilige Totentanz'. Formen seiner Rezeption und Aneignung in Handschrift und Blockdruck. Spätmittelalter, Humanismus, Reformation/Studies in the Late Middle Ages, Humanism, and the Reformation 88* (Tübingen 2015).
- CAMARTIN, Iso, *Der hohe Stil und das makabre Spiel oder: Warum schreibt Durs Grünbein Epitaphe?*, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1996* (Darmstadt 1997) 99-108.
- COHEN, Kathleen, *Metamorphosis of a death symbol: the Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. *California Studies in the History of Art 15* (Berkeley 1973).
- CORVINUS, Gottlieb Sigmund, *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon etc.* (Leipzig 1715) 1.
- COSACCHI, Stephan, *Makabertanz: der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters* (Meisenheim am Glan 1965).
- CRAMER, Susanne, *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801-1929) Katalog Band 6* (Stuttgart-Weimar 1996).

- CRELL, Johann Christian, Kurtzgefastes sächsisches Kern-Chronicon etc. Band 1 (Leipzig 1722).
- CREMER, Annette C., Reisenden Prinzessinnen und Fürstinnen auf der Spur, in: Prinzessinnen unterwegs. Reisen fürstlicher Frauen in der Frühen Neuzeit. Bibliothek Altes Reich 22, hg. von Annette C. CREMER, Anette BAUMANN et al. (Berlin-Boston 2018) 1-36.
- DAHLMANN, F. C. (Hg.), Johann Adolfs, genannt Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen, Band 1 (Kiel 1827).
- DAMME, Robert, Zur Sprache des Lübeck-Revaler Totentanzes, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 59-72.
- DARAI, Gholamreza, HANDELMANN, Michaela et al., Lexikon der Infektionskrankheiten des Menschen: Erreger, Symptome, Diagnose, Therapie und Prophylaxe (Berlin ³2009).
- DAVIDSON, Clifford, OOSTERWIJK, Sophie, John Lydgate, The Dance of Death, and Its Model, the French Danse Macabre (Leiden 2021).
- DEMPSEY, Charles, Renaissance Hieroglyphic Studies. An Overview. Interpretation and Allegory Antiquity to the Modern Period, Brill's Studies in Intellectual History, Band 101, 365-381.
- Det sjunde inseglet (Schweden 1957, R: Ingmar Bergman).
- DIX, Otto, Totentanz anno 17. (Höhe Toter Mann, 1924), Radierung. 24,5 x 30 cm. Kunstsammlung Gera, Otto-Dix -Haus, Inventarnummer D/G 72.
- DREIER, Rolf Paul, Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650) (Rotterdam 2010).
- DUDENREDAKTION, Duden - Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache (Berlin ⁶2020).
- DÜRRWAECHTER, Anton, Der Füssener Totentanz und sein Fortleben, Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg Band 25 (1898) 125-166.
- DÜSELDER, Heike, Stifterin, Urheberin, Dilettantin. Adelige Frauen als Schlüssel- oder Randfiguren der frühneuzeitlichen Kulturproduktion, in: Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit, hg. von Rieke BUNING, Beate-Christine FIEDLER et al. (Köln-Weimar-Wien 2015) 45-58.
- EDER, Franz X., Eros, Wollust, Sünde. Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit (Frankfurt am Main 2018).
- EGGER, Franz, Basler Totentanz (Basel 1990).
- ELIAS, Norbert, Loneliness of the Dying Translated by Edmund Jephcott (New York-London 2001).
- ELLINGER, Georg, Friedrich Nicolai's kleyner feyner Almanach. 1777 und 1778. Berliner Neudrucke, Erste Serie, Band I, Erster Jahrgang (Berlin 1888).
- ENNEN, Edith, Frauen im Mittelalter (München 1984).
- ERMAN, Adolf, Die Hieroglyphen (Berlin-Leipzig 1917).
- Fantasia (USA 1941, R: Walt Disney).

- FÖBEL, Amalie, *Die Kaiserinnen des Mittelalters* (Regensburg 2011).
- FREYTAG, Hartmut *Der Lübeck-Revaler Totentanz. Text und Kommentar*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 127-344.
- FREYTAG, Hartmut, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallinn), *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993).
- FREYTAG, Hartmut, *Literatur- und kulturhistorische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 13-58.
- FREYTAG, Hartmut, *Vorwort und Einleitung*, in: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, *Niederdeutsche Studien Band 39* (Köln-Weimar-Wien 1993) 7-12.
- FREYTAG, Hartmut, *Der Totentanz-Fries der Marienkirche in Lübeck. Zu Problemen und Inhalten eines Kommentars*, *Editio 8* (1994).
- FUHRMANN, Rosi, *Kirche und Dorf. Religiöse Bedürfnisse und kirchliche Stiftung auf dem Lande vor der Reformation* (Stuttgart-Jena-New York 1995).
- GEISSLER, Robert, *Der Todtentanz aus der Marienkirche zu Lübeck: nach dem Original gezeichnet von Robert Geissler* (Lübeck 1872).
- Gemeinde St. Marien zu Lübeck, *St. Marien Journal für Gemeinde und Freunde der St. Marienkirche zu Lübeck* (Lübeck 2021).
- GEREMEK, Bronislaw, *Der Außenseiter*, in: *Der Mensch des Mittelalters*, hg. von Jaques LE GOFF (Frankfurt am Main 1996) 374-401.
- GERTSMAN, Elina, *Visualizing Death. Medieval Plagues and the Macabre*, in: Franco MORMANDO, Thomas WORCESTER, *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque, Sixteenth Century Essays & Studies 78* (Kirkville 2007) 64-89.
- GILES, Kate, MANISTON, Anthony et al. *Visualizing the Guild Chapel, Stratford-upon-Avon*. *Internet Archaeology 32* (2012).
- GLEBA, Gudrun, *Klöster und Orden im Mittelalter* (Darmstadt 2004).
- GOETTE, Alexander, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder* (Straßburg 1897).
- GUARINONIUS, Hippolytus, *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts etc.* (Ingolstadt 1610).
- GUTH, Karl-Maria *Paracelsus. Das Buch Paragranum/Septem Defensiones* (Berlin 2014).
- HANNIG, Rainer *Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.)*. Marburger Edition. *Kulturgeschichte der antiken Welt Band 64* (Mainz ⁵2009).

- HARMENING, Dieter, Hexen. Hinter dem Rand des Christentums, in: Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft, hg. von Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER (Warendorf 2001) 300-334.
- HASSE, Max, Bernt Notke, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24 (1970) 19-60.
- HAUTTMANN, Ludwig Heinrich Matthias, Der Todtentanz in der sogenannten Todtenkapelle der St. Marienkirche zu Lübeck (Lübeck 1829).
- HECKER, Justus Friedrich Carl, Der schwarze Tod im vierzehnten Jahrhundert. Nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet (Berlin 1832).
- Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 314, f. 79^r-f. 80^v.
- Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438, f. 129^r-f. 142^r.
- HEISE, Carl Georg, Der Lübecker Totentanz von 1463. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4 (1939) 187-202.
- HELM, Rudolf, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze (Straßburg 1928).
- HERWIG, Henriette, Alter(n) und Geschlecht in ausgewählter Prosa Theodor Fontanes, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006) 52–62.
- HILSCHER, Paul Christian, Kurtze Nachricht von dem am Gottes-Acker zu Alt-Dreßden befindlichen Todten-Tantze (Dresden 1721).
- HOLLEN, Gottschalk, Preceptorium divine legis (Nürnberg 1497).
- HORNUNG, Erik, Das Tal der Könige (München ²2010) 86f.
- JANKRIFT, Kay Peter, Das blaue Flämmchen: Die Pest im kulturellen Gedächtnis, in: Epidemien und Pandemien in Historischer Perspektive. Epidemics and Pandemics in Historical Perspective, hg. von Jörg VÖGELE, Stefanie KNÖLL et al., ECNMW (Wiesbaden 2016), 201-212.
- JAUMANN, Herbert, STIENING, Gideon, Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch (Berlin-Boston 2016).
- JUBINAL, Achille, Lettres à m. le comte de Salvandy sur quelques-uns des manuscrits de la Bibliothèque royale de La Haye (Paris 1846).
- JUNGBLUT, Silke, Harry Potter, die Grimms und der Tod: Zur Todesmotivik in alten und neuen Märchen, (Hamburg 2014).
- JUNGMANN, Irmgard, Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts (Kassel-Basel-London-New York-Prag 2002).
- JÜRGENSMEIER, Günter, Jakob und Wilhelm Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Nach der Ausgabe letzter Hand von 1857 (o.O. o.J.).
- KAISER, Gert, Der tanzende Tod (Frankfurt am Main 1982).
- KAISER, Gert, Ist die Frau stärker als der Tod?, in: ...das poetischste Thema der Welt? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz, hg. von Ute JUNG-KAISER (Bern 2000) 119-140.

- KELLER, Katrin, Mit den Mitteln einer Frau: Handlungsspielräume adliger Frauen in Politik und Diplomatie, in: Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel Band 1, hg. von Hillard THIESSEN, Christian WINDLER (Köln-Weimar-Wien 2010) 219-244.
- KELLER, Katrin, Frauen und dynastische Herrschaft. Eine Einführung, in: Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit, hg. von Bettina BRAUN, Katrin KELLER et al. (Wien 2016) 13-26.
- KESSLER, Andreas, Vom kleinen zum grossen Tod. Religionspädagogische Überlegungen zu einer Erotik des Lebens vor dem Tod, in: Sensenfrau und Klagemann. Sterben und Tod mit Gendervorzeichen, hg. von Silvia SCHROER (Zürich 2014) 27-42.
- KETTLER, Wilfried, Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit (Bern 2009).
- KING, Thomas H., The Study-book of Mediaeval Architecture and Art: Being a Series of Working Drawings of the Principle Monuments of the Middle Ages, Band 1 (London 1808).
- KIRSCH, Wolfgang, Bartholomäus Ghotan. Dyaloghus Vite et Mortis / Zwiegespräch zwischen Leben und Tod. Faksimiledruck nach dem Original in der Abteilung für seltene Drucke und Handschriften der Wissenschaftlichen Bibliothek der Staatlichen Lomonossow Universitaet Moskau. Textbegleitung von Ekaterina Skvairs und Übersetzung von Wolfgang Kirsch. hg. vom Verein der Bibliophilen und Graphikfreunde Magdeburg und Sachsen-Anhalt e.V. „Willibald Pirckheimer“ in Zusammenarbeit mit der Lomonossow Universität Moskau (Magdeburg 2006).
- KLAPP, Sabine, Äbtissinnen und Äbtissinnenamt im späten Mittelalter und in der Reformationszeit, in: Das Äbtissinnenamt in den unterelsässischen Frauenstiften vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Umkämpft, verhandelt, normiert. Studien zur Germania Sacra. Neue Folge 3, hg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Berlin-Boston 2012).
- KNÖLL, Stefanie, Frauen, Körper, Alter – Die weiblichen Lebensalter in der Kunst des 16. Jahrhunderts, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006a) 43-51.
- KNÖLL, Stefanie, Zur Entstehung des Motivs ‚Der Tod und das Mädchen‘, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hg. von Andrea VON HÜLSEN ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Regensburg 2006b) 65-72.
- KNÖLL, Stefanie, Seuche und Totentanz. Rezeption und Fortschreibung eines Topos im 19. Jahrhundert, in: Epidemien und Pandemien in Historischer Perspektive. Epidemics and Pandemics in Historical Perspective, hg. von Jörg VÖGELE, Stefanie KNÖLL et al., ECNMW (Wiesbaden 2016).
- KOHN, George C., Encyclopedia of Plague and Pestilence. From Ancient Times to the Present (³2008 New York).

- KOLLER, Erwin, Totentanz: Versuch einer Textbeschreibung, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 10 (Innsbruck 1980).
Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, o. Sig.
- KUEN, Michael, Wenga Sive Informatio Historica de Exempti Collegii Sancti Archangeli Michaelis Ad Insulas Wengenses (Ulm 1766).
- KURTZ, Leonard Paul, The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature (Genf 1975).
- LANDOLT, Jakob, Die Verrückten. Irrsinn in der Geschichte. Mittelalter. Band 2 (Norderstedt 2021).
- LANDWEHR, Achim, Historische Diskursanalyse (Frankfurt-New York ²2018).
- LE GOFF, Jaques, Die Geburt Europas im Mittelalter (München 2004).
- LEPPIN, Volker, Totentanz, in: Horst BALZ, James K. CAMERON, Stuart G. HALL et al., Theologische Realenzyklopädie Band XXXIII Technik-Transzendenz, 686-688, 687.
- LEßMANN, Thomas, Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters. AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 43: ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben (Marburg 2008), 15–27.
- LETHBRIDGE KINGSFORD, Charles, A Survey of London by John Stowed. Reprinted from the Text of 1603 I (Oxford 1908).
- LEWIS JONES, Jel D., Michael Jackson, the King of Pop, The Big Picture! The Music! The Man! The Legend! The Interviews: An Anthology (Phoenix-New York-Los Angeles 2005).
- Linköping City Library, Inkunabel 48.
- LIPPMANN, Friedrich, Der Totentanz von Metnitz, MZK NF 1 (1875) 56-58.
Lk 9, 62.
- Lübeck, Stadtbibliothek Lübeck, I.-K. 259 a.
- LÜKEN, Sven, Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte. Zeitschrift für Kunstgeschichte 61/4 (1998), 449-490.
- LUTERBACHER, Jürg, Die „Kleine Eiszeit“ („Little Ice Age“, AD 1300-1900), in: Heinz WANNER et al., Klimawandel im Schweizer Alpenraum (Zürich 2000) 79-104.
- MACKENBACH, Johan P., Social inequality and death as illustrated in late-medieval death dances, AJP 85/9 (1995), 1285-1292.
- MANTELS, Wilhelm, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck (Lübeck 1866).
- MEIER, Mischa, Prokop, Agathias, die Pest und das 'Ende' der antiken Historiographie. Naturkatastrophen und Geschichtsschreibung in der ausgehenden Spätantike, in: HZ 278 (2004) 281– 310.
- MEMENTO MORI FESTIVAL 7.-17. Oktober 2021, Das Kulturfestival rund um den Tod, <https://www.festival-memento-mori.at/>.

- MERIAN, Matthäus, Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weit-berühmten Stadt Basel, Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet und zusehen ist / Nach dem Original in Kupffer gebracht, von Matth. Merian sel. (Frankfurt am Main 1725).
- Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_verse.html [14.4.2022].
- MOHRLAND, Juliane, Die Frau zwischen Narr und Tod: Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik (Berlin 2013).
- Mt 25,46.
- MÜLLER, Matthias, Entrückte Anwesenheit in Bildern Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?, in: Maximilian I. (1459-1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation. troja. Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 18, hg. von Nicole SCHWINDT (2019) 115-138.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Im. mort. 10.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Im. mort. 2.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 L.eleg.m. 20 t#Beibd.1.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Xylogr. 39, f. 1^v-f. 14^v.
- NIDER, Johann, Praeceptorium oder Expositio decalogi (o. O., o. J.) 6. Gebot Cap III.
- N.N., Dødedansen (Kopenhagen 1552/58).
- N.N., Dødedantz: Dødedantzen vel Fordansket etc. (Kopenhagen 1634).
- N.N., Miroir de l'ame du pecheur et du juste, pendant la vie, et a l'heure de la mort. Les pécheurs y trouveront les plus pressans motifs de conversion ; les justes des motifs de persévérance, & chacun y trouvera les plus efficaces moyens de se sanctifier. Nouvelle édition, par un prêtre de la mission de saint François de Sales, du Diocèse de Vienne (Lyon 1752).
- N.N., Historisch-literarisches Anekdoten- und Exempelbuch. Charakteristische Züge von Witz und Aberwitz, Klugheit und Thorheit, Tugend und Laster; aus dem Leben gelehrter und ungelehrter, berühmter u. berüchtigter Menschen. Nebst vielen unterhaltenden Beiträgen zur Sitten- und Culturgeschichte für Leser aus allen Ständen. Band 1 (Ulm 1824).
- N.N., Art. Der Metnitzer Totentanz (07.09.2015), in: MeinBezirk.at, https://www.meinbezirk.at/st-veit/c-lokales/der-metnitzer-totentanz_a1469041#gallery=default&pid=1020808 [22.4.2022].
- N.N., Art. Totentanz (07.01.2020), in: Bayerische Landesbibliothek Online, <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de//xylographa-werke.html#totentanz> [26.3.2022].
- N.N., Art. In Corona-Zeiten: Der Totentanz kehrt zurück (27.03.2020), in: Die Tagespost, <https://www.die-tagespost.de/kultur/in-corona-zeiten-der-totentanz-kehrt-zurueck-art-206750> [9.7.2022].
- N.N., Art. Will SG Totentanz (o.J), in: Totentanz-Vereinigung Schweiz. Danses Macabres Suisses, <https://www.totentanz-schweiz.ch/totentanz/wil-sg-totentanz> [3.12.2021].

- N.N., Art. Totentanz zu Füßen (o.J.), in: myheimat Bürger berichten aus Füßen, <https://www.myheimat.de/fuessen/kultur/die-fuerstin-m2889628,2558674.html> [22.3.2022].
- N.N., Art. Totentanz zu Füßen (o.J.), in: myheimat Bürger berichten aus Füßen, <https://www.myheimat.de/fuessen/kultur/das-kleinkind-m2889627,2558674.html> [27.3.2022].
- N.N., Art. Editionsrichtlinien (o.J.), in: regionalgeschichte.net, <https://www.regionalgeschichte.net/rheinhessen/aktive-in-der-region/germ-hist-arbeitskreis/editionen/editionsrichtlinien.html> [13.10.2022].
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inc. 8° 28260.
- Offb 1-5.
- OTMAR, Johann, Summa Radium, (Reutlingen 1487).
- Oxford, Bodleian Library MS. Douce 135.
- Oxford, Bodleian Library, MS. Selden Supra 53, f. 148^r bis f. 158^v.
- Paracelsus: Deß hochehrnuesten Medici Aureoli Theophrasti Paracelsi schreyben, von den kranckheyten, so die vernunfft berauben (o.J.).
- Paris, Bibliothèque Nationale, BnF 1543, fol. 261, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90096858/f271.item.zoom> [2.12.2021].
- Paris, Bibliothèque Nationale, Français 25434.
- Paris, Bibliothèque Nationale, RES-YE-86.
- PERKINSON, Stephen, TUREL, Noa, Picturing Death 1200-1600. Brill's Studies in Intellectual History 321/50 (Leiden 2020).
- PHAN, Peter C., Saint and Sinner. Women in Christianity, Religions. A Scholarly Journal Issue 1 (2016) 117-129.
- PIROLT, Silke Hemma, Der Metnitzer Totentanz. Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition (Wien 1999).
- RAHN, Johann Rudolph, Neue Funde. Die Wandgemälde in der Muttergotteskapelle und der Todtenkapelle zu Wyl im Canton St. Gallen, Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880) 191-199.
- RANGEL-RIBEIRO, Victor, SAINT-SAËNS, Camille, Danse macabre and Other Works for Solo Piano (Mineola-New York 1999).
- RÄUBER, Laura, Todesbegegnungen im Film. Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper (Bielefeld 2019).
- REITERER, C., Amulettaberglaube in den Niedertauern. ÖVZ X. Jahrgang (1904) 107-109.
- RICHARZ, Irmintraut, Oeconomia: Lehren vom Haushalten und Geschlechterperspektiven, in: Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit, hg. von Heide WUNDER, Gisela ENGEL (Königstein/Taunus 1998) 316-336.
- ROHMANN, Gregor, Tanzwut: Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts (Göttingen 2013).

- ROLLO-KOSTER, Joëlle, From Prostitutes to Brides of Christ: The Avignonese Repenties in the Late Middle Ages, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32/1 (2002), 109-144.
- ROSENFELD, Hellmut, Der Totentanz als europäisches Phänomen, *AKG* 48/1 (1966) 54-83.
- ROSENFELD, Hellmut, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung – Bedeutung. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 3 (Köln-Wien ³1974).
- RUDOLF, Rainer, *Ars moriendi. Von der Kunst heilsamen Lebens und Sterbens. Forschungen zur Volkskunde* 39 (Köln-Graz 1957).
- RUSSWURM, Karl Das Inland No 31 vom 3. August 1838, *Eine Wochenschrift für Liv-, Esth. und Curland's, Geschichte, Geographie, Statistik und Litteratur. Dritter Jahrgang. Der Todtentanz in der St. Nicolaikirche zu Reval* (1838).
- SCHATTKOWSKY, Martina, Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Einleitung, in: *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, hg. von Martina SCHATTKOWSKY (Leipzig 2003) 11-34.
- SCHAUERTE, Thomas Ulrich, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. *Kunstwissenschaftliche Studien* 95 (München u.a. 2001).
- SCHLENKRICH, Elke, *Gevatter Tod. Pestzeiten im 17. und 18. Jahrhundert im sächsisch-schlesisch-böhmischen Vergleich* (Leipzig-Stuttgart 2013).
- SCHLOTT, Nathanael, *Lübeck'scher Todten=Tanz oder Sterbens=Spiegel/ Darinnen aus allen Staenden die Todten tanzend/ und die Tanzenden redend sich aufführen. Wie selbiger an den Waenden der so genandten Kinder-Capellen etc.* (Lübeck (1701).
- SCHLOTT, Nathanael, *Hand voll poetische Blätter, Des Lübeckischen Todten=Tantzes andere Edition, Nach Abgang der vorigen in disz Format gebracht und an Stat einer Zugabe der Myrthen=Blätter dem Curieuxen Leser geliefert.* (Lübeck 1702).
- SCHMITZ-EMANS, Monika, *Graphien der Zeit. Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit*, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hg. von Jörg ROBERT (Berlin-Boston 2017) 215-236.
- SCHOTTE, Manuela, *Christen, Heiden und der Gral: die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts.* *Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte* 49 (Frankfurt am Main 2009).
- SCHRÖER, Karl Julius, *Der Erfurter Totentanz. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt* 23 (1902) 1-62.
- SCHULTE, Brigitte, *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des dodes dantz'*, Lübeck 1489, *Niederdeutsche Studien* 36 (Köln-Wien 1990).
- SCHULZE, Werner, *Concerto Roberto - für Fagott und Oberton-Trio* (01. 03. 2020), in: *Musikdatenbank von mica – music austria*, <https://db.musicaustria.at/node/145826> [2. 8. 2022].

- SCHÜTZEICHEL, Rudolf, Das alemannische Memento mori. Das Gedicht und der geistig-historische Hintergrund (Tübingen 1962).
- SCOTT, Susan, DUNCAN, Christopher J., Biology of Plagues. Evidence from Historical Populations (Cambridge 2004).
- SHAHAR, Shulamith, Mittelalter und Renaissance. Ein soziales Netz entsteht, in: Das Alter. Eine Kulturgeschichte, hg. von Pat THANE (Darmstadt 2005) 71-111, 84.
- SHOJAEI KAWAN, Christine, Wirt, Wirtin, Wirtshaus, in: Enzyklopädie des Märchens. Band 14: Vergeltung – Zypern. Nachträge: Ābī – Zombie. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg. von Rudolf Wilhelm BREDNICH, Hermann BAUSINGER et al. (Berlin-München-Boston 2014) 833-842.
- SODMANN, Timothy Dodendanz. Lübeck 1520. Faksimileausgabe mit Textabdruck, Glossar und einem Nachwort (Vreden-Bredevoort 2001).
- SÖRRIES, Reiner, Tanz der Toten – Totentanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum (Dettelbach 1998).
- Stadtbibliothek Lübeck, Ms. Lub. 2° 83.
- STAUNIG, Thea, Metnitzer Totentanz (Metnitz o.J.).
- STEHLE, Bruno, Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass (Straßburg 1899).
- STOW, John, A Survey of London, Contayning the Originall, Antiquity, Increase, Moderne estate, and description of that Citie, written in the yeare 1598 (London 1598).
- STRIEDER, Peter, Zur Entstehungsgeschichte von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1954-1959 (1960) 128-142.
- STUBBS, John, The Seventh Seal, Journal of Aesthetic Education 9/2 (1975) 62-76.
- SUHL, Ludwig, Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St. Marienkirche zu Lübeck (Lübeck 1783).
- TANFOGLIO, Alessio, Quaderni di estetica e mimesi del bello nell'arte macabra in Europa. Quaderno 1. Appunti sparsi: speculazioni filosofiche sulla vita, la morte e la Danza macabra (Rom 2016).
- TERVOOREN, Helmut, SPICKER, Johannes, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Eine Edition nach der maasländischen und ripuarischen Textüberlieferung, Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 47 (Berlin 2011).
- TEUTEBERG, Hans Jürgen, BERNHARD, Annegret, Zur Entwicklung der Säuglings- und Kinderernährung, in: Unsere tägliche Kost. Geschichte und regionale Prägung, hg. von Hans Jürgen TEUTEBERG, Günter WIEGELMANN (Münster 1986) 379-406.
- The Meaning of Life (Großbritannien, 1983, R: Terry Jones).
- The Skeleton Dance (USA 1929, R: Walt Disney).
- THISSEN, Heinz-Josef, Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch. Band I: Text Und Übersetzung (Berlin-Boston 2000).
- Tim Burton's Corpse Bride (USA 2005, R: Tim Burton).

- Totentanz Metnitz: Nordwestseite, Bezirk St. Veit an der Glan, Kärnten (Österreich) (2009), in: Der Metnitzer Totentanz, https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html [10.2.2022].
- TURKEY HARRISON, Ann, HINDMAN, Sandra, The Danse Macabre of Women. Ms. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale (Kent-Ohio-London 1994).
- UITZ, Erika, PÄTZOLD Barbara et al., Einleitung, in: Herrscherinnen und Nonnen. Frauengestalten von der Ottonenzeit bis zu den Staufern, hg. von Erika UITZ, Barbara PÄTZOLD et al (Berlin 1990), 9-16.
- UITZ, Erika, Frau in der mittelalterlichen Stadt (Freiburg ²1992).
- VAN ANROOIJ, Wim, Inleiding, in: De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld, hg. von Wim VAN ANROOIJ (Hilversum 1997), 7-10.
- VASOLD, Manfred, Grippe, Pest und Cholera. Eine Geschichte der Seuchen in Europa, (Stuttgart 2008).
- VOGELER, Hildegard, Zum Gemälde des Lübecker und des Revaler Totentanzes, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 73-108.
- VOLKMANN, Ludwig, Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen (Leipzig 1923).
- VOLLMER, Matthias, Sünde – Krankheit – „väterliche Züchtigung“. Sünden als Ursache von Krankheiten vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit, in: Religion und Gesundheit: der heilkundliche Diskurs im 16. Jahrhundert, hg von Albrecht CLASSEN (Berlin 2011) 261-286.
- VON ARETIN, Johann Christoph Freiherr, Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München 1 (München 1803).
- VON HÜLSEN-ESCH, Andrea, Alte Frauen – Hexen – Kupplerinnen Überlegungen zu den spätmittelalterlichen Wurzeln langlebiger Vorurteile, in: Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s, hg. von Henriette HERWIG, Alter(n)skulturen Band 2, 37-74.
- VON MELLE, Jacob, Ausführliche Beschreibung der Kayserlichen, freyen, und des Hl. Römischen Reichs Stadt Lübeck etc. (Lübeck o.J.).
- VON MELLE, Jacob, Gründliche Nachricht Von der Käyserlichen, Freyen und des H. Römis. Reichs Stadt (Lübeck 1713).
- VON PERGER, Mischa, Totentanz-Studien. Schriften zur Kunstgeschichte Band 37 (Hamburg 2013).
- VON WILPERT, Gero, Deutschbaltische Literaturgeschichte (München 2005).
- WALTER, Joachim, Hugo Distler, ‚Totentanz‘ und ‚Thema und zwölf Variationen über ‚Es ist ein Schnitter, heisst der Tod‘‘ in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. von Hartmut FREYTAG, Niederdeutsche Studien Band 39 (Köln-Weimar-Wien 1993) 375-379.

- WALTHER, Peter, Der Berliner Totentanz zu St. Marien (Berlin 2005).
- WARDA, Susanne, Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst* hg. von Ulrich ERNST, Joachim GAUS, Christel MEIER, Band 29 (Köln-Weimar-Wien 2011).
- WEHRENS, Hans Georg, Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“ (Regensburg 2012).
- Weish 7,3.
- WESER, Rudolf, Der Ulmer Totentanz im Wengenkloster, in: *Archiv für christliche Kunst XL. Jahrgang*, hg. von Rudolf WESER (1925).
- WESSELY, Joseph Eduard, Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst (Leipzig 1876).
- WINZELER, Marius, Dresdner Totentanz. Das Relief in der Dreikönigskirche (Dresden 2001).
- WOHLER, Ulrike, Totentanz, in: *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten. KUGE*, hg. von Lutz HIEBER (Wiesbaden 2018) 221-248.
- WÜLFING, Isabella, Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und Jugendbuch. *Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte* 11 (Herzogenrath 1986).
- WUNDER, Heide, Normen und Institutionen der Geschlechterordnung am Beginn der Frühen Neuzeit, in: *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, hg. von Heide WUNDER, Gisela ENGEL (Königstein/Taunus 1998) 57-78.
- ZAJIC, Andreas, Die Deutschen Inschriften herausgegeben von den Akademien der Wissenschaften in Düsseldorf, Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, München und der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Die Inschriften des Politischen Bezirks Krems. Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich 3. Die deutschen Inschriften des Mittelalters, Wiener Reihe 72 (Wien 2008).
- ZINSLI, Paul, Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (ca. 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649), *Berner Heimatbücher* 54/55 (Bern 1953).

Abstracts

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer Auswahl mittel- und nordeuropäischer monumentaler, also als Wandgemälde ausgeführter sowie gedruckter Totentänze des 15. bis 18. Jahrhunderts, die explizit einen weiblichen Bezug durch die Darstellung von Frauenfiguren diverser Stände aufweisen. Diese monumentalen Makabertänze waren für die analphabetische Bevölkerung gedacht, die durch die personifizierte Darstellung der Schrecken des Todes dazu gebracht werden sollte, im Sinne des Memento mori-Gedankens während ihres Lebens gottgefällig zu sein und keine Sünden zu begehen, um ewiges Seelenheil zu erlangen. Gegenstand dieser Arbeit ist eine vergleichende Analyse der Art und Häufigkeit der Darstellungen von Protagonistinnen aller Stände, wobei die Kritik der Totentänze gesellschaftlich höher gestellten Frauen vor allem Unkeuschheit und Putzsucht vorwirft, die Angehörigen niedriger Stände werden zusätzlich der Unehrllichkeit bezichtigt. Gnade vor Gott und dem Tod finden eher tatsächlich fromme Frauen sowie Kinder und Jugendliche. Neben monumentalen Totentänzen wurden als Quellenmaterial für die vorliegende Arbeit des weiteren Druckwerke untersucht, deren Ursprünge sich jedoch oft in den Inschriften der monumentalen Makabertänze finden.

Um die Hintergründe der Zielsetzung der Totentänze zu beleuchten, befasst sich die Arbeit darüber hinaus mit dem Phänomen des Makabren an sich und dem Einfluss von Teufels- und Höllenvorstellungen sowie epidemischen Ereignissen auf diese bildliche und literarische Kunstgattung. Weiteres Augenmerk wird auf den Stellenwert der Frau im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit gelegt, wobei der doppelmoralische Zugang patriarchaler klerikaler Kreise in letzter Konsequenz zur Ächtung vor allem älterer Frauen führte und schlussendlich in der Hexenverfolgung gipfelte.

Gegenstand ist ebenso die Kritik am frühneuzeitlichen Gesellschaftssystem, die in den Totentänzen zum Ausdruck kommt. Unter Beleuchtung des Vanitas-Motivs „Der Tod und das Mädchen“ fließt auch der Aspekt von Tod und Erotik in die Arbeit ein. Dem eingangs erwähnten Hauptteil folgt ein Kapitel über die Auswirkungen, die vormoderne Totentänze auf popkulturelle Werke des 20. und 21. Jahrhunderts hatten. Zuletzt betrachtet ein Exkurs die Zusammenhänge zwischen Makabertänzen, Stundenbüchern sowie altägyptischen Totentexten (Pfortenbuch) unter Berücksichtigung des Renaissance Humanismus nach Horapollon. Eine Edition ausgewählter Textpassagen der bearbeiteten weiblichen Totentänze bildet den Abschluss dieser Arbeit.

The present master's thesis deals with a selection of Central and Northern European monumental Dances of Death, i.e. wall paintings and printed Dances of Death, from the 15th to the 18th century, which explicitly show a female reference through the depiction of female figures of various classes. These monumental Danses Macabres were intended for the illiterate population, who, through the personified representation of the horrors of death, were to be induced to be godly during their lives in the sense of the memento mori idea and not to commit sins in order to attain eternal salvation. The object of this work is a comparative analysis of the nature and frequency of the depictions of female protagonists of all classes, whereby the critique of the Dances of Death accuses socially higher-ranking women above all of unchastity and finery addiction, while members of lower classes are additionally accused of dishonesty. Grace before God and death is more likely to be found in genuinely pious women as well as children and young people. In addition to monumental Dances of Death, printed works were also examined as source material for the present work, although their origins are often found in the inscriptions of the monumental Danses Macabres.

In order to shed light on the background of the purpose of the Dances of Death, the thesis also deals with the phenomenon of the macabre itself and the influence of ideas of the devil and hell as well as epidemic events on this pictorial and literary art genre. Further attention is paid to the status of women in the late Middle Ages and Early Modern Period, whereby the double-moral approach of patriarchal clerical circles ultimately led to the ostracism of older women in particular, culminating in the persecution of witches. The subject is also the critique of the Early Modern social system, which is expressed in the Dances of Death. The aspect of death and eroticism is also included in the thesis under the vanitas motif of "Death and the Maiden". The main section mentioned at the beginning is followed by a chapter on the effects that pre-modern Dances of Death have had on pop cultural works of the 20th and 21st centuries. Finally, an excursus looks at the connections between Danses Macabres, Books of Hours and ancient Egyptian death texts (Book of Gates), taking into account Renaissance humanism after Horapollon. An edition of selected text passages of the processed female Dances of Death concludes this master's thesis.