

# Der lateinische Totentanz aus Cpg 314 als Ursprungstext der europäischen Totentanztradition

Eine alte These neu bedacht<sup>1</sup>

von *Volker Leppin*

Zu jenen Büchern, die ihre Schicksale haben, gehört zweifellos auch das 1954 erstmals als Beiheft zum Archiv für Kulturgeschichte erschienene Werk von Hellmut Rosenfeld über Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des mittelalterlichen Totentanzes<sup>2</sup>: Der unleugbaren Gründlichkeit und Quellenkenntnis seines Autors verdankt es noch heute seinen Rang als Standardwerk. Seine fragwürdige nationalpsychologische Argumentation aber hat immer wieder berechtigtes Befremden hervorgerufen<sup>3</sup>.

Die wichtigste These des Buches ist sicher die vom „deutschen“ Ursprung der mittelalterlichen Totentanztradition, in der neben der hochspekulativen<sup>4</sup> Annahme eines schon ein Jahrhundert vor dem er-

---

<sup>1</sup> Ich danke Herrn Dietrich Schmidtke vom Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg dafür, daß er die Entstehung dieser Studie ermunterte und unterstützte. Herrn Reinhard Düchting vom Seminar für lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit danke ich für eine Durchsicht aus latinistischer Perspektive. Die Abkürzungen folgen: Theologische Realenzyklopädie. Abkürzungsverzeichnis, zusammengestellt von S. Schwertner, Berlin/New York <sup>2</sup>1994.

<sup>2</sup> H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung*, Köln/Wien <sup>3</sup>1974.

<sup>3</sup> S. hierzu G. Kaiser (Hg.), *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a. Main 1982, 25, und F. P. Pickering's Rezension in: *Euphorion* 49(1955) 483-488, die Rosenfeld einer „durch komplexbehafteten Neid inspirierte(n) Geringschätzung alles Französischen“ (ebd. S. 484) zeihet, sowie Grundmann's Eintreten für die fachliche und persönliche Integrität Rosenfelds in: *Euphorion* 50(1956) 487f, mit Pickering's Replik ebd. 488.

<sup>4</sup> Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 68, meint, in der Angabe „*alius doctor depictus praedicando in opposita parte de contemptu mundi*“ (vor II, 1) „einen urkundlichen Beweis“ für einen solchen frühen Totentanzbilderbogen zu haben. Diese Annahme legt zum einen die Bedeutung von „*in opposita parte*“ allzu sehr fest: Aus dieser Angabe

sten Nachweis<sup>5</sup> anzusetzenden Totentanzbilderbogens<sup>6</sup>, der die „missing links“ im Stemma des europäischen Totentanzes auffüllen soll<sup>7</sup>, der lateinische Totentanztext, der im Codex palatinus germanicus (Cpg) 314 der Universitätsbibliothek Heidelberg überliefert ist<sup>8</sup>, die Last eines Kronzeugen aufgebürdet bekam. Anliegen dieser Studie ist es, zu überprüfen, ob die Thesen von Rosenfeld hinsichtlich der Herkunft dieses Textes und seines Verhältnisses zur europäischen Totentanztradition<sup>9</sup> auf der Grundlage anderer methodischer Prämissen als der Rosenfeldschen Bestand haben - nachdem die Forschung heute ganz überwiegend dazu neigt, die europäische Totentanztradition als abhängig von romanischen volkssprachlichen Texten anzusehen<sup>10</sup>.

---

geht nicht mehr hervor, als daß zwei Bilder einander gegenüber abgebildet waren, was selbst auf einer einzigen Buchseite möglich ist. Zum anderen setzt sie wie auch der Versuch von S. Cosacchi, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim 1965, 74f, aus der genannten Stelle eine monumentale Totentanzvorlage zu erschließen, die kaum zu begründende Annahme voraus, der zitierte Satz sei aus dem Codex albus abgeschrieben und verweise daher nicht auf diesen, sondern auf eine andere Bildfolge - obwohl doch der einzige andere (freilich nicht wie diese Notiz im Textzusammenhang, sondern am oberen Rand von f. 79<sup>r</sup> notierte) explizite Hinweis auf Bilder in Cpg 314 f. 79f ausdrücklich auf die im Codex albus selbst verweist (abgedruckt bei Rosenfeld, *Totentanz* [wie Anm. 2], 320f Anm. 1), die eine Bildbeschreibung in dessen Text zweifellos überflüssig machten.

<sup>5</sup> Die ersten Nachweise datiert Rosenfeld (wie Anm. 2), *Totentanz* 70, selbst in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

<sup>6</sup> Zum Bilderbogen allgemein s. den instruktiven Aufsatz von H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Bilderbogen*, in: ZDA 85(1954/5) 66-75.

<sup>7</sup> S. zu diesem Verfahren Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 307, sowie die berechtigte Kritik daran durch E. Koller, *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*, Innsbruck 1980 (= IBKW. Germanistische Reihe Bd. 10), 4.

<sup>8</sup> K. Bartsch, *Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg* (= Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. Bd. 1), Heidelberg 1887, 75. Zur Orientierung im Text (der u. a. bei W. Fehse, *Der Ursprung der Totentänze*, Halle 1907, 50ff, und Rosenfeld, *Totentanz* [wie Anm. 2], 320ff, ediert ist), zähle ich in der Ständereihe mit S und arabischer Ziffer die Strophen. Für die Predigten gebe ich jeweils mit römischer Ziffer an, ob es sich um die erste oder zweite handelt, und zähle innerhalb der Predigten jeweils mit arabischen Ziffern die Zeilen.

<sup>9</sup> Ausdrücklich verwiesen sei auf die Kritik von Koller (wie Anm. 7), 5-7, an der Suche nach Urtexten. Wenn Koller jedoch ebd. 7 in bezug auf diese Suche von einer „Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit“ spricht, so ist dem entgegenzuhalten, daß er wohl die Schwierigkeit, aber eben nicht die völlige Unmöglichkeit aufgezeigt hat. Schwierigkeiten aber sollten nicht zum Dispens von bestimmten Fragen führen (den Koller ebd. 13 auch - zumindest „für bestimmte Bereiche“ - nicht verlangt), sondern zu methodischer Schärfung.

<sup>10</sup> So Cosacchi (wie Anm. 4), 615f (Entstehung des „Todestanzes“ in Spanien; vgl. ebd. 679-682 zur Entstehung des „Totentanzes“ in Frankreich sowie ebd. 733. 747-749 zur Entstehung der Mischform des „Todtentanzes“ auf deutschem Boden); H. Freytag

Als Ort der Entstehung des lateinischen Totentanzes hält Rosenfeld Würzburg für „nicht unwahrscheinlich“, legt sich freilich, was den lateinischen Text angeht, hierauf nicht fest<sup>11</sup>, sondern nimmt letztlich nur allgemein einen Ursprung im deutschen Kulturraum an. Sein gewichtigstes Argument<sup>12</sup> hierfür ist der Gedanke, daß ein Auftreten des in den Vado-mori-Gedichten fehlenden Kaisers im Totentanz eher auf römischem Reichsboden als in französischem Gebiet zu erwarten ist<sup>13</sup>. Diese Lokalisierung im Machtbereich des Imperiums wird noch wahrscheinlicher durch die Königsstrophe (S 4): Der König wird als Beherrscher der Welt und der Stadt Rom (urbs) eingeführt<sup>14</sup>. „Römischer“ König aber war seit Heinrich V. <sup>15</sup> der Titel des gesalbten Kaisernachfolgers<sup>16</sup>. Wenn aber bei einem Titel, den es in mehreren Ländern gab,

---

(Hg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallinn), Köln u. a. 1993 (= *Niederdeutsche Studien* 39), 7. 44; Kaiser (wie Anm. 3), 25; Koller (wie Anm. 7), 526; B. Schulte, *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des dodes dantz'*. Lübeck 1489, Köln/Wien 1990 (= *Niederdeutsche Studien* 36), 161f; anders lediglich ohne Begründung - R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern/München 1980, 29, und, ihm folgend, F. Link, *Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele*, in: ders. (Hg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993 (= *Studien zur Literaturwissenschaft* 8), S. 11-68, hier: S. 11. Die maßgebliche französische Monographie von J. Saignieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris 1972 (= *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon* 30), geht auf S. 21f davon aus, daß die Vorgeschichte der Danse macabre im dunkeln liege, eine lateinische Vorlage dabei aber möglich sei, und sieht ebd. 48f die Danza general als unabhängig von der französischen Tradition an. Eine eigenständige Untersuchung des lateinischen Totentanzes ist seit der Arbeit von Rosenfeld nicht mehr erfolgt.

<sup>11</sup> S. Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 91 (sowie ebd. 89-91 die von Schulte [wie Anm. 10], 164-168 eindringlich und überzeugend widerlegte Lokalisierung des Ursprungs des vierzeiligen oberdeutschen Totentanztextes in Würzburg).

<sup>12</sup> Das meiste, was Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 61-63, bietet, sind heute nicht mehr akzeptable völkerpsychologische Wertungen.

<sup>13</sup> Ebd. 62. Allerdings kann der Kaiser für Franzosen nicht so unerträglich gewesen sein, wie Rosenfeld meinte: Immerhin hat die Danse macabre ihn nicht hinausgeworfen (s. den Text der Danse macabre bei Saignieux [wie Anm. 10], 143ff, hier: 145!)

<sup>14</sup> Vgl. Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 66.

<sup>15</sup> S. H. Thomas, *Julius Caesar und die Deutschen. Zu Ursprung und Gehalt eines deutschen Geschichtsbewußtseins in der Zeit Gregors VII. und Heinrichs IV.*, in: S. Weinfurter (Hg.), *Die Salier und das Reich*. Bd. 3, Sigmaringen 1991, 245-277, hier: 257, mit Erläuterung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes der Entstehung dieser Bezeichnung.

<sup>16</sup> S. die Belege in DRW 7, Weimar 1974-1983, 1226-1229; vgl. H. Thomas, *Art. König, Königtum*. B. Deutsches Reich. II. Seit dem Investiturstreit, in: *Lexikon des Mittelalters* V, München/ Zürich 1991, 1306-1309, hier: 1306.

eine Anspielung auf Gegebenheiten des Reiches erfolgt, zeigt dies noch deutlicher als das Vorkommen des singulären Kaisertitels die Herkunft des Textes aus dem Reichsgebiet<sup>17</sup>.

Ist die Herkunft aus dem Reichsgebiet damit einigermaßen sicher, so kann man zum sozialen Hintergrund des Textes nur spärliche und vage Vermutungen anstellen: Die rahmenden Predigten machen einen Geistlichen als Autor wahrscheinlich<sup>18</sup>, und in der Ständereihe läßt sich ein ausgeprägtes Interesse an der kirchlichen Hierarchie, das sich in der Nennung der sonst sehr seltenen<sup>19</sup> Gestalten von Patriarch (S 6) und Erzbischof (S 7) zeigt<sup>20</sup>, feststellen, das, da es in Auseinandersetzung mit dem *Decretum Gratiani* gewonnen zu sein scheint<sup>21</sup>, für einen hohen

<sup>17</sup> Allerdings ist es auffällig, daß die deutschen Übersetzer Mühe mit dieser Anspielung auf Rom hatten: In der ersten deutschsprachigen Übersetzung wird „rom“ nicht syntaktisch sinnvoll untergebracht (s. Fehse, Ursprung [wie Anm. 8], 53), und im späteren Blockbuch wird aus der Angabe „Rom“ gar das Adverb „rein“ (s. Kaiser [wie Anm. 3], 286). Ebenso fehlt im Großbasler Totentanz jeder Hinweis auf das Herrschaftsgebiet des Königs: Nur noch, daß er „gewaltiglich gelebt/ und in hohen Ehren geschwebt“ habe, wird von ihm ausgesagt (ebd. 204). Ein solcher Hinweis fehlt auch in der *Danse macabre* (ebd. 78), und der oberdeutsche achtzeilige Totentanz gibt als Herrschaftsgebiet lediglich „myn landt“ an (ebd. 136). Unter den von Koller (wie Anm. 7), 117f, aufgelisteten Königsstrophen findet sich eine einzige, aus dem Antwerpener Totentanz von 1534, die vom römischen König spricht.

<sup>18</sup> Das entspricht auch ganz den sonstigen frühesten Totentanzzeugen, die dem Milieu der Bettelorden zuzuordnen sind (s. Koller [wie Anm. 7], 493).

<sup>19</sup> S. ebd. 113ff.

<sup>20</sup> Ebd. 664 Anm. 963, macht Koller den interessanten Vorschlag, das Auftreten des Patriarchen auf die Griechenverhandlungen des Basler Konzils zurückzuführen. Wie prekär eine solche situative Erklärung für „das überaus signifikant beschränkte Vorkommen“ einer Figur ist, zeigt aber die Erzbischofsstrophe: Sie kommt nach Kollers - auf deutsche Totentänze beschränkter - Auflistung ebd. 114 gar noch in einem Totentanz weniger vor. Und dies läßt sich wohl kaum aus den Gegebenheiten des Konzils ableiten. Eine solche situative Ableitung der Patriarchenstrophe scheitert erst recht daran, daß auch die sicher vor dem Basler Konzil entstandene *Danse macabre* eine Patriarchenstrophe (s. Saugnieux [wie Anm. 10], 147f) bietet - ebenso wie die *Danza general de la muerte* (s. ebd. 169).

<sup>21</sup> Auf einen Hintergrund des Textes im CIC weist vor allem die siebte Strophe, in der der „*Archiepiscopus*“ aus der Überschrift ausdrücklich mit dem in der Strophe selbst genannten „*metropolitanus*“ identifiziert wird - eine Gleichsetzung, die der Hierarchieentwicklung des Westens entsprach (s. R. Kottje, Art. Erzbischof, in: *Lexikon des Mittelalters* III, München und Zürich 1986, 2192-2194), aber (gerade deswegen) schon dem Übersetzer in Cpg 314 zu explizieren unnötig schien (auch die *Danse macabre* verzichtet auf diese explizite Gleichsetzung [s. Saugnieux (wie Anm. 10), 148], ebenso die *Danza general de la muerte* [s. ebd. 170]). Sie ist am ehesten dadurch erklärbar, daß der lateinische Totentanz auf diese Weise als bischöfliche Ebene unter dem Papst die Größen „*patriarcha*“, „*archiepiscopus*“, „*metropolitanus*“ und „*episcopus*“ bieten konnte

Bildungsstand des Autors spricht. Daß unter dem Bischof neben der Nonne allein noch der Kanonikus den geistlichen Stand repräsentiert, könnte zudem auf einen städtischen Hintergrund hinweisen<sup>22</sup>. Adressanten sind - ausweislich der lateinischen Sprache - Kleriker oder gebildete Laien<sup>23</sup>.

Da mehr äußere Informationen über die Herkunft des oder der Autoren des Werkes nicht zu erhalten sind<sup>24</sup>, kann nun zu der zweiten Frage, der nach der Ursprünglichkeit des Textes, übergegangen werden. Dabei müssen alle Versuche, eine solche Ursprünglichkeit durch den Nachweis äußerer chronologischer Priorität zu begründen oder zu unterstützen, unterbleiben: Die Handschrift Cpg 314 ist erst zwischen 1443 und

---

- das entspricht exakt dem viergliedrigen Schema des Bischofsstandes im *Decretum Gratiani* p. 1 d. 21 c. 1 (*Corpus Iuris Canonici*. Hg. v. E. Friedberg. Pars Prior: *Decretum Magistri Gratiani*, Leipzig 1955, 67; zum Papstprimat s. insbesondere d. 22 c. 7 [ebd. 76]).

<sup>22</sup> Sicherheit bezüglich der Annahme eines städtischen Hintergrundes ist durch die bloße Erwähnung eines Kanonikus freilich nicht zu erreichen. So verzeichnet z. B. die Karte über „Die regulierten Chorherren bis 1250“ in H. Jedin u. a. (Hg.), *Atlas zur Kirchengeschichte. Die christlichen Kirchen in Geschichte und Gegenwart*, aktualisierte Neuausgabe, Freiburg u. a. 1987, 50, allein im Nordwesten Deutschlands mehrere Orte als Sitze von Chorherren, mithin Kanonikern, die wie Barsinghausen oder Marienwerder in E. Keyser (Hg.), *Niedersächsisches Städtebuch (= Deutsches Städtebuch III/1)*, Stuttgart 1952, gar nicht oder wie Quakenbrück (s. ebd. 297) oder Schöningen (ebd. 326) als erst nach 1250, also nach dem durch die Karte erfaßten Zeitraum, zu Städten aufgestiegen verzeichnet werden. Das Auftreten eines Bauern spricht natürlich nicht gegen die Entstehung im städtischen Bereich, da die Städte durch Warenaustausch und Landkauf mit ihrer agrarischen Umwelt ja eng verbunden waren (s. V. Press, *Stadt- und Dorfgemeinden im territorialstaatlichen Gefüge des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, in: P. Blickle [Hg.], *Landgemeinde und Stadtgemeinde in Mitteleuropa. Ein struktureller Vergleich*, München 1991 [= HZ. Beih. N. F. 13], 425-454, hier: 433) und es darüber hinaus in sozialer Hinsicht „eine breite Zone des Übergangs von der städtischen zur dörflichen Gemeinde gab“ (ebd. 441).

<sup>23</sup> Zum lesenden bürgerlichen Laien im Spätmittelalter s. A. Wendehorst, *Wer konnte im Mittelalter lesen und schreiben?*, in: J. Fried (Hg.), *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*, Sigmaringen 1986 (= *Vorträge und Forschungen* 30), 9-33, v. a. 29ff; E. Ennen, *Stadt und Schule in ihrem wechselseitigen Verhältnis vornehmlich im Mittelalter*, in: *RhV* 22(1957) 56-81, v. a. 62ff.

<sup>24</sup> Wenn Rosenfeld, *Totentanz* (wie Anm. 2), 71, den Autor als Dominikaner identifiziert, Cosacchi (wie Anm. 4), 747, hingegen auf einen Benediktiner tippt, handelt es sich in beiden Fällen um vage Vermutungen, die weit über das hinausgehen, was aus dem Text zu erheben ist.

1447 in Augsburg<sup>25</sup> geschrieben<sup>26</sup>. Allerdings verweist der Schreiber des Totentanzes auf einen „Codex albus“<sup>27</sup>, dem er den Text entnommen hat. In diesem Codex war der Text im Zusammenhang mit einem Bildprogramm überliefert, auf das der Schreiber von Cpg 314 ebenfalls ausdrücklich verweist<sup>28</sup>. Der Codex albus bot damit vermutlich die ursprüngliche Gestalt dieses Totentanzes, der wohl von Anfang an mit Bildern verbunden war: Die lexikalisch und syntaktisch wahrscheinlichste Deutung<sup>29</sup> der Zeile „haec ut pictura docet exemplique figura“ ist, daß damit auf textexterne Bilder verwiesen werden soll<sup>30</sup>. Welcher

<sup>25</sup> R. Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Centralblatt für Bibliothekswesen 12 (1895) 1-32. 57-113, hier: 14-16. Die aufgrund dialektaler Eigenheiten erfolgte Lokalisierung konnte bestätigt werden durch die von S. Krämer, Verbleib unbekannt. Angeblich verschollene und wiederaufgetauchte Handschriften (2. Folge), in: ZDA 104 (1975) 251-257, hier: 253, im Anschluß an H. Hornung vorgenommene Identifizierung des Schreibers eines Teils von Cpg 314 mit Stephan Hüttaus, dessen Augsburger Aufenthalt durch die Handschrift der Nürnberger Stadtbibliothek Cod. Solg. 37. 2, zweifelsfrei belegt ist. Woher Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 66, die Information hat, daß der Codex für Margarete von Savoyen (deren Bezug zur Bibliotheca Palatina durch ihre Heirat mit Ludwig IV. von der Pfalz 1445 natürlich auf der Hand liegt) geschrieben sei, teilt er leider nicht mit. Könnte man dies zur Gewißheit machen, so wäre hierdurch in der Tat der Weg vom lateinischen Totentanztext zum Großbaseler Totentanz in der Weise rekonstruierbar, wie es Koller (wie Anm. 7), 485, vorschlägt: Margaretes Vater war Amadeus VIII. von Savoyen, nachmals als Felix V. der Papst des Basler Konzils!

<sup>26</sup> Bartsch (wie Anm. 8), 72.

<sup>27</sup> Ebd. 75.

<sup>28</sup> Vgl. Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 68; 320f Anm. 1.

<sup>29</sup> Eine Deutung von „haec“ als Neutrumplural, die die oben durchgeführte Deutung unnötig machte, würde kaum lösbar syntaktische Schwierigkeiten auf, und die lexikalisch mögliche Deutung von „pictura“ und „figura“ als textlicher Schmuck wäre angesichts dessen, daß der älteste nachweisliche Textzeuge des lateinischen Totentanzes, der Codex albus, in jedem Fall die Verbindung mit Bildern bot, doch wohl allzu hypothetisch und gekünstelt.

<sup>30</sup> Vgl. E. Breede, Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts, Halle (Saale) 1931, 25; Cosacchi (wie Anm. 4), 741; E. M. Manasse, The Dance Motive of the Latin Dance of Death, in: MeH 4 (1946) 83-103, hier: 93. Die einzelnen Totentanzstrophen selbst, d. h. die Elemente der Ständereihe, verweisen aber nicht zwingend auf eine Bildvorlage: Zwar stellen sich die Toten in ihren Strophen nicht durchweg vor, aber eine Vorstellung erfolgt durch die Überschriften. Diese als sekundär zu beurteilen, weil sie Bilder ersetzen (so Rosenfeld, Totentanz [wie Anm. 2], 320f Anm. 1), stellt eine Annahme dar, die gerade nicht für die Ständereihe, sondern allein für die Predigerstrophen wahrscheinlich zu machen ist: Über der ersten steht auf deutsch (!) „Der erst prediger“, über der zweiten, in der Art der sonstigen Überschriften etwas eingerückt: „Item alius doctor depictus praedicando in opposita parte de contemptu mundi“. Allein diese Überschrift stellt offensichtlich einen sekundären Verweis auf eine Bildvorlage dar, ist aber als solche gerade dadurch zu erkennen, daß sie von den anderen Überschriften formal abweicht, so wie die erste Predigerüberschrift von den anderen sprachlich ab-

Art diese Bilder waren, ist jedoch in keiner Weise zu erschließen<sup>31</sup>, und dies ist zum Verständnis des Textes auch offensichtlich nicht nötig: Es ist bemerkenswert, daß der Auftraggeber von Cpg 314 (worin sich durchaus auch Bilder finden<sup>32</sup>) für diesen Text die Bilder nicht mit übernehmen ließ, daß der Text also - auch wenn man das Fehlen der Bilder technisch erklären wollte - als in sich suffizient verstehbar galt: Dieses Abschreibeverfahren ist ein Beleg dafür, daß der Totentanz, so wichtig seine normalerweise zu findende Verquickung von Text und Bild kulturgeschichtlich ist, auch einfach als Text rezipierbar war<sup>33</sup> und als solcher auch Gegenstand heutiger Untersuchung sein kann und muß, da seine ursprüngliche Gestalt, wie sie im Codex albus wahrscheinlich zu finden war, nicht mehr erhalten ist.

weicht. Beides spricht dafür, daß diese beiden Überschriften sekundär sind, nicht aber dafür, daß auch die Überschriften in der Ständereihe sekundär wären; auch aus der Überschrift „mercator seu cives“ ist keineswegs mit Rosenfeld ein Zweifel des Abschreibers hinsichtlich der Identität des Abgebildeten zu lesen, sondern lediglich die Betonung eines doppelten Aspektes, die der in den meisten Totentänzen üblichen Identifizierung von Kaufmann und Bürger (s. Koller [wie Anm. 7], 150) entspricht. Auch in der Erzbischofsstrophe (S 7) muß „hoc signum“ nicht auf eine außertextliche Referenzebene verweisen, da innertextlich unmittelbar zuvor in der Patriarchenstrophe (S 6) die Wendung „signatus cruce“ erscheint: Das „signum“ in der Erzbischofsstrophe ist offenbar das Vortragekreuz des Metropoliten (s. E. Rösser, Art. Erzbischof, in: LThK<sup>2</sup> III, Freiburg 1959, 1066f).

<sup>31</sup> Die philologische Begründung von Cosacchi (wie Anm. 4), 741, für „irgendein monumentales Totentanzfresko“ als Vorbild ist unhaltbar: Daß „pictura“ nicht nur ein Wandgemälde bezeichnen kann, belegt schon der Schreiberverweis in Cpg 314 auf „in albo codice (. . .) picturas“ (s. Rosenfeld [wie Anm. 2], 320 Anm. 1) eindeutig, und auch die Übersetzung „Gemälde“, die Cosacchi heranzieht (die ohnehin nur dann eine Aussage über die Entstehung des lateinischen Totentanzes sein könnte, wenn mit diesem die Übersetzung gleichursprünglich wäre) weist keineswegs auf eine Darstellung monumentalen Charakters: M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch I*, Leipzig 1872, führt einen Beleg aus dem Schwabenspiegel an, nach dem sich ein „gemälde“ auch auf einer Münze befinden kann! Auch die von Hammerstein (wie Anm. 10), 64f, zur Bildung von Vermutungen über die Illustration des Codex albus ins Spiel gebrachte Handschrift Gossembrot ist hierzu kaum hilfreich: Schon allein die Tatsache, daß in ihr 39 Figuren auftreten (s. ebd. 150) zeigt, daß sie nicht unmittelbar von der Vorlage von Cpg 314 abhängig ist, sondern von einer späteren, ergänzten Fassung (vgl. den deutlich erkennbaren Apotheker ebd. Abb. 11 mit der Tatsache, daß die Apothekerstrophe dem oberdeutschen Text offensichtlich erst nach der Fassung aus Cpg 314 zugewachsen ist [s. hierzu Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 320]).

<sup>32</sup> S. Bartsch (wie Anm. 8), 73.

<sup>33</sup> Die Deutung, die die Zusammengehörigkeit von Text und Bild als konstitutiv für den Totentanz ansieht (so Pickering [wie Anm. 3], 483), wird von diesem Textbefund also nicht gestützt, sondern eher die Rede von einem „klaren Vorrang des Wortes“ bei Kaiser (wie Anm. 3), 23.

Eben wegen dieses völligen Verlustes des Codex albus hilft nun auch der Hinweis auf ihn in Cpg 314 für die Datierung des lateinischen Totentanzes kaum weiter. Hilfreicher ist hier eine ca. 1438 im Umkreis der Kanzlei Albrechts II. entstandene Handschrift. Sie enthält einen Ständespiegel, dessen Verse offensichtlich von denen des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes (also einer Übersetzung des lateinischen Totentanzes) abhängig sind<sup>34</sup>. Damit erhält man also als *Terminus ad quem* für die Entstehung des lateinischen Totentanzes 1438, ein definitiver *Terminus a quo* hingegen ist überhaupt nicht zu benennen, eine Vordatierung ins 14. Jahrhundert<sup>35</sup> ebensowenig zu belegen wie zu widerlegen<sup>36</sup>: Aus äußeren Gründen der Datierung ist eine Ursprünglichkeit des lateinischen Totentanzes gegenüber der um 1400 einsetzenden<sup>37</sup> europäischen Totentanztradition weder zu begründen noch zu widerlegen.

Daher soll hier versucht werden, diese Frage durch die Analyse der inneren Literargeschichte des Werkes zu klären. Bei deren Durchführung wird hier den formalen Einschnitten des Textes gefolgt: Zunächst wird der Kern des Tanzes, die aus den älteren *Vado-mori*-Gedichten bekannte Ständereihe, untersucht, dann der Rahmen, die zwei Predigten.

In der Ständereihe des lateinischen Totentanzes treten insgesamt 24 Personen auf<sup>38</sup>. Jedoch erscheinen drei Strophen dadurch, daß sie vom sonstigen Duktus des Tanzes abweichen, als nachträgliche Zusätze:

<sup>34</sup> Nachweis bei Hammerstein (wie Anm. 10), 150f.

<sup>35</sup> So Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 71; Kaiser (wie Anm. 3), 25.

<sup>36</sup> Die Argumentation von Koller (wie Anm. 7), 485, daß das „schlagartige (. . .) Einsetzen der Totentanztradition im deutschsprachigen Raum“ es verbiete, eine zu lange Vorgeschichte des Totentanzes vor der Großbaseler Fassung zu vermuten, schließt vor-schnell von günstigen Rezeptionsbedingungen für die Gattung Totentanz auf deren erstmaliges Auftreten.

<sup>37</sup> S. Schulte (wie Anm. 10), 154 Anm. 1.

<sup>38</sup> Daß es sich hierbei um eine besonders gut vermittels Gematrie deutbare Zahl handelt (s. H. Meyer/R. Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 [= Münstersche Mittelalter-Schriften 56], 679-684), kann kein Grund für die Annahme einer Authentizität sein: Eine derart „glatte“ Zahlensymbolik war für mittelalterliche Totentänze keineswegs zwingend, wie schon die Zufügung der Apothekerstrophe in den oberdeutschen vierzeiligen Totentanz zeigt (s. Rosenfeld, Totentanz [wie Anm. 2], 320), womit die zwar auch, aber schwerer deutbare Fünfundzwanzig (s. Meyer/Suntrup, a.a.O. 684-687) erreicht wurde - abgesehen davon, daß selbst die einundzwanzig Strophen, die nach obiger Analyse wohl den ursprünglichen Kern ausmachen, ihre Deutung in der Gematrie finden konnten (s. ebd. 675f).

Dies betrifft zunächst die Strophe 20 (*Mendicus*)<sup>39</sup>, in der ohnehin der Reigen nicht konstitutiv vorausgesetzt ist (was aber für viele Strophen gilt), und zwar vor allem wegen zweier formaler Merkmale, aufgrund deren diese Strophe eine ganz andere Situation voraussetzt als alle anderen: Zum einen ist das irdische Leben nicht wie in den anderen Strophen Vergangenheit angesichts der Gegenwart des Sterbens, sondern Gegenwart angesichts der Zukunft des Sterbens, zum anderen redet der Bettler nicht selbst, sondern erscheint lediglich in der dritten Person.

Fraglich ist aber auch die Authentizität der Strophen 23 und 24. Beide bilden offensichtlich ein Paar, was sonst nur in Form von Ehepaaren (Kaiser und Kaiserin; Edler und Edle) vorkommt. Auffällig ist weiter, daß Mutter und Kind die einzigen Gestalten des Tanzes sind, die durch eine anthropologische Lebensstufe, nicht durch eine ständische Stufe charakterisiert sind<sup>40</sup>. Vor allem aber ist in 23 und 24 eine ganz andere Sprechsituation als in den anderen Strophen vorausgesetzt: Wird in der Regel ein imaginäres Publikum angedet, so befinden sich in 23 und 24 die beiden Personen im unmittelbaren Dialog miteinander<sup>41</sup>. Vorausgesetzt ist dabei offensichtlich die Situation des gestorbenen Kindes, das nun zu seiner Mutter spricht, die ihm wiederum antwortet. Da jedoch das „saltare“ in der Kindesstrophe eindeutig den Reigen voraussetzt, können beide Strophen nie selbständig existiert haben (wie es dagegen bei der Bettlerstrophe möglich ist), sondern sind von einem Redaktor zu dem lateinischen Totentanz hinzugedichtet worden<sup>42</sup>.

An der so rekonstruierbaren wahrscheinlich ursprünglichen Reihe von 21 Strophen fällt im Vergleich mit späteren Totentanztexten wie dem achtzeiligen oberdeutschen<sup>43</sup> oder dem Großbasler Totentanz in

<sup>39</sup> Dieser Zweifel an der Authentizität gilt, obwohl die Bettlerstrophe ein Vorbild schon in den *Vado-mori*-Elegien hat (Rosenfeld, Totentanz [wie Anm. 2], 325, 41f), in der Erfurter Fassung gar mit einer ausdrücklich auf den Armen bezogenen Christustypologie (ebd. 326, 29f).

<sup>40</sup> Vgl. Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 63.

<sup>41</sup> Diese Besonderheit beobachtet auch Manasse (wie Anm. 30), 94, ohne daraus freilich literarkritische Folgerungen zu ziehen.

<sup>42</sup> Ausgerechnet die Strophen also, in denen laut Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 68, die „warme Welle deutscher Innigkeit und Herzlichkeit“ zu spüren sein soll, können kaum als original angesehen werden.

<sup>43</sup> S. Kaiser (wie Anm. 3), 118 („sund“ und Gier des Kardinals); 120 (die vielen *subsidia* des Bischofs) etc.

der Fassung des 17. Jahrhunderts<sup>44</sup> der weitgehende Mangel an sozialer Polemik auf<sup>45</sup>.

Gelegentlich wird sogar ausdrücklich auf Leistungen in der Welt verwiesen: Der Kaiser hat den Ruhm des Reiches erhöht, der Abt seine Mönche wie ein Vater zusammengehalten etc. Kritik könnte man allenfalls in den Strophen vermuten, in denen nicht nur die Stellung in der Welt beschrieben wird, sondern auch die positive Haltung zu dieser: Die Kaiserin (S 3) hat die Freuden der Welt genossen, die Edelfrau (S 17) der Kurzweil der Welt applaudiert<sup>46</sup>, der Ritter (S 12) eine Neigung zu den *gaudia carnis* entwickelt, doch ist auch hier die negative Wertung<sup>47</sup> anscheinend für die ersten Rezipienten nicht durchgehend zwingend gewesen: Der deutsche Übersetzer spricht dem Ritter zu, seinen Weltdienst „in hohem muot“ vollbracht zu haben. So sind die kritischen Tendenzen in jedem Falle so marginal, daß sie den insgesamt eher affirmativen als sozialkritischen Duktus des Textes kaum ändern.

Eine negative Sicht der sozialen Verhältnisse kann man daher im lateinischen Totentanz lediglich darin erkennen, daß immer wieder das Ansehen in der Welt und sein Ende durch den Tod betont wird<sup>48</sup>, so daß implizit weltliches Erfolgsstreben und weltliches Erfolgshaben als angesichts der Todesschranke nichtig qualifiziert werden: Die Gleichmachelei des Todes wird nicht im Sinne einer Strafrelation zu negativ qualifizierter Lebensführung, sondern im Sinne des mangelnden Nutzens weltlicher Angesehenheit thematisiert - diese Nichtigerklärung sozialer Hochstellung betrifft die geistlichen wie die weltlichen Gestalten. Und

<sup>44</sup> Ebd. 200 (der Kaiser hat seine „Reuw [. . .] zu lang gespart“); 212 (Stolz des Herzogs); 222 (Die Mahnung, wie ein Jurist sich verhalten sollte, impliziert Kritik an anderer Realität); 236 (möglicherweise zotige Anspielung auf das „Bäuchlein“ der Äbtissin) etc.

<sup>45</sup> Vgl. Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 67, der dasselbe Phänomen in religiösen Kategorien beschreibt: „Daß sie aber besonderer Sünden sich schuldig gemacht hätten, wird nicht behauptet“.

<sup>46</sup> Zu der in vielen Totentänzen zu beobachtenden typisierten Kritik an Frauen vgl. Freytag (wie Anm. 10), 178.

<sup>47</sup> Vgl. zu der in der Aussage der Weltzuwendung meist implizierten Kritik ebd. 314f (zu 365); 327 (zu 378f).

<sup>48</sup> Dies deutet auch Schulte (wie Anm. 10), 100, als sozialkritische antizipatorische Aufhebung der „herrschenden gesellschaftlichen Plausibilitäten“, weist aber darauf hin, daß zugleich die Ständereihe eine stabilisierende Funktion hatte (ebd. 101). Diese auch soziale Funktion des Gedankens der Gleichwerdung angesichts des Todes übersieht Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 51f, wenn er ihn einseitig religiös interpretiert.

die einzige Ausnahme, in der ausdrücklich der in der Welt Niedriggestellte erscheint, die Bettlerstrophe (S 20), gehört nach den oben vorgebrachten Überlegungen, die dadurch auch noch unterstützt werden, nicht ursprünglich zu diesem Totentanz.

Dieses Verständnis des Todes als des Nichtig- und Gleichmachers, das seine Vorläufer in den Vado-mori-Elegien hat, wird in fast allen Strophen durch eine dyadische Struktur illustriert: Während die erste Zeile jeweils das Leben beschreibt, beschreibt die zweite unter dem einheitlichen Thema der Gleichmachung das Todesschicksal<sup>49</sup>. Dabei bestehen gelegentlich ausdrücklich kontrastierende Bezüge zwischen dem Leben und dessen Mangel angesichts des Todes: Der siegende Kaiser wird besiegt, die Genüsse liebende Kaiserin hat keine Freuden mehr, der die Regel bewahrende Abt wird unter die Todesregel gezwungen, der Jurist kann gegen den Tod nicht rechten etc. Was in diesen und anderen Fällen explizit gesagt ist, ist durch die Gegenüberstellung in den anderen Strophen, wo meist ehemaliger Herrlichkeit jetzige Nichtigkeit folgt, vorausgesetzt: Was immer im Leben geleistet wurde, verliert angesichts des Todes seinen Bestand, der Tod ist der große Gleichmacher.

Aber er ist auch nicht mehr: Der mangelnden Sozialkritik entsprechend, tritt der Tod auch nicht gerichtartig auf, sondern lediglich nichtigmachend: Nirgends ist eine Strafrelation zwischen Todesgeschick und Leben angedeutet, nirgends von einem Gericht die Rede: Die Perspektive des Tanzes endet mit dem Tod ohne Frage nach dem Danach.

Eine demgegenüber völlig eigenständige theologische Deutung des Tanzes geschieht in den beiden Predigten, die den Rahmen des Totentanzes ausmachen. Dabei kann man nicht mit letzter Sicherheit davon ausgehen, daß beide Predigten, wie es normalerweise in den Totentanztexten der Fall ist<sup>50</sup>, Prolog und Epilog bildeten<sup>51</sup>: Cpg 314 bietet beide auf f. 79<sup>r</sup> unmittelbar hintereinander, was den Eindruck eines doppelten Prologes erweckt<sup>52</sup>. Für eine dem widersprechende Deutung der zweiten Predigt als Epilog jedoch spricht nicht allein die Entsprechung zu

<sup>49</sup> Lediglich die wahrscheinlich sekundären Strophen 23f weichen auch hier ab, da jeweils schon die erste Zeile von der Todesthematik bestimmt ist.

<sup>50</sup> S. Koller (wie Anm. 7), 432.

<sup>51</sup> So Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 320-323.

<sup>52</sup> So hat z. B. Breede (wie Anm. 30), 25, das Phänomen gedeutet.

den sonstigen Repräsentanten der Totentanzdichtung, sondern vor allem das Ende der ersten Predigt mit den Worten „docet exemplique figura“ (I, 12), das am wahrscheinlichsten als Überleitung zu den einzelnen Beispielen der Ständereihe zu verstehen ist und somit einen unmittelbar folgenden Anschluß derselben voraussetzt, so daß für die zweite Predigt nur noch die Stellung als Epilog bliebe<sup>53</sup>.

Wenn auch diese Frage nicht definitiv zu klären ist, so bleibt doch die Bezeichnung „Rahmen“ für beide Predigten in jedem Fall gerechtfertigt, insofern ihnen jene Funktion zukommt, die E. Koller den Rahmenpartien allgemein zuspricht: in propositionaler Hinsicht Zusammenfassung und Erweiterung des Themas und in illokutionärer Hinsicht Benennung der Stellung der Angeredeten in diesem Thema.

In illokutionärer Hinsicht nun qualifizieren die Predigten die von ihnen Angeredeten durchweg einseitig negativ<sup>54</sup>, und die propositionale Grundlage dieser Qualifizierung ist das Motiv der Doppelung. Schon I, 2 erinnert an die zwei Worte Christi, „venite!“ und „ite!“. Der Verfasser rekurriert damit variierend<sup>55</sup> auf Mt 25, die Rede vom letzten Gericht mit seinem doppelten Ausgang<sup>56</sup>. Diese Doppeltheit wird textgrammatisch aufgenommen durch die Rede von „primum“ und „aliud“ in I, 3f. Weitere Doppelungen in der ersten Predigt sind: „gaudia vel poenae“ (I, 6) und ausdrücklich: „mors geminata“ (I, 9).

<sup>53</sup> Keinesfalls kann man jedoch, wie Hammerstein (wie Anm. 10), 30, diese Rahmenstellung mit der oben Anm. 4 wiedergegebenen „depictus“-Notiz begründen, da diese für solche Annahmen viel zu uneindeutig ist.

<sup>54</sup> Beide Predigten beginnen mit negativer Anrede, durch die die Angeredeten durchweg als der Welt verhaftet qualifiziert werden (I, 1 [die „huius mundi sapientes“ spielen auf IKor 3, 19 an: „sapientia enim huius mundi stultitia est apud Deum“]; II, 1).

<sup>55</sup> Mt 25, 34 findet sich das Wort „venite“, gesprochen zu den Gerechten (vgl. I, 4), ebd. 41 nicht „ite“, sondern: „descendite“. Diese Änderung dient vermutlich der Herausstreichung der Parallele zu „venite“: Wie in dieser Form der i-Konjugation, so ist auch in „ite“ das „i“ lang zu sprechen, während descendere zur konsonantischen Konjugation gehört und daher den Plural seines Imperativs mit kurzem „i“ bildet. Diese Sorgfalt gegenüber dem Worhythmus ist umso bemerkenswerter, als der Autor, gemessen an klassisch-humanistischer Metrik, nicht immer souverän mit Längen und Kürzen umgeht: In I, 2 finden sich im Rahmen des offensichtlich intendierten Hexameters vier Kürzen hintereinander („[appo]-ni-te du-o“).

<sup>56</sup> Vgl. Hammerstein (wie Anm. 10), 39.

Ebenso ist die zweite Predigt vom Motiv der Doppelung geprägt, in der es allerdings eine textkritische Unsicherheit gibt: Nach Fehse<sup>57</sup> ist II, 3f folgendermaßen zu interpungieren:

qualibus ad primum tempusque requiritur. Imum  
pro loco duplatur, ubi finis perpetuatur.

Dann wäre hier eine Gegenüberstellung von „primum“ und „imum“ mit entsprechender Doppelung zu finden. Gegen diese Interpunktion spricht aber, daß sich in diesem Totentanz an keiner anderen Stelle ein solch extremes Enjambement findet, in dem mit lediglich einem Wort der Hauptsatz der folgenden Zeile in der vorangehenden begonnen wird. Auch inhaltlich ist diese Textfassung kaum naheliegend: tempus und locus stehen zueinander nicht im Gegensatz, sondern der Ort wird durch das ihn in einem ubi-Nebensatz bestimmende „finis“<sup>58</sup> gerade eng an die Zeit gebunden und durch diese qualifiziert. Auch ist es angesichts des Duktus des Textes, der ja gerade die Doppeltheit des Ausganges einschärfen will, unklar, warum ausgerechnet die Doppeltheit des Ortes „zuletzt“ zu bedenken sein soll.

Besser verständlich ist der Satz in der Weise, in der ihn Rosenfeld interpungiert hat. Es ist dann „imum“ mit „tempus“ als letzte Zeit zusammenzufassen, was im Kontext einen guten Sinn gibt. Die Doppeltheit ist demnach hier nicht durch das Gegenüber „primum-imum“ gegeben, wohl aber durch das Prädikat „duplatur“ (II, 4), womit der doppelte Ausgang der ersten Predigt wiederum aufgenommen wird. Betont wird diese Doppeltheit in der letzten Zeile der zweiten Predigt (II, 12) durch die Gegenüberstellung von coelum und ignis wieder aufgenommen.

Seine Wurzel hat dieses Motiv der Doppelung in dem Todesverständnis der Rahmenpartien: Einerseits kennen sie zwar wie die Ständereihe den Tod als Gleichmacher, der niemanden verschont (I, 9-11; II, 5). Dieser Tod aber ist, und darin liegt das Doppelungsmotiv begründet, ein zweifacher (I, 9) - diese Rede von der mors geminata nimmt nicht allein Dan 12, 1-3 auf<sup>59</sup>, sondern es ist wohl vor allem auf Apk 2, 11 u.

<sup>57</sup> Fehse, Ursprung (wie Anm. 8), 51.

<sup>58</sup> In dieser Auflösung der handschriftlichen Abbreviation auf Cpg 314 f. 79<sup>f</sup> hat Fehse sicher recht: Die von Rosenfeld gelesene Form „fines“ kongruiert nicht mit dem Prädikat.

<sup>59</sup> So Breede (wie Anm. 4), 25; Cosacchi (wie Anm. 4), 742f.

ö. zu verweisen, wo von der „*secunda mors*“ die Rede ist<sup>60</sup>. Diese wird nun von Dan 12, 1-3 oder anderen Gerichtsstellen (etwa auch Mt 25) her gedeutet. Die Verbindung geschah wohl schon in der *Glossa Ordinaria*, die die *secunda mors* mit dem aus Dan 12 stammenden Begriff „*damnatio aeterna*“ deutet<sup>61</sup>.

Dieser Begriffshintergrund nun zeigt, worauf die Zwiefältigkeit des Todes verweist: Seligkeit hier, Verdammnis dort. Es wird hier also nicht allein das Todesschicksal als solches als schrecklich („*horrenda*“: II, 5) dargestellt, sondern vor allem wird auf das Gericht verwiesen, das einen doppelten Ausgang bereithält. Damit wird die Perspektive gegenüber der Ständereihe des Totentanzkerns erweitert: Tod und Gericht erscheinen als zwei Größen, so daß die Gleichmacherfunktion des Todes gegenüber jedem Menschen aufrechterhalten bleibt, es aber bei bloßer Gleichmachung nicht bleibt, sondern der Tod Ansatz für eine erneute Trennung - nun nicht in Angesehene und Verschmähte, sondern in Gerechte und Sündige - ist: Der Tod wird nicht nur als Ende der Diesseitigkeit gesehen, sondern auch unter die Perspektive der Jenseitigkeit und Ewigkeit gestellt, so daß man hier von einer Eschatologisierung sprechen kann.

Diese Betonung des doppelten Ausgangs dient einem moralischen Appell: Heißt es schon in der ersten Predigt, es gelte, die Eitelkeiten der Welt zu verschmähen (I, 7), so läuft mit der zweiten Predigt das ganze Gedicht in einen Appell, Gutes zu tun, aus: Der Ort, an dem man sich nach dem Tode befinden wird, hängt von den Taten im Leben ab (II, 9) - und in Frage kommen nur Himmel oder Hölle (II, 12): Die jenseitige Topographie dieses Totentanzes enthält kein Purgatorium.

Diese eschatologische und moralische Perspektive der Predigten, die unter dem Motiv der Doppelung die Differenziertheit der Lebensführung hinsichtlich der Heilserlangung aufzeigt und zur rechten Lebensführung aufruft, steht nun in offensichtlicher Spannung zu der Indifferenz gegenüber der Lebensführung in der Ständereihe: Die Fixierung auf die Funktion des Todes als Gleichmacher hatte hier keinen Platz für

<sup>60</sup> Mit diesem Ausdruck verbindet auch Manasse (wie Anm. 30), 100 Anm. 59, die „*mors geminata*“.

<sup>61</sup> PL 114, 745 (vgl. auch Hammerstein [wie Anm. 10], 39, der in bezug auf *mors geminata* vom ewigen Tod spricht); s. dazu, daß dies der ursprünglichen Bedeutung relativ nahekommt, E. Lohse, *Die Offenbarung des Johannes*, Göttingen <sup>14</sup>1988 (= NTD 11), 28.

den Gedanken gelassen, daß das Leben an einem lohnenden oder straffenden Jenseits auszurichten sei, war doch das Jenseits nach dem Tod angesichts der gedanklich nicht überschrittenen Todesschranke gar nicht in den Blick gekommen und jeglicher Lebensführung nur ein Schicksal prophezeit worden. Diese Eindimensionalität der in der Ständereihe herrschenden Todeskonzeption hat der vom Doppelungsmotiv geprägten Schlußpredigt offensichtlich in keiner Weise vorgearbeitet - gerade auch wegen des praktisch völligen Fehlens einer Kritik an den auftretenden Standespersonen, die den Bezug des Todesgeschehens als Strafe auf die individuelle Lebensführung auch ohne explizite Gerichtsterminologie deutlich machen könnte.

Daß nun aber das ganze Werk auf einen moralischen Appell abzielt, dasjenige aber, was die Grundlage dieses Appells ist, nämlich der Gerichtsgedanke, in der Ständereihe bewußt oder versehentlich verschwiegen worden wäre, scheint eine äußerst unplausible Annahme<sup>62</sup>. Eine plausiblere Erklärung dafür, daß im Rahmen die Todesdeutung der Ständereihe mit bedacht ist, umgekehrt die Ständereihe aber keinen Hinweis auf die Todesdeutung des Rahmens enthält, ist, daß die Ständereihe ohne Kenntnis des Rahmens entstanden (und wahrscheinlich bereits zu diesem Zeitpunkt um drei Strophen ergänzt worden<sup>63</sup>) und dieser erst sekundär als korrigierende und moralisierende Deutung zur Ständereihe hinzugetreten ist, so daß erst durch dieses Hinzutreten die

---

<sup>62</sup> Es kann hier auch nicht eingewandt werden, daß wie der lateinische Totentanz auch die *Vado-mori*-Elegie der Pariser Fassung erst in den letzten Zeilen einen Christusbezug und eine sündentheologische Reflexion bietet (s. den Text bei Rosenfeld, Totentanz [wie Anm. 2], 325, 65-69): Dieser Christusbezug fügt sich durchaus homogen der Ständereihe an, insofern Z. 61-64 noch einmal auf das Vorgegangene rekurrieren, indem sie den Tod als Verlassen aller weltlichen Zierde beschreiben und zugleich erstmals eine zustimmende Haltung des Sprechers zu diesem Verlust zeigen, und Z. 65-69 daraus die Konsequenz ziehen, daß der Sprecher sich allein Christus übergibt und so erstmals nach 67 einfachen „*vado-mori*“-Ansagen feststellen kann: „*sic bene vado mori*“ (Z. 68). Der Verweis auf die Sünden (Z. 66) aber ist hier nur ein Nebengedanke und eben nicht die Pointe wie im lateinischen Totentanz.

<sup>63</sup> Hierfür spricht, daß auch in diesen Strophen das Gericht nicht mitreflektiert wird. Jedenfalls dürften die drei Strophen nicht *nach* Zufügung der Predigten hinzugekommen sein, denn anders als in der isolierten Ständereihe ist im Gesamttext durchaus ein mindestens formales Interesse an der Zahl der Strophen zu beobachten: Es dürfte kaum Zufall sein, daß beide rahmenden Predigten 12 Zeilen aufweisen und diesen insgesamt 24 Zeilen in der Ständereihe 24 Ständestrophen gegenüberstehen (vgl. zur Bedeutung von „12“ und „24“ auch in anderen Totentänzen Freytag [wie Anm. 10], 36).

durch die beiden Elemente Ständereihe und Rahmen geprägte formale Struktur des Totentanzes entstanden ist<sup>64</sup>.

So läßt sich in der Entstehung des lateinischen Totentanzes ein doppeltes Zusammenwachsen nachvollziehen:

1. Zu der aus den Vado-mori-Gedichten bekannten Ständereihe, im jetzigen Text dem Totentanzkern, tritt ein Rahmen.
2. Zu dem in der Ständereihe allein herrschenden Gedanken vom Tod als großem Gleichmacher tritt in diesem Rahmen der Gerichtsgedanke.

Das erste, formale Zusammenwachsen ist dabei Folge des sich im zweiten, inhaltlichen Zusammenwachsen artikulierenden Bedürfnisses nach konzeptueller Korrektur, und dieses inhaltliche Zusammenwachsen wiederum läuft mit dem formalen parallel, insofern die neue Todesdeutung auf das neue Formelement beschränkt bleibt.

Dieses doppelte Zusammenwachsen aber ist nicht nur für den lateinischen Totentanz bedeutsam, sondern auch für die Frage nach dem Ursprung der gesamten Totentanztradition.

Da ein Großteil der deutschen Totentanztradition eindeutig von der lateinischen abhängig ist, insofern der älteste deutsche Totentanztext, der vierzeilige oberdeutsche, der für einen Teil der deutschen Tradition den Ausgangspunkt darstellte<sup>65</sup>, sich in den Strophen der Ständevertre-

<sup>64</sup> Es ist allerdings zu fragen, ob die beobachtete Diskrepanz zwingend als genetisch bedingte Inkonsistenz oder nicht eventuell auch als ein Fall des v. a. von W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, beobachteten Phänomens der „Leerstelle“ (vgl. hierzu auch ders., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, 280ff, sowie M. Titzmann, *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München 1977, 230-238, mit dem weiteren Begriff der Nullstelle) und damit als ein Appell an den Leser erklärbar ist, der diesem „einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution“ gewähren soll (Iser, *Appellstruktur*, a.a.O., 16). Gegen eine solche Deutung spricht jedoch, daß der Text in seiner Gesamtheit hinsichtlich der Todesdeutung gerade nicht von Unbestimmtheit gekennzeichnet ist, sondern aufgrund seines Schlusses von einem hohem Maß an Bestimmtheit, wie sie nach Iser ebd. Texten mit geringem Leerstellenbetrag eigen ist. Die Konzeption einer Leerstelle als Appell an den Leser zur (eigenen) Sinnkonstitution wäre für einen Text, der den Leser auf das richtige Verhalten gegenüber dem göttlichen Gericht vorbereiten will, geradezu kontraproduktiv.

<sup>65</sup> S. zum Großbaseler Totentanz *Kaiser* (wie Anm. 2), 196. Anders verhält es sich mit dem mittelrheinischen Totentanz (s. ebd. 108) und den Totentänzen von Lübeck und Reval (s. Freytag [wie Anm. 10], 44f), die alle auf das französische Vorbild zurückgehen. Auch Schulte (wie Anm. 10), 162, die dem Großbaseler Totentanz eine hohe Bedeutung für die Geschichte des deutschsprachigen Totentanzes zuspricht, setzt eine

ter als Übersetzung des lateinischen erweist<sup>66</sup>, könnte eine Abhängigkeit der deutschen von der französischen oder spanischen Tradition allenfalls als mittelbare erklärt werden. Dann müßte sich erweisen lassen, daß der lateinische Totentanztext Übersetzung, Paraphrase oder Modifikation des französischen oder des spanischen gewesen sei.

Eher aber ist das Gegenteil der Fall, wie sich aufgrund einer typologischen Überlegung zeigt: Vergleicht man den lateinischen Totentanztext mit den beiden Texten, von denen gelten könnte, daß sie den ältesten Totentanz repräsentierten, der *Danse macabre*<sup>67</sup> und der *Danza general de la muerte*<sup>68</sup>, so kann man folgendes beobachten: Im Gegensatz zum lateinischen Totentanz verteilen der spanische und der französische Totentanz die verschiedenen Todeskonzeptionen nicht auf die formalen Elemente Rahmen und Ständereihe, die auch für sie konstitutiv sind, sondern tragen den Gerichtsgedanken, der auch bei ihnen die *Pointe* ausmacht<sup>69</sup>, unter anderem durch die gegenüber dem lateini-

---

„lateinisch(e)-(deutsche) (...) Totentanzversion (...) entwicklungsgeschichtlich vor der Anfertigung der Malerei am Dominikanerkloster“ in Basel an, bei der es sich nach ebd. 159. 161 um den Text aus Cpg 314 handelt (ähnlich Koller [wie Anm. 7], 485). Daß die Ähnlichkeit zwischen dem Kleinbaseler Text und dem deutschen Text aus Cpg 314 allein auf der Priorität des letzteren beruhen kann, macht übrigens die simple Chronologie deutlich: Während der Baseler Text mit hoher Wahrscheinlichkeit erst 1439/40 entstanden ist (s. Koller [wie Anm. 7], 523ff mit Belegen; vgl. Schulte [wie Anm. 10], 162), ist der lateinische Totentanztext, wie oben erwähnt, schon 1438 vorausgesetzt.

<sup>66</sup> Dies zeigt sich vor allem an der Königsstrophe (S 4), in der der deutsche Text offensichtlich die Anspielung auf den Titel des römischen Königs nicht verstanden hat und völlig verwirrt von „welt“, „Rom“ und „rich“ spricht, und kann durch zahlreiche weitere Beobachtungen, die W. Fehse, *Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz*, in: ZDP 40 (1908) 67-92, hier: 75-80, aufführt, gesichert werden.

<sup>67</sup> Als ursprünglich angesehen von Koller (wie Anm. 7), 526; Pickering (wie Anm. 2), 484f; Schulte (wie Anm. 10), 162; zur Verbindung des bei Kaiser (wie Anm. 2), 74ff, abgedruckten Druckes von Marchant aus dem Jahre 1485 mit den Fresken von 1424 s. P. Vaillant, *La Danse macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents*, in: *La mort au Moyen Age* (= Publications de la société savante d'Alsace et des régions de l'est: collection „Recherches et documents“ 25), Straßburg 1977, 81-86, besonders 84f.

<sup>68</sup> Als ursprünglich angesehen von Cosacchi (wie Anm. 4), 615f; Schulte (wie Anm. 10), 153. Die *Danza general* wird von Saugnieux (wie Anm. 10), 46-49, mit der Mehrheit der von ihm detailliert aufgeführten Forschungen ins ausgehende vierzehnte Jahrhundert datiert.

<sup>69</sup> S. das Gegenüber von „paradis“ und „enfer“ in der *Danse macabre* (Saugnieux [wie Anm. 10], 164), sowie die Rede des Todes an alle nicht Genannten in der *Danza general* (ebd. 182) mit dem Gegenüber von „gloria“ und „dapnacion“.

schen Totentanz schärfere Sozialkritik<sup>70</sup> auch in die Ständereihe<sup>71</sup> hinein, setzen also den Gedanken vom Tod als Gleichmacher und den Gerichtsgedanken als im Kontext der Gattung des Totentanzes zusammengehörig und für das Gesamte des Totentanzes konstitutiv voraus<sup>72</sup>.

Damit ist der Grad der Zusammengehörigkeit von Ständereihe und Rahmen sowie von Gleichmacher- und Gerichtsfunktion des Todes bei ihnen deutlich höher als im lateinischen Totentanz, die kompositionelle Geschlossenheit ist offensichtlich stärker fortgeschritten als im lateinischen Totentanz, insofern das bei diesem zu beobachtende Manko einer mangelnden Deckung der moralisierenden Pointe durch den Totentanzkern sich nicht mehr stellt<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> *Danza general*: Saugnieux (wie Anm. 10), 168 („tyrania“ des Kaisers); 169 (Ehrgeiz des Kardinals; König als Dieb); 170 (schlechte Regentschaft des Erzbischofs) etc. *Danse macabre*: Der Kardinal hat das Ende nicht bedacht (Saugnieux [wie Anm. 10], 145f); hoher Stand verdirbt den Menschen (ebd. 148); „N'est pas assure qui trop hault monte“ (ebd. 149); die Abtei hat den Abt „gros et gras“ gemacht (ebd. 150); Wuchererstrophe (ebd. 155) etc.

<sup>71</sup> *Danza general* (der Text ist abgedruckt bei Saugnieux [wie Anm. 10], 165ff, zu seinem Verständnis half mir die Übersetzung bei Cosacchi [wie Anm. 4], 628-648): Zum Bußaufwurf und der Mahnung, an die eigenen Sünden zu denken, im Rahmen s. Saugnieux (wie Anm. 10), 166 (vierte Strophe des Todes: „fased penitencia“; und „bueno e sano consejo“, 1. Strophe); zur unmittelbaren Erwähnung von Sünde und Gericht in der Ständereihe (und zwar vor allem in den „muerte“-Strophen) s. ebd. 171 (Rede des Todes zum Bischof: „por vuestro pecado“); 176f (Rede des Todes zum Mönch: „libro de vida“ oder schwarze Zukunft); 177 (Rede zum Wucherer mit Höllendrohung) etc. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß wahrscheinlich auch die *Danza general* eine komplizierte Vorgeschichte aufweist, insofern sie einerseits einen Rahmen mit dem Tod aufweist, andererseits, zusätzlich in den Anfang eingerückt die Ansprache eines Predigers bietet. *Danse macabre*: S. die Schlußrede (Saugnieux, [wie Anm. 10]163f) und die Eingangsrede des Autors (ebd. 143), sowie folgende Stellen, in denen das Gericht angesprochen wird: „grant juge“ (ebd. 151); Hoffnung des Kartäusers, daß seine Seele „après mon trespas“ im Himmel sei (ebd. 154); Drohung mit dem Gericht gegen den Wucherer (ebd. 155); „Qui dieu quitte bien est eureux“ (ebd. 158); „Si pense chacun de bien vivre“ (ebd. 162).

<sup>72</sup> Vgl. auch N. F. Palmer, *Ars moriendi* und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter, in: A. Borst u. a. (Hg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993 (= Konstanzer Bibliothek 20), 313-334, hier: 316f, der den Gleichheits- unmittelbar mit einem Bekehrungsgedanken verbunden sieht.

<sup>73</sup> Eine solche Entwicklung von einer ohne Gerichtsgedanken und moralische Deutung der Lebensführung auskommenden Ständereihe zu einer vom Gerichtsgedanken her moralisch bewertenden Ständereihe vollzog sich ganz analog auch in der vom lateinischen Totentanz des Cpg 314 ausgehenden deutschsprachigen Totentanztradition: Der Text des Heidelberger Blockbuchs ist noch frei von solchen Systematisierungen (auch das Urteil gegenüber dem Juristen [Kaiser, a. a. O. 304] benennt, als Begriff veranlaßt durch den Beruf des Angeredeten, allein die Tatsache des Todes, nicht aber eine moralische Qualifikation der Lebensführung oder eine Aussicht aufs Jenseits). Der Baseler Totentanz dagegen zeigt bereits Spuren einer stärkeren Durchkonstruktion der Ständereihe unter

So ist zwar nicht streng philologisch bewiesen<sup>74</sup>, aber doch typologisch wahrscheinlich gemacht, daß, wenn überhaupt Verbindungen zwischen den verschiedenen Totentänzen anzunehmen sind, was die gleiche Form aus Rahmen und Ständereihe zwar wahrscheinlich, aber nicht sicher macht<sup>75</sup>, die Danse macabre und die Danza general in einen vom lateinischen Totentanz abhängigen Traditionsstrom gehören: Sie finden schon als gemeinsam zum Totentanz gehörig vor, was im lateinischen Totentanz erst zusammengewachsen ist.

Diese Wahrscheinlichkeit der Ursprünglichkeit der lateinischen Tradition wird auch durch ein weiteres notorisches Problem der Deutung des lateinischen Totentanztextes nicht tangiert<sup>76</sup>: Während die gesamte volkssprachliche Totentanzdichtung im Totentanzkern von Dialogen zwischen den Standesvertretern und Todes- oder Totengestalten geprägt ist, ist der lateinische Totentanz monologisch strukturiert, besteht nur aus Strophen von Standesvertretern. Dies ermöglicht hinsichtlich der literarischen Ursprungsfrage zwei Hypothesen:

1. Der oberdeutsche Totentanztext hat zwar den lateinischen Totentanztext in den Strophen der Standesvertreter weitgehend treu übersetzt, dazu aber die Antwortstrophen frei geformt, sei es aufgrund des Eindruckes einer bildlichen Vorlage<sup>77</sup>, sei es unter Einfluß der französischen Totentanztradition<sup>78</sup>.

---

dem Aspekt von Gericht und Moral: Er bietet z. T. deutliche negative Qualifikationen der Lebensführung (s. in der ältesten Fassung, aus Kleinbasel [zu den Abhängigkeitsverhältnissen s. das Referat der neueren Forschung bei Hammerstein (wie Anm. 10), 188f], nach der Rekonstruktion ebd. Abb. 93 [zur Orientierung zähle ich die senkrechten Kolumnen von 1-8, und versehe die waagrechten Zeilen mit den Buchstaben A-E] die Herzogsstrophe mit der Ermahnung zur Buße [C 1], den Fürsprech, der seinen Lebenswandel beklagt [D 3], die Sünden des Schultheiß [C 5]). Gelegentlich findet sich hier auch explizite Gerichtsterminologie (höllische Pein und Luzifer beim Heiden in D 7).

<sup>74</sup> Die Versuche von Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 128-135, philologische Zusammenhänge zwischen dem lateinischen Totentanz und der Danse macabre nachzuweisen, führen nicht zu sicheren oder auch nur wahrscheinlichen Ergebnissen.

<sup>75</sup> Saugnieux (wie Anm. 10), 48f, geht offensichtlich von einer unabhängigen Entstehung an verschiedenen Orten aus. Für eine solche Annahme spricht natürlich, daß es für eine Verbreitung des lateinischen Totentanzes in Europa keine handschriftliche Evidenz gibt.

<sup>76</sup> Vgl. hierzu Manasse (wie Anm. 30), 84f. 94.

<sup>77</sup> Vgl. Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 73.

<sup>78</sup> Fehse, Das Totentanzproblem, in: ZDP 42 (1910), 261-286, hier: 268, hat zudem gemeint, daß die Danse macabre noch eine monologische Urfassung durchschimmern lasse, weil allein der Bürger den Tod anrede (s. Kaiser [wie Anm. 2], 152), alle anderen Figuren ihn jedoch nur in der dritten Person im Munde führten, was die Wahrscheinlichkeit der Abhängigkeit vom lateinischen Monolog natürlich noch erhöhte

2. Die Antwortstrophen sind bereits in der lateinischen Fassung hinzugesetzt worden. Zwar kann hierfür die äußerst hypothetische Erschließung einer möglichen Vorlage<sup>79</sup> nicht als Stütze herangezogen werden, aber abweisen läßt sich diese Vermutung auch nicht.

Zweifellos ist die zweite Möglichkeit die einfachere<sup>80</sup>, doch ist, was die Frage der Entstehung der dialogischen Struktur angeht, keine letzte Sicherheit zu erlangen. Beide genannten Hypothesen zwingen jedenfalls nicht zum Schluß auf die Priorität der französischen Totentanztradition gegenüber der deutschen, allenfalls ist in der ersten Hypothese die Möglichkeit einer sehr frühen Beeinflussung der deutschen durch die französische Totentanztradition, jedoch mit Sicherheit auf Grundlage der lateinischen, impliziert.

Man wird nach diesen Überlegungen ausschließen können, daß der, ursprünglich mit Bildern versehene, lateinische Totentanztext Cpg 314 und mit ihm die älteste deutsche Tradition, die des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes, wie es heute mehrheitlich angenommen wird, von irgendeinem anderen, volkssprachlichen Totentanz abhängig ist. Vielmehr ist das Gegenteil wahrscheinlich, daß die deutsche, die französische und die spanische Totentanztradition, wenn es zwischen ihnen Verbindungen gibt, in einen breiten Traditionsstrom gehören, der von dem lateinischen Totentanz ausgegangen ist. Daß dieser lateinische Totentanz aber wahrscheinlich auf Reichsgebiet entstanden ist, ist dabei weniger bedeutsam als die mit

---

(s. Fehse, Totentanzproblem, a.a.O., 274ff), doch ist Fehses Begründung zweifelhaft: Auch „Der doten dantz mit figuren“, der als von der Danse macabre abhängiger Text (s. Kaiser [wie Anm. 2], 108) von Anfang an die dialogische Form kannte und voraussetzte, wechselt zwischen Anrede an den Tod und Rede vom Tod - und letztere kommt auch in der Handwerkerstrophe vor (ebd. 154), die eine Neubildung gegenüber der Danse macabre darstellt, also schon auf der Grundlage einer dialogischen Fassung konzipiert wurde.

<sup>79</sup> S. Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 75f.

<sup>80</sup> Es gibt aber auch für die andere eine plausible Erklärung: Sollte nicht Ulm, sondern Basel die älteste Fassung des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes nach der von Cpg 314 darstellen (so Schulte [wie Anm. 10], 176; Koller [wie Anm. 7], 523), so wäre hier ohne weiteres mit der Internationalität des Baseler Konzils zu argumentieren, die die Kenntnis der Pariser Danse macabre in zumindest allgemeiner Form nach Basel gebracht hätte (vgl. Schulte [wie Anm. 10], 162).

dieser These verbundene Folgerung, daß der Totentanz aus keiner nationalsprachlichen Kultur erwachsen ist, sondern aus der gemeineuropäischen Tradition des lateinischen Mittelalters<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Daß die lateinische Entstehung am ehesten die Internationalität des Totentanzes verständlich machen kann, haben Fehse, Totentanzproblem (wie Anm. 78), 262; Rosenfeld, Totentanz (wie Anm. 2), 72; Schulte (wie Anm. 10), 161, zu Recht betont.