

»Mein Kommen, Freund, hat stets nur *einen* Sinn!«.

Neuere Literatur zur Totentanztradition*

Am Ende des zweiten Jahrtausends wie am Ende des ersten sind die Menschen von eschatologischen Vorstellungen beunruhigt und fasziniert zugleich. Der Tod wird wieder entindividualisiert und mit Vorliebe im traditionellen Bild des Totentanzes und des tanzenden Todes ausgedrückt. Dies hat auch Auswirkungen auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema, die in den letzten Jahren intensiviert wurde. Einige der neueren Arbeiten zu den spätmittelalterlichen Totentänzen und zur Geschichte ihrer produktiven Rezeption werden hier vorgestellt und im Kontext der Traditionsforschung diskutiert.

At the end of the second millennium, like at the end of the first, people are worried and at the same time fascinated by eschatological concepts. Death is again being depersonalised and frequently expressed in the traditional image of the dance of death and dancing death. This also affects the academic treatment of this subject, which has increased in the last few years. Some of the more recent works dealing with dances of death in the late Middle Ages and with the history of their productive reception are presented here and discussed in the context of research into the tradition.

I.

Wäre es angesichts der Zeitläufte und der Hekatomben hingemetzelter Menschen nicht makaber, man könnte sagen und schreiben, der Tod habe Konjunktur, der literarische, der musikalische, der gemalte, der gezeichnete, der radierte, der gestochene, der zur Figur gehauene und gegossene – und unter diesen Manifestationen ganz besonders das Motiv des tanzenden Todes. Selbstverständlich hat die Erfahrung des zu seinem Ende kommenden mörderischen zwanzigsten Jahrhunderts viele Künstler für dieses Thema sensibel gemacht, und zusätzlich dürfte die bevorstehende Jahrtausendwende mit ihren schon erkennbaren eschatologischen

* Anlässlich: Brigitte Schulte: Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel »Des dodes dantz«. Lübeck 1489. (Niederdeutsche Studien 36) Köln; Wien: Böhlau 1990; Hartmut Freytag (Hg.): Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption. (Niederdeutsche Studien 39) Köln u.a.: Böhlau 1993; Erika Sophie Schwarz: Erfurter Totentanz. Weimar u.a.: Böhlau 1995; Franz Link (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. (Schriftenreihe zur Literaturwissenschaft 8) Berlin: Duncker & Humblot 1993; Rainer Stöckli: Zeitlos tanzt der Tod, Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert. (Kulturgeschichtliche Skizzen 3) Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1996.

Ängsten dem Thema Tod zur Aktualität verholfen haben. Kaum ein gut sortierter Buchhändler, der den Suchenden nicht mit großer Geste vor eine kleine Bibliothek mit Titeln über Seuchen und Weltende, Tod und Teufel, Himmel und Hölle¹ führte (vom überfüllten Regal *Esoterik* einmal ganz abgesehen). So stehen denn die Sozial-, aber auch die Kunst- und Literaturwissenschaftler nicht an, dem Tod ihre Form von Tribut zu zollen: sie schreiben seine Geschichte, sie analysieren seine Funktion in der Gesellschaft, sie beschreiben die Kunstwerke, die die Beschäftigung mit dem Tod hervorgebracht hat und noch immer hervorbringt.

Der tanzende Tod hat dabei eine ganz besondere Stellung inne. Nicht nur, weil eine rührige europäische Totentanzvereinigung ein eigenes Vereinsblatt herausgibt und in regelmäßigen Abständen zu Totentanzkongressen ruft. Nicht nur, weil offenbar jeder auch nur halbwegs interessierte Europäer eine (wie auch immer vage) Vorstellung von einem, von *dem* Totentanz hat, ohne daß er sie bewußt entwickelt hätte. (Man biete an der Universität ein Totentanz-Seminar an: man wird ein überfülltes Seminar vorfinden, und man wird höchst fleißige und interessierte Teilnehmer/innen haben, die sich sonst kaum in ein mediävistisches Seminar verirren würden ...) Es liegt offenbar an der vom Anfang der künstlerischen Gestaltung des Motivs an und bis heute ebenso irritierenden wie faszinierenden Ver-

¹ Eine kleine (v.a. mediävistische) Auswahl aus der Fülle der Neuerscheinungen der letzten Jahre: Klaus Bergdolt: *Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters*. München: Beck 1994; Albert Biesinger/Michael Kessler (Hg.): *Himmel-Hölle-Fegefeuer. Theologisches Kontaktstudium 1995. (Kontakte 3)* Tübingen, Basel: Francke 1996; Arno Borst u.a. (Hg.): *Tod im Mittelalter. (Konstanzer Bibliothek 20)* Konstanz: Universitätsverlag ²1994; Clifford Davidson and Thomas H. Seiler (Ed.): *The Iconography of Hell. (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 17)* Kalamazoo, Michigan: The Medieval Institute 1992; Clifford Davidson (Ed.): *The Iconography of Heaven. (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 21)* Kalamazoo, Michigan: The Medieval Institute 1994; Johannes Cremerius u.a. (Hg.): *Untergangphantasien. (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 8)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989; Peter Dinzelsbacher: *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1996; Patrick J. Geary: *Living with the Dead in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press 1994; Alois M. Haas: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1989; Martin Illi: *Wohin die Toten gingen. Begräbnis und Kirchhof in der vorindustriellen Stadt*. Zürich: Chronos 1992; Alfonso di Nola: *Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte*. München: Diederichs 1990; Norbert Ohler: *Sterben und Tod im Mittelalter*. München: Artemis 1990; Jacques Ruffié und Jean-Charles Sournia: *Die Seuchen in der Geschichte der Menschheit*. ³Stuttgart 1989; Jean-Claude Schmitt: *Heidenspaß und Höllenangst. Aberglaube im Mittelalter*. Frankfurt/M., New York: Campus 1993; Ute Schwab: *Zwei Frauen vor dem Tode. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Kl. der Letteren, Jaargang 51, Nr. 132)* Brussel 1989; Gabriella Signori (Hg.): *Trauer, Verzweiflung und Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften. (Forum Psychohistorie 3)* Tübingen: Ed. diskord 1994; Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland. (dtv 4488)* München: dtv 1988; Herbert Vorgrimler: *Geschichte der Hölle*. ²München: Fink 1994.

bindung des Todes als des Inbegriffs des Starren, Leblosen und Endgültigen mit dem Tanz, dem Inbegriff des Lebens, des lust- wie angstvoll erlebten Augenblicks und der ausgedrückten Körperlichkeit. Dieses Motiv ist von Anfang an offen genug, um die Freuden und Ängste, die das Leben und der Tod, das Leben zum Tode für die Menschen bereithalten, nicht ein für allemal gültig und endgültig darstellen und interpretieren zu lassen, sondern jeder Epoche, jeder Kunstform, jedem Künstler die Möglichkeit zu geben, ihre Erfahrungen mit dem Leben zum Tode in ihrer je eigenen und zeittypischen Form darzustellen – und sich dennoch in der Tradition der Totentänze zu bewegen, sie zu zitieren, den Verständnishorizont, den sie bei jedem Betrachter und Hörer eröffnet, für die eigene Darstellung zu nutzen.

So ist die europäische Totentanztradition ein herausragendes Beispiel dafür, daß Traditionen nicht selbst etwas Totes sind (wie es die beliebte Formel ›Tradition und Wandel‹ suggerieren möchte), sondern daß sie über Jahrhunderte wirken können, wenn und weil sie sich wandeln, selbst Teil der wirkenden Geschichte werden und sind, Träger eines kulturellen und religiösen Traditionsprozesses,² Teil jener vielgestaltigen Formen der *Memoria*,³ die Gesellschaften im Innersten zusammenhält, und deren Verlust diese Gesellschaften in Verwirrung, ja in mentale Katastrophen zu stürzen imstande ist.

Die vorliegenden und hier zu besprechenden Arbeiten sind methodisch nicht so weit gefaßt, aber sie könnten Bausteine werden für eine Geschichte des Totentanzes als Teil der *Memoria* der abendländischen Gesellschaften, für eine Geschichte jenes Traditionsprozesses also, der in der religiös oder säkular motivierten Auseinandersetzung mit der elementaren individuellen wie gesellschaftlichen Erfahrung des Sterbens und des Todes europäisches Denken und Fühlen auch am Ende des zweiten Jahrtausends nach Christi Geburt begründet und bestimmt.

II.

Mit dem »exemplum de quodam homine, qui volebat aedificare domum ...« (aber erst einmal einen baufähigen Boden schaffen muß) begründete vor vielen Jahren Hanns Fischer im Vorwort seiner berühmt gewordenen Arbeit über die Mären⁴

² Vgl.: Siegfried Wiedenhofer: Artikel »Tradition, Traditionalismus«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 607–650.

³ Vgl. Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. (Fischer Wissenschaft 10724)* Frankfurt: Fischer 1991 und: Dieter Geuenich und Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters. (Veröff. des Max-Planck-Instituts für Geschichte 111)* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994.

⁴ Hanns Fischer: *Studien zur deutschen Märendichtung*. ²Tübingen: Niemeyer 1983, S. XI.

die fragmentarische Struktur seines Buches. So ähnlich muß es auch Brigitte Schulte trotz der umfangreichen Vorarbeiten von Erwin Koller und Reinhold Hammerstein⁵ ergangen sein, als sie mit ihrer Dissertation begann, die ursprünglich wohl nur die Inkunabel *Des dodes dantz*, Lübeck 1489, in die Tradition einordnen und interpretieren sollte. Der in Dissertationen übliche und notwendige Forschungsbericht wuchs unter ihrer Hand zum Hauptstück: Rund 250 der 275 Textseiten ihrer Arbeit bieten nun einen kritischen und erschöpfenden Überblick über die Geschichte der Totentänze und über die Geschichte der Erforschung der Totentänze bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Sie beginnt mit einer »Einführung in die Themenstellung«, in der sie die mittelalterlichen Totentänze (künftig für Sg. und Pl.: Tt) »als Indikatoren der zeitgenössischen kollektiven Mentalität« (S. 5) bezeichnet und dieser nachzuspüren verspricht. Deshalb sei der erste Teil der Arbeit vor allem der »Darstellung und Analyse der sozial- und geistesgeschichtlichen Zeitumstände als den Bedingungsfaktoren der Totentanzentwicklung« gewidmet sowie der »theoriegeschichtliche[n] Entwicklung der dogmatisch-theoretischen Reflexionen des Todes wie auch der volkstümlichen religiösen Ausdrucksformen bis zum Spätmittelalter«, denn diese bezeugten »die Kontinuität der Entfaltung der Todesthematik im religiös-sozialen Leben des ersten christlichen Jahrtausends zum relevanten Deutungshorizont der Menschen im ausgehenden Mittelalter – ein Aspekt, der innerhalb der Totentanzforschung bisher zu wenig Aufmerksamkeit gefunden hat« (S. 5). Im zweiten Teil will sie »die gestalterischen Elemente Ständereihe, Todesfigur und Tanzmotivik, die die Gattung konstituieren und die Wirkung des Totentanzes im zeitgenössischen Kontext hervorbringen« (S. 5f.), darstellen, im dritten schließlich will sie »den Überlieferungsbestand der bekannten spätmittelalterlichen Denkmäler« sichten, »die in der Forschung aufgebrachten [sic!] Theorien zur Entwicklungsgeschichte der Totentänze« kritisch aufarbeiten und »mögliche Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den verschiedenen Traditionssträngen« darstellen. »Auf der Grundlage dieser kulturgeschichtlichen und philologischen Untersuchungen« folgt dann die Interpretation von *Des Dodes dantz*. Das in der Einleitung angekündigte Ergebnis: »Seine literarische Gestaltung erweist diesen *Lübecker Totentanz von 1489* als ganz eigenständige Version des spätmittelalterlichen Totentanzes und zugleich als typisches Zeugnis der katechetisch-unterhaltenden Erbauungsliteratur des ausgehenden Mittelalters« (S. 6).

So überraschend banal, wie hier die Mentalitätsgeschichte (die zum ersten Mal »ausführlich in die deutschsprachige Totentanzforschung einbezogen« [S. 5] zu haben die Autorin für sich in Anspruch nimmt) verkürzt wird auf eine »kulturgeschichtliche und philologische« Untersuchung der »sozial- und geistesgeschicht-

lichen Zeitumstände«, auf eine nicht näher definierte »Kulturgeschichte«, so banal sind mitunter auch die Ergebnisse und Schlußfolgerungen der im einzelnen durchaus brauchbaren, bisweilen wegen der Vielfalt der beleuchteten Aspekte und der Fülle der Literatur, aus der die Autorin ihren Forschungsbericht erarbeitet hat, geradezu bewundernswerten Darstellung. So wird man dankbar sein für die umfassende Zusammenstellung aller mittelalterlichen deutschen Textzeugen der Tt-Tradition (Kapp. III und IV), obwohl nicht ganz klar wird, warum sie soviel Mühe auf die Darstellung der Abhängigkeitsverhältnisse (nebst Stemma S. 245) verwendet, nachdem sie mit Recht festgestellt hat, daß diesem Bemühen durch die Gattung selbst enge Grenzen gesetzt sind (S. 152). Man wird dankbar sein für die wohl endgültige Zurückweisung der bis in die achtziger Jahre vertretenen, vielfach deutschstümelnden Versuche Hellmut Rosenfelds, den *deutschen* Ursprung der Tt-Tradition zu behaupten (S. 163–168), womit der Blick auf die europäische Dimension der Tt wieder frei geworden ist. Ebenso wird man dankbar sein für die ausführliche Darstellung der Todesikonographie der Tt, durch die gezeigt wird, wie der didaktische Impetus der Autoren und Bildner von Tt sich dialektisch gegen sie und ihre Intentionen wendet: Die Darstellung der Ständegesellschaft vor dem alle gleich machenden Tode beweist ihre nur transitorische Dominanz in der abendländischen Gesellschaft, der Tod in den Tt macht die Menschen je länger desto mehr zu Individuen. Andererseits wird in diesem Kapitel (S. 104–121) auch die Interdependenz von Tt und sozialer wie religiöser Didaktik deutlich: Indem etwa in der Figur des »Spielmanns Tod« die durchweg negative Konnotation von Tanz und Musik in der theologischen Diskussion wie in der Predigt aufgenommen und verschärft wird, rücken die Tt in die Reihe der Argumente gegen die irdischen Freuden des menschlichen Lebens, verstärken damit die Wirkung der Bußprediger wie Bernhardin von Feltré, Johannes Capistrano und Girolamo Savonarola – und geben ihr Dauer.

Mit dem von Schulte benützten Begriff der »volkstümlichen religiösen Ausdrucksformen« (S. 5) ist dieser Zusammenhang allerdings kaum zu fassen, da er die Antagonismen wie die Interaktion zwischen den Vertretern der »Hochkultur« und denen der verschiedenen Schichten der Gesellschaft, die von den Fürsten und den Patriziern bis zur Magd und zum Knecht, ja bis zu den Bettlern – was ja eben das Spezifikum der mittelalterlichen Tt ist! – alle Gruppen und Stände umfassen, eher vernebelt, als er sie zu erhellen vermag. Und der verkürzte Begriff von Mentalitätsgeschichte hat gerade darin seine Auswirkungen, daß die religiös und sozial motivierten Interaktionen selbst, die dahinterstehenden Interessen und Intentionen, die sich auch in den Tt ausdrücken und von diesen in ihrer Wirkung verstärkt und verstetigt werden, zwar hie und da wahrgenommen, als Ergebnis behauptet (z.B. S. 147), aber nur selten detailliert gezeichnet werden, was nicht zuletzt daran liegen mag, daß die Autorin sich (angesichts der Fülle des Materials auch wieder verständlich) vor allem im ersten Kapitel allzusehr auf schon zusammenfassende Darstellungen verlassen muß. Die Darstellungsform, die die einzelnen Phänomene häufig gegeneinander abgrenzt, anstatt sie in ihrem Zusammen-

⁵ Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern, München: Francke 1980, Erwin Koller: *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*. (Innsbrucker Beitr. zur Kulturwiss., Germanist. Reihe X) Innsbruck: Bader 1980.

hang zu zeigen, verstärkt diese Tendenz noch. So wird oft auch da, wo die Ideologie mit Händen zu greifen ist, nur angedeutet. In der Zusammenfassung des Kapitels II.1 über die Ständereihe in den Tt (S. 98–101) wird zwar darauf hingewiesen, daß hier soziale, herrschaftskonforme Didaxe religiös legitimiert wird, aber fast im selben Atemzug wird die Erkenntnis wieder zugedeckt: »Die Botschaft des Totentanzes betrifft somit alle Menschen; sie hat jedem einzelnen – über die jeweiligen Ständerepräsentanten – etwas zu sagen; zugleich betrifft sie die Sozietät als Gesamtes, ihre Ordnungsmechanismen und ihre Lebensqualität, und sie erhebt Anspruch auf allgemeine Gültigkeit« (S. 100). Das kommt dabei heraus, wenn alle Sinnangebote, die über eine unmittelbare Identifikationsmöglichkeit hinausgehen, sogleich einem vom Realen der Botschaft getrennten literarisch-ästhetischen Interesse der Rezipienten subsumiert werden (S. 99f.), während die Frage *cui bono* weitgehend unterbleibt – weil sie in den Tt selbst angeblich (nicht zufällig erscheint in diesem Abschnitt der Begriff »textimmanent« [S. 98]) auch nicht gestellt wird: »So hart die Vorhaltungen gerade mächtigen Vertretern der geistlichen und weltlichen Obrigkeit gegenüber auch sein mögen, es ist immer Kritik am einzelnen, in Sünden verstrickten Repräsentanten der an sich guten Gesellschaft. Die gesamte Sozialordnung als Teil der göttlichen Schöpfung, wird in ihrer ganzen, durchaus wahrgenommenen Härte nicht hinterfragt« (S. 101).⁶ Daß dies gerade das Ideologische in der Struktur der Tt sein könnte, das geht der Autorin (bei der wenig präzisen Begrifflichkeit nicht überraschend) nicht auf, und daher wird es auch nicht untersucht und dargestellt.

Da Brigitte Schulte mit Recht schreibt, es sei fast unmöglich, für die überlieferten Tt die Abhängigkeitsverhältnisse präzise zu beschreiben (obwohl natürlich Dependenz feststellbar sind), entwickelt sie daraus – nicht eben ausführlich und methodisch – eine Aufgabe künftiger Tt-Forschung. Es sei wichtig, daß »die einzelnen, in die verschiedenen Traditionsstränge eingebundenen Texte und Male-reien als nebeneinanderstehende, unterschiedliche Repräsentanten ihrer Gattung

⁶ Daß so, trotz aller intendierten Faktentreue, das historische Vorurteil wieder reproduziert wird, zeigt sich an der Figur des Juden in der Ständereihe der Tt von Basel (Groß- und Kleinbasler Tt), Bern und im Tt Hermen Botes: »Ihm wird von der Position des christlichen Glaubens her der »Messiasmord« und unter dem Aspekt mittelalterlicher Lebenswirklichkeit *Wucher* vorgeworfen« (S. 93). Der Begriff »Lebenswirklichkeit« und das Fehlen der Auszeichnung bei »Wucher« deuten darauf hin, daß auch diese Autorin noch immer »Wucher« im späten Mittelalter als die einzige Erwerbsquelle »der« Juden ansieht. Und dementsprechend behauptet sie, wenn der Wucherer gesondert auftaucht, also der christliche Wucherer gemeint ist: »In vielen Fällen ist er mit der Figur des Juden gleichzusetzen ...« (S. 94). – Vgl. dazu Markus J. Wenninger: Juden und Christen als Geldgeber im hohen und späten Mittelalter. In: Alfred Ebenbauer/ Klaus Zatloukal (Hg.): Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt. Wien u. a.: Böhlau 1991, S. 281–299, und Michael Toch: Zur wirtschaftlichen Lage und Tätigkeit der Juden im deutschen Sprachraum des Spätmittelalters. In: Rolf Kießling (Hg.): Judengemeinden in Schwaben im Kontext des Alten Reiches. (Colloquia Augustana 2) Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 39–50 (leicht gekürzt auch in: Tel Aviv Jahrbuch für deutsche Geschichte XXII [1993], S. 117–126).

und der darin vermittelten mentalen Strukturen spätmittelalterlicher Lebenswelt analysiert und interpretiert werden«. Und einen Beitrag dazu wolle sie »mit der Untersuchung des Lübecker Totentanzes von 1489 leisten« (S. 152, vgl. aber S. 251, wo schon ein wenig revoziert wird: »... Darstellung der Gestaltungsprinzipien des Lübecker Totentanzes von 1489 und der darin vermittelten Wirkabsichten.«). Ich habe anfangs schon angedeutet, daß dies wohl die ursprüngliche Aufgabe der Autorin war, die nun allerdings wie eine Appendix zum gewaltigen Forschungsbericht wirken muß. Bleibt zu fragen, ob sie den Anspruch, der durch sie selbst formuliert wurde, auch einhalten kann.

Der Lübecker Totentanz von 1489 ist eine weitgehend eigenständige Textversion des Tt in der Lübecker Marienkirche, der in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden war. Er erschien in der auf »volkssprachliche[n] Erbauungsschriften« (S. 253) spezialisierten Lübecker Mohnkopffoffizin als eine von deren ersten Produktionen. Der Autor dieser längsten Textversion eines Tt ist nach Schulte »mit Sicherheit« ein Geistlicher, »der in seelsorgerischer Absicht seine Schrift verfaßte«, um seinen Lesern »Lebensorientierung und religiöse Unterweisung zu bieten« (S. 277). Diese Erkenntnis, von Brigitte Schulte als Ergebnis formuliert, hätte Ausgangspunkt für intensive Arbeit sein können und müssen, wenn der selbstformulierte Anspruch eingehalten werden sollte. Aber auch hier wird zu früh verallgemeinert, zu wenig auf den Nachweis des »Sitzes im Leben« geachtet. Sowohl in der Einleitung wie im Schlußteil des Kapitels wird zu schnell davon gesprochen, daß das Werk »als paränetisches Erbauungsbuch angelegt« (S. 253), daß es »ein Beispiel für die zeittypische paränetische Erbauungsliteratur« (S. 277) sei. Damit verbaut sich die Autorin methodisch den Weg, die spezifischen Gestaltungselemente herauszuarbeiten, die auf die Wechselwirkung von Autor und intendiertem Publikum, auf die Interdependenz von literarischem Produkt, Tt-Tradition in der Wandmalerei, Predigttradition und von Lebenswirklichkeit der (lesefähigen) Bürgerinnen und Bürger einer spätmittelalterlichen großen Hansestadt verweisen könnten. Gewiß haben der Autor wie die Offizin ein Interesse daran gehabt, ihr Buch weiter als nur im Umkreis von Lübeck zu verbreiten (und die Rezeption mag den Erfolg des Verkaufs belegen, vgl. S. 235–245), aber wenn die Autorin beifällig Lambertus Okken zitiert, der die Produktion der Offizin als »für die »Herren Lübecks«« (S. 278) gedacht bezeichnet, dann wären zunächst einmal Lübeck und sein Umfeld als der Bereich zu beschreiben gewesen, in dem Autor, Offizin und Publikum zu Hause waren, ihre Intentionen wie Rezeptionsmöglichkeiten entwickelten, wenn »Strukturen spätmittelalterlicher Lebenswelt« (S. 152) – und sei es auch nur in Akzentverschiebungen⁷ gegenüber den Vorlagen – sichtbar werden sollten.

⁷ Abgesehen von so »nebensächlichen« Dingen wie denen, daß in den Abbildungen dieses Totentanzes – ganz im Gegensatz zum gemalten Tt in der Lübecker Marienkirche – kein Tod tanzt, und daß von der »Verarbeitung des Seuchensterbens« (S. 143) hier nichts mehr übriggeblieben ist.

Aber fast nichts davon in der Interpretation unserer Autorin. Sie sagt zu Recht, daß der gebildete und geschickte Autor quasi in Kurzpredigten »seinen Lesern den umfassenden Heilsplan Gottes mit den Menschen vor Augen« (S. 253) stelle und »die Notwendigkeit einer christlichen Lebensführung als Vorbereitung eines guten Todes zum Gewinn des ewigen Lebens« (S. 254), daß er immer wieder, besonders aber in den Kapiteln über die einzelnen Ständevertreter die Notwendigkeit eines standesgemäßen gottgefälligen Lebens expliziere, aber sie geht nicht ins Detail, nicht einmal angesichts der Feststellung, daß der Autor den Zerfall der kaufmännischen Sitten beklagt. Ihr ist das nur die »einprägsame« Gegenüberstellung von »Wirklichkeit und ... Idealbild der gottgewollten Ständeordnung« (S. 261). Daß die Darstellung der Wirklichkeit hier genauso verzerrt sein könnte wie die Darstellung der »gottgewollten« Ordnung ein nostalgischer Reflex auf die Veränderungen eben dieser Wirklichkeit, wird noch nicht einmal ins Kalkül genommen, weil Schulte zu schnell expliziert und damit akzeptiert, daß zum Beispiel das kollektivierende »Wir« des Autors den »impliziten Autor und impliziten Leser zur menschlichen Gemeinschaft« (S. 256) vereine, und in der kennt man bekanntlich keine Parteien mehr. Auch die Darstellung der unteren Stände – Ständedidaxe in Reinstform – findet sie nur »gut gelungen« (S. 265) wegen der »Anschaulichkeit des Gesagten« und der »Bildhaftigkeit der Sprache« (S. 266), kurz, weil sie der Darstellung »mehr Couleur« (S. 267) gäbe. Aber auch das Wissen, daß der Autor hier »seine Vorstellung [Hervorhebung W.F.] von der menschlichen Gesellschaft, von der Realität und den Idealbildern, denen die Menschen nacheifern sollen, an das Publikum heranträgt« (S. 268), führt die Autorin nicht dazu, zu fragen, ob »das Publikum« in Hansestädten wie Lübeck nicht längst schon – und vielleicht notwendigerweise – andere Vorstellungen entwickelt hat und diesen folgt, zwar gerne den Appell akzeptiert, ein eigenverantwortliches Leben zu führen, aber dies nicht mehr durchweg mit der Erfüllung der Standespflichten, wie sie der Autor nach alter Tradition propagiert, verbinden kann und mag.

Einen Hinweis in diese Richtung gibt die Autorin selbst. Unter Verweis auf ähnliche Appelle in der *ars moriendi*-Literatur betont sie »die in den Abschlusssätzen fast aller Ständevertreter formulierte Anrufung der göttlichen Barmherzigkeit. Durch eigene Verdienste haben sie sich diese Seligkeit nicht erworben. Das einzige, worauf sie hoffen können, ist die Güte des göttlichen Richters, Gnade vor Recht ergehen zu lassen.« (S. 267) Dies ist alte christliche Lehre (»Recordare ihu pie, quia sum causa tue vie«, heißt es im Dies ire, das in jeder Totenmesse gesungen wurde), aber es ist auch schon Ausdruck jener Krise des christlichen Bewusstseins nicht zuletzt der *homines mercatores*, die wenig später in Luthers Glaubenskrise (die nicht nur seine eigene, persönliche war!) in der Verzweiflung um die Rechtfertigung des Menschen und in seiner Gnadenlehre ihren theologischen Ausdruck findet.⁸ Der Autor ist insofern Seelsorger, als er die Ängste nicht nur

⁸ Daraus erklärt sich auch das Verfahren des Autors, das Brigitte Schulte unverständlich, wenn auch »interessant« (S. 272) findet: Nach langer Strafpredigt über die einzelnen

der »Herren Lübecks«, aber eben auch dieser kennt und in seine rückwärtsgewandte Didaxe integriert.

III.

Brigitte Schulte hat eine Kurzfassung ihrer Interpretation des Druckes von 1489 zu dem monumentalen, von Hartmut Freytag 1993 herausgegebenen Sammelband »Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)« beige-steuert (S. 345–348), in der sie auch nicht näher auf die spezifisch lübischen Bedingungen und Umstände der Entstehung des Werkes eingeht, obwohl gerade in diesem Band die enge Verbindung des Lübecker Tt mit der Stadt immer wieder betont wird. Doch von Anfang an:

Unser Buch über den Lübecker und Revaler Totentanz enthält die Edition und die Übersetzung der beiden Fragmente sowie einen Kommentar und literaturhistorische Untersuchungen, die Hartmut Freytag vorgelegt hat. Darüber hinaus enthält es kunsthistorische und sprachwissenschaftliche Analysen sowie einen Anhang mit Beiträgen über ausgewählte Zeugnisse für die fünfhundertjährige Rezeption des Lübecker Totentanzes in Wort-, Bild- und Tonkompositionen. (S. 8)

Man möchte es für jeden der noch erhaltenen (wie den verlorenen, soweit man von ihnen Kopien hat) Tt wünschen, daß sich neben den Autorinnen und Autoren so viele Stiftungen und Institutionen wie hier engagieren, um das Verlorene wie das Erhaltene zu dokumentieren (der Berliner Tt hätte es z.B. trotz der verdienstvollen Arbeiten von Peter Walther sehr nötig). Kaum je sind Tt so kundig, so penibel, so aufwendig dokumentiert und kommentiert worden wie hier: Fast die Hälfte des umfangreichen Bandes ist der Dokumentation in Wort und Bild der beiden auf Bernt Notke zurückgehenden Tt in Lübeck und Tallinn gewidmet (incl. einer praktischen Ausfalltafel am Schluß des Bandes). Der Maler Bernt Notke selbst kommt aber (in dem Beitrag von Hildegard Vogeler, S. 73–108) mit nicht einmal drei ihm gewidmeten Seiten sicher zu kurz, was aber ein wenig durch den informativen kostümgeschichtlichen Beitrag von Gisela Jaacks über »Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz« (S. 109–126) ausgeglichen wird. Die »variablenlinguistische Untersuchung« des Lübeck-Revaler Tt durch Robert Damme (S. 59–71) ergibt, daß der Lübecker und der Revaler Text nicht übereinstimmen und nicht unmittelbar voneinander abhängen. Das Revaler Fragment

Ständevertreter scheint der Tod die Kritik wieder zurückzunehmen, indem er so tut, als wisse er nicht, ob der Sünder nicht auch Gutes getan habe. Das ist einerseits augustinische Tradition, in der nur wenige Menschen vor dem Richterstuhl Gottes als ganz böse und nur wenige als ganz gute, viele aber als nicht ganz böse oder gute gelten. Es ist andererseits Ausdruck jener Gnadenhoffnung, wenn auch noch nicht so ausgereift wie bei Luther: der nicht absolut schlechte Mensch hat vielleicht doch noch ein paar gute Taten in die himmlische Wagschale zu werfen, die der göttlichen Gnade einen Ansatzpunkt geben könnten.

scheint »eine direkte Übersetzung aus dem Niederländischen zu sein«, wobei Damme zu bedenken gibt, ob nicht »beide Texte unabhängig voneinander aus möglicherweise ein und derselben niederländischen Vorlage übersetzt worden sind« (S. 71). Das mag vom Standpunkt des Linguisten einleuchtend sein, aber wie sollte man sich das praktisch vorstellen? Sollte der Revaler Bearbeiter (der doch eng mit Notke zusammengearbeitet haben muß!) die Lübecker gefragt haben, woher sie ihren Text hatten, sich den (ja nur von der Forschung postulierten, nicht nachgewiesenen) nld. Text besorgt und dann übertragen haben, obwohl es schon eine Lübecker (und Notke ja bekannte) Übertragung gab?

Doch zurück zu Hartmut Freytags umfangreichen »Literatur- und kunsthistorische[n] Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz« (S. 13–57). Im einleitenden Kapitel »Zum Totentanz allgemein« beruft er sich vor allem auf Brigitte Schulte und paraphrasiert sie, bei der Datierung hält er an »1463« fest, wenngleich nicht ganz ohne Zweifel; auch der Revaler Tt gehöre noch dem 15. Jahrhundert an.

Sein Kapitel »Interpretation« geht trotz der Kürze von nur sieben Seiten weit über Schulte hinaus. Er zeigt anhand einer reichen Palette von Beispielen, daß Notke »auf programmatische Weise Totentanz und Stadtansicht miteinander verband« (S. 7), daß Lübeck »der Ort ist, an dem sich das dargestellte makabre Geschehen abspielt« (S. 42). Dieses Werk war – so viel anders als der Druck? – ein Auftragswerk, und daher, so Freytag, seien Rückschlüsse erlaubt, »wenn der Text Aufgaben und Pflichten des einzelnen in der sozialen Gemeinschaft der Stadt aus der Perspektive eines Seelsorgers und eines im Interesse des Gemeinwesens tätigen Ratsherrn fixiert, wie er als Stifter eines Totentanzes gerade in der Marienkirche gut denkbar ist« (S. 38). Oder aber der Lübecker Rat oder eine oder mehrere ihm angehörige Familien kämen als Auftraggeber in Frage und »eine Gruppe Franziskaner als Vermittler und Dichter des Totentanzes«. Und Freytag zitiert zustimmend Walther Paatz (1939): »... der Lübecker Totentanz ist zugleich ein Sinnbild der hansischen Welt« (S. 42). So sei das Lob des Bürgermeisters zu verstehen, die Heraushebung der Arbeit als »zentraler positiv herausgehobener Begriff« (S. 40), z.B. beim Kaufmann. Die Verbindungen von Kunstwerk und Lebenspraxis gehen aber noch weiter – und da trifft sich Freytag mit neueren Forschungen⁹ zu den geistlichen Spielen: nicht nur, daß der Text, wie nicht anders zu erwarten, häufig die Bibel zitiert, »um die in ihm vermittelte Lehre durch die Bibel zu belaubigen [...] und die aus ihr vertraute Bildlichkeit zu nutzen«, er benützt gerne gerade solche Bibelstellen, die »als Lesungen aus dem Gottesdienst bekannt« (S. 43) waren, also auch immer wieder Gegenstand von Predigten gewe-

⁹ Zuletzt Carla Dauven-van Knippenberg: Maria Magdalena als Katalysator des Antijudaismus im »Frankfurter Passionsspiel (1493)«. In: Carla Dauven-van Knippenberg/Helmut Birkhan (Hg.): *Sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag. (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 43–44) Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1995, S. 161–168.

sen sind: der Tt, die Stadt als religiöses und soziales Gefüge und die Lebenspraxis ihrer Bürger sind so eng miteinander verbunden, daß sie sich auch ohne forcierte Didaxe gegenseitig beeinflussen. (Bei der Beurteilung der Tt-Bücher von 1489, 1496 und 1520 zieht sich freilich auch Freytag wieder auf das Deutungsmuster von Brigitte Schulte zurück: »[...] sie wenden sich [...] als Erbauungslektüre an die einzelne christliche Seele [...]« [S. 49])

Im Anhang finden sich elf kürzere Aufsätze über die Rezeption des Lübecker Tt, die hier nicht im einzelnen besprochen werden sollen. Sie berichten meist nur sehr kurz über ihren Gegenstand (Hermen Bote z.B. erhält *eine* Textseite und eine Bildseite!), ohne ihn im Zusammenhang der Tt-Tradition zu kommentieren oder gar zu interpretieren. Bedauerlich ist dabei, daß auch Nathanael Schlotts Tt-Text, angefertigt 1701 für die Kopie des Lübecker Tt von Anton Wortmann, und damit bis zur Zerstörung *der* Text des Lübecker Tt, vom Herausgeber Freytag selber mit weniger als zwei Seiten abgefertigt wird (obwohl er – nach Freytags eigenen Worten – »nachhaltig« [S. 51] auf Hans Henny Jahnn gewirkt haben soll, dem dann wenigstens fast drei Seiten Text [S. 369] gewidmet sind). Dieser Text in zeitgemäßen Alexandrinern hätte beim Abdruck nicht so viel Platz beansprucht wie der ursprüngliche, und er hätte als Beispiel dienen können für die produktive Rezeption eines alten Themas am Anfang des 18. Jahrhunderts, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit der Tradition, nicht aus historisierenden Motiven wie die eklektischen und nostalgischen Glasmalereien Alfred Mahlaus, die in den fünfziger Jahren als Ersatz für den 1942 zerstörten Lübecker Tt in der Totentanz-Kapelle der Marienkirche angebracht wurden. Ihnen werden immerhin über 18 Seiten Text und Bild gewidmet (Dorothy von Hülsen, S. 385–403), obwohl sie den alten Zusammenhang von Text und Bild aufgegeben haben und dennoch keine wirkliche Neuschöpfung sind, wie die »ausführliche Beschreibung der Fenster« auf zehn Seiten belegen mag. Eigentlich auch kein Wunder bei einem Künstler, der die grauenhaften Todeserfahrungen in zwei Weltkriegen nur in herkömmlichen Klischees zusammenfassen konnte: »Zwei große Kriege haben sie (die Tode) uns in nächste Nähe gebracht – als Helfer, als Erlöser, als vertrauten Freund, als spottenden Boten vom bitteren Ende, als Schreckensmann von unerbittlicher Härte, als aufdringlichen Buhler [...]« (S. 390f.)

IV.

»Die Totentanz-Verse Schlotts sind 1738 ins Dänische übersetzt worden und erschienen 1768 in der Reisebeschreibung Thomas Nugents in der englischen Übersetzung einer jungen Lübeckerin; sie bildeten außerdem die Hauptquelle für den erst 1776 entstandenen und 1872 verbrannten Erfurter Totentanz«, so beschreibt Hartmut Freytag die Rezeptionsgeschichte des Textes von Schlott (S. 365). Dies im Kopf, greift der Rezensent, seinen Wunsch noch in guter Erinnerung, allen Totentänzen möge gleiche Aufmerksamkeit beschieden sein wie dem Lübeck-Re-

valer, wohlgenut und erwartungsfroh nach einem Buch, das 1995 in einem renommierten Verlag erschienen ist: »Erfurter Totentanz« von Erika Sophie Schwarz, zumal auch dieses Werk mit der Hilfe potenter Drittmittelspender prunkt. Es ist »[g]edruckt mit Unterstützung des Thüringer Ministeriums für Wissenschaft und Kunst und der Stadtverwaltung Erfurt (Kulturamt).« Nach einem hochtrabenden Vorwort des Präsidenten der Europäischen Totentanz-Vereinigung folgt eine vierseitige Einleitung, die mehr von mangelhafter Kenntnis der Regeln der deutschen Sprache zeugt¹⁰ als von tieferer Auseinandersetzung mit der Tt-Tradition.¹¹ Es folgt auf vier Seiten eine »Geschichte des Erfurter Totentanzes« (S. 9–13) mit nicht wenigen überflüssigen Informationen – und der zunächst nicht weiter kommentierten, daß man sich Anfang des 18. Jahrhunderts zur Erhöhung der Attraktivität des Waisenhauses (des ehemaligen Augustinerklosters, in dem die Zelle Martin Luthers gezeigt wurde, was nicht wenige Pilger anzog!) entschloß, »nach dem Vorbild des Baseler Totentanzes einen Erfurter Totentanz malen zu lassen« (S. 10f.), und daß in Erfurt auch der Lübecker Tt nicht unbekannt gewesen sei. Der Basler Tt war in Erfurt in der Merian'schen Fassung bekannt, der Lübecker in einer Beschreibung. Eine Diskussion über das genauere Verhältnis der Vorbilder zu den Nachbildungen und -dichtungen in Erfurt wird weder hier noch später geführt! Die gegenüber den historischen Vorbildern völlig veränderte Konzeption des Erfurter Tt – Bürger Erfurts lassen zum Nutzen des Waisenhauses und zum Frommen ihrer *Memoria* »ihre behäbige [sic!] Persönlichkeit« in Öl malen und scheuen »selbst die Genossenschaft des Freundes Hain [sic!] (des Todes) im Bild nicht« (S. 11) – wird nicht in einem mentalitätsgeschichtlichen Kontext diskutiert, sondern nur als »starke Verwässerung« der Tradition gewertet, weil »keiner der Stifter abschreckend dargestellt werden [wollte], sondern als braver, frommer und redlicher Bürger« (S. 11).

S. 15–19 werden die Maler und Nachbildner des Erfurter, 1872 beim Brand des Waisenhauses zerstörten Tt vorgestellt, wobei die Autorin dem Nachzeichner Kruspe den Vorzug vor dem Nachmaler Götz gibt, der die Bilder im Auftrag des Weimarer Herzogs kleinformig kopiert und dabei en gros und en detail verändert habe. (Auch diese Veränderungen, soweit feststellbar, wären zu interpretieren gewesen, man vergleiche nur den Tod in der Nachzeichnung Kruspes [S. 33; das

¹⁰ Pestepidemien, Reminiszenz, Karrikaturen, Cimetière, Philippe Ariés. Die Zeichensetzung ist mehr als willkürlich. Das setzt sich, wenn auch nicht so geballt wie in der Einleitung, im ganzen Text des Buches fort. – Gibt es denn keine Lektoren mehr?

¹¹ Es gibt kein Literaturverzeichnis in diesem Band, man muß sich die verwendete Literatur aus den 78 Anmerkungen herausuchen. Weder Hammerstein noch Koller sind zu finden, Hartmut Freytags Monumentalband wird in Anm. 46 erwähnt – als Nachweis, daß Schlotts Verse gedruckt erschienen (die Ausgabe Schlotts selbst wird nicht vermerkt, obwohl immer wieder auf Abweichungen hingewiesen wird, man kann also nicht nachprüfen, wo Abweichungen zu finden sind und wie sie aussehen), aber Brigitte Schultes Untersuchung ist nicht verwendet, Gert Kaiser wird mit einem kleinen Beitrag von 1991 erwähnt (Anm. 8), nicht aber mit seinem in mehreren Auflagen erschienenen Insel-Bändchen (s. u. Anm. 16) – etc.

Bild ist keineswegs »mit Symbolen und Metaphern überfrachtet«, S. 32] mit dem Bild von Götz [Abb. 1]: die Tendenz zur Säkularisierung und Ästhetisierung ist unübersehbar, diese könnte auf den explizit geäußerten oder von Götz nur vermuteten Wunsch des großherzoglichen Auftraggebers zurückzuführen, also wiederum eine eigenständige Version des Tt-Themas sein. Vgl. unten zum Bankier!)

S. 21–28 werden die Denksprüche vorgestellt und diskutiert. Sie seien vielfach »wörtlich dem Lübecker Totentanz entnommen oder lehn[t]en sich stark an sie an« (S. 21). Da der Erfurter Tt aber umfangreicher war als der Lübecker, hat man selbständig Texte verfassen müssen, man hat sogar »auf Vorrat« Verse geschmiedet, die, z. T. auch mit den Entwürfen, noch erhalten sind. Dabei stellt sich heraus, und Schwarz vermerkt dies auch, daß die Entwürfe (und die dann nicht verwendeten Fassungen) oft kritischer sind, als die den Gemälden schließlich beigegebenen, die ihrerseits »nicht frei von Eigenlob und Selbstverherrlichung« (S. 23) sind, was die Autorin aber nur darauf zurückführt, daß man die porträtierten Stifter nicht verärgern durfte, »wenn der eigentliche Zweck, dem Waisenhaus zu Einnahmen zu verhelfen, erfüllt werden sollte« (S. 25).¹² Die Kenntnis der Interessenabhängigkeit der Darstellungen wie der Texte hindert Schwarz aber nicht, als »Fazit« festzustellen, »daß nicht nur die Bilder des Erfurter Totentanzes Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse, der Sitten und Gebräuche sind, sondern uns auch die Verse Einblicke in die Vorstellungen und Ansichten unserer Vorfahren vermitteln« (S. 28).

Von mangelnder Distanz zum Gegenstand zeugen denn auch häufig die Bildbeschreibungen. Zwar ist es lobenswert, daß die Autorin sich bemüht hat, nicht nur die Bilder zu beschreiben und mit den Texten in einen Interpretationszusammenhang zu bringen, sondern auch versuchte, »etwas über das Leben der Bürger zu erfahren, die sich um des guten Zweckes willen in Gesellschaft des Todes malen ließen« (S. 29), doch gelingt es ihr nur selten, Person und Darstellung zu vermitteln. Meist bleibt es bei eher oberflächlichen Zuschreibungen wie beim Husaren-Obristen Menzel (S. 50f.) und bei anekdotischen Zusammenstellungen wie beim Kurmainzischen Stadtsoldaten. Mitunter ist die Beschreibung nur ungenau (Beispiel: Der Domher, bei dem der Tod »wie ein mittelalterlicher Minnesänger mit einer Gitarre oder Laute auftritt« [S. 54; vgl. die Ausführungen zum Astronomen, S. 100]), manchmal irreführend (Beispiel: Der Wachshändler, dem der mit »Schappesdeckel« versehene Tod jüdelnd, nicht jiddisch-sprechend gegenübertritt; über den merkwürdigen Auftritt eines »ungetauften Todes« und darüber, was es mit dem »Wachs, so mir die Juden zugebracht« auf sich hat, verliert die Autorin kein Wort [S. 108f.]), manchmal hilflos (Beispiel: Der Bankier [S. 110f.], der in einer

¹² Es ist trotz der Erläuterungen auf S. 30 nicht zu kontrollieren, welchen Textfassungen die Autorin jeweils folgt und wie sie in den Textbestand normalisierend eingreift. Die in diesem Kapitel gegebenen Beispiele weichen zum Teil stark von denen ab, die im Beschreibungskapitel (S. 31–135) wiedergegeben werden, man vergleiche den Text des Bürgermeisters S. 24 und S. 59, den des Todes zum Kinde S. 24 und S. 97, den des Todes zum Schriftgießer S. 25 und S. 117!

Quelle als ›Wucherer‹ bezeichnet wird, in einer anderen als ›Banquier‹, von Götz aber als ›Der Kaufmann‹, den er nur durch seine Barttracht als Juden charakterisiert, aber ansonsten, von Schwarz völlig richtig gesehen, als einen »Mann mit klugen durchgeistigten Gesichtszügen«. Die Antwort des Bankiers auf den Tod, der vom ›Bankerot‹ Adams spricht, also vom Sündenfall, scheint dem Schlußkapitel des *Ackermanns aus Böhmen* entnommen: »Den Geist vermach ich Gott, das Gut den rechten Erben/Dem Grabe meine Schuld, den Leib dem Tod im Sterben.« Der Bankier ist also in Text und Bild kaum mehr ein Jude, er ist ›verchristlicht‹ und als angesehenen Bürger dargestellt, der den Tod auf vorbildliche Weise erduldet. Hier ist, von der Autorin nicht erkannt, ein Stück Emanzipationsgeschichte der Juden wie der Geldleute dargestellt!

Als Verdienst dieser Publikation bleibt, daß Frau Schwarz die Bilder des Erfurter Tt publiziert und damit der Forschung zugänglich gemacht hat, der allerdings noch fast alles zu tun bleibt!

V.

Von ungleich höherem Anspruch ist der Tagungsband, den Franz Link 1993 unter dem Titel *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* herausgegeben hat. Er versammelt nicht weniger als 32 sehr unterschiedliche und sehr unterschiedlich gewichtige Beiträge zum Thema. Aber zu welchem? Der Titel weist schon darauf hin, daß im Symposium nicht nur Beiträge zur Rezeption der Tt im engeren Sinne vorgestellt werden sollten, sondern auch die von den mittelalterlichen Tt »unabhängigen verschiedenartigen Ausprägungen dieser Thematik«, wie der Herausgeber in seinem einleitenden Essay¹³ (S. 11–68, hier S. 15) schreibt. Diese Entscheidung war sicher richtig, denn die Vielfalt der Beiträge und die Vielfalt der in ihnen analysierten Texte, Bilder, Skulpturen, Musikstücke und der Querverbindungen zwischen ihnen machen gerade den Reiz bei der Lektüre aus. Man findet unendlich viele Anregungen und Ausblicke in diesem Band und bekommt dennoch nicht den Eindruck vermittelt, nun sei alles gesagt. »Vielmehr sollen die vorgestellten Beispiele aufzeigen, was auf diesem Gebiete noch zu leisten wäre, und zu weiteren Forschungen anregen« (S. 15). Das letztere wird sicher geschehen, und dieser Band wird seinen gewichtigen Teil dazu beigetragen haben.

Diese Entscheidung war aber auch nicht unproblematisch, denn die Weite des Themas produziert auch eine gewisse Willkür sowohl in der Auswahl der Themen als auch in der Gestaltung der Beiträge.¹⁴ So ist bei einigen Beiträgen (was nichts

¹³ Ein Essay, der eine Einheit herbeizwingen will, die im Band so nicht vorhanden ist (s. u.), auch oft mehr ermüdend wirkt als erhellend – und manchmal wie eine groteske Mischung aus Weltläufigkeit und Krähwinkerei. Diese Mischung hat der Essay allerdings mit der umfangreichen Tt-Produktion nach 1945 gemein.

¹⁴ Von den formalen Mängeln des Bandes soll nur in einer Fußnote die Rede sein, aber sie sollten erwähnt werden. Einige Beiträge, z. B. der von Hans Schadewaldt über »Totentanz und Heilberufe« (S. 69–91), machen den Eindruck, als sei nur das unkorri-

über ihre Qualität aussagt!) kaum ersichtlich, was sie zum Thema beitragen sollen: Bernhard Greiners glänzender Beitrag zur Büchnerforschung (S. 213–225) gehört ebenso dazu wie Willi Erzgräbers Beitrag über Wilde, Yeats und Joyce (S. 317–333), auch in den Beiträgen von Heinrich Anz über das Motiv des Tanzes in Jens Peter Jacobsens Lyrik (S. 277–286) und von Erik Forssman über »Tanz und Tod im Werk Edvard Munchs« (S. 299–315) macht sich das Ausweichen vor einer Begriffsbestimmung deutlich negativ bemerkbar. Der Herausgeber mag das auch als Manko gespürt haben, als er im Nachwort schrieb: »Was als Schwierigkeit der thematischen Abgrenzung erscheint, ist allerdings nichts anderes als ein Sichtbarwerden der vielfältigen Überschneidungen der Phänomene, die die künstlerischen und dichterischen Darstellungen zu erfassen versuchen. In unterschiedlicher Weise zeigt sich in der Begegnung von Tanz und Tod wie in der Beziehung der Begegnung mit dem Tode als Totentanz das Leben als durch den Tod bestimmt« (S. 664). Aber gerade dies hätte ihn als einen der Ordnung im Dienste des Erkennens verpflichteten Wissenschaftler doch auch herausfordern müssen, nicht zuletzt im Hinblick auf die von Kulturpolitikern und Wissenschaftsmanagern unentwegt beschworene und für Forschungsprojekte als unabdingbar verlangte Interdisziplinarität, die sich hier allenfalls additiv einstellt, nicht aber methodisch hergeleitet, abgesichert und fruchtbar gemacht worden ist.

Der Rezensent macht aus dieser Not eine Tugend und stellt die Beiträge vor, die ihm für die vielfältige Ausgestaltung der Tt-Thematik in der Neuzeit die wichtigsten und am meisten zum Weiterarbeiten anregenden zu sein scheinen, aber er will bei der Gelegenheit nicht verschweigen, daß er gerne auch einen Beitrag über die immer wieder erwähnten und als Zeugen herbeigezogenen *imagines mortis* von Hans Holbein d. J. besprochen hätte und den einen oder anderen aus dem Bereich der italienischen Literatur und bildenden Kunst der Neuzeit – allzusehr sollte der Zufall (der Verfügbarkeit von Fachleuten bei einem Symposium) nicht die Struktur eines so anspruchsvollen Unternehmens beeinflussen dürfen.

Es fällt auf, daß nur wenige der Beiträger und (nur zwei!) Beiträgerinnen ihr Thema sozial- und mentalitätsgeschichtlich¹⁵ verankern, ein Mangel, der auch in Franz Links Einleitungssatz schmerzlich zu spüren ist. Totentanz, Todestanz,

gierte und unbearbeitete Vortragsmanuskript eingereicht – und ›mit Dreck und Speck‹ abgedruckt worden: in der schriftlichen Fassung ein wichtiges Thema leichtfertig verschenkt! Nicht selten sind Bilder in der falschen Reihenfolge beigegeben oder mit vertauschten Beischriften (z. B. S. 104f., S. 168f.), und daß mitunter auch Geisteswissenschaftler der Sprache wie ihrer Inhalte nicht mehr mächtig sind, das läßt sich treffsicher an dem kurzen Aufsatz von Friedrich W. Kasten (S. 635–647) ablesen. Unterschiedliche Zitierweisen, Unsicherheiten im sprachlichen Ausdruck und Rechtschreibfehler sind bei einem so umfangreichen Band wohl kaum zu vermeiden, aber etwas stärker hätten der Herausgeber und der Lektor denn doch hie und da eingreifen dürfen.

¹⁵ Trotz der Versicherung des Herausgebers, der Wert der vorgelegten Untersuchungen liege auch darin, daß »durch sie ein gutes Stück Mentalitätsgeschichte erhellt wird [...]« (S. 15).

Tanz und Tod sind existentielle Themen (und dies wird in vielen Beiträgen immer wieder hervorgehoben), die die Kunst direkter mit der Lebens- und Sterbenspraxis der Menschen verbinden und ihr Ausdruck geben, als das bei anderen Themen der Fall sein mag. Um so mehr wundert einen die nicht selten zu spürende Abstinenz ...

Gert Kaiser, der verdienstvolle Herausgeber einer Tt-Anthologie,¹⁶ will in seinem Beitrag »Totentanz und verkehrte Welt« (S. 93–118) »einige Korrekturen« (S. 98) an der Auffassung Bakhtins und vieler Bakhtin-Adepten anbringen, die Tt seien »eine dominikanische oder franziskanische Einschüchterung des spöttisch-lachlustigen Volkes und [...] insofern die gattungsmäßige Opposition zu allen karnevalesken Lebensformen und Literaturzeugnissen« (S. 93). Zunächst weist er darauf hin, daß die Dynamisierung der Todesfigur in den spätmittelalterlichen Tt nicht nur das Absurde des Todes ausdrücke, sondern daß der Tod so »Züge des bäurisch-tanzenden Narren« (S. 106) annehme, was wiederum Fastnacht und Tt verbinde, und zwar in der Ablehnung des Tanzes als »ein boshaft-erniedrigendes Narren- und Teufelsmotiv«: »Die Begegnung des Ständevertreters mit »seinem« Tod wird durch die Dynamik des Tanzes in die Sphäre der Narrheit und ihrer verkehrten Welt verschoben [...]« (S. 113). Wenn es ein Teil der Volkskultur sei, die »offizielle« Welt und ihre Kultur bloßzustellen, ja »»sie ihrer Würde [zu] berauben«« (so S. 115 nach Norbert Schindler), dann sei der Tt mit seinem tanzenden Tod »die radikalste Variante dieser materialistischen Haltung« der Volkskultur. Der Tt ist dann ebensowenig Ausdruck purer Opposition zur Volkskultur, wie er Ausdruck dieser Volkskultur selber ist. Er ist beide »Parteien« verbindender Ausdruck des *memento mori* mit der speziellen Erfahrung des *mors omnia aequat*.

Wie sehr Tt-Motive weiterwirken und dabei verändert werden, das wird im Beitrag von Uwe Baumann »Das Leben als Tanz in den Tod in der Rachetragödie der englischen Renaissance« (S. 139–160) zwar nicht immer explizit, aber deutlich. Er zeigt, »daß die Tradition des Totentanzes [...] den gattungskonstitutiven Elementen der englischen Rachetragödie hinzuzurechnen ist« (S. 144), aber die Veränderung der Tradition, die herauszuarbeiten wichtig gewesen wäre, die verbirgt sich bei ihm häufig hinter Formeln wie »mögliche Verbindungen« (S. 156, Anm. 44) oder »gemahnt« (S. 157).¹⁷ Doch in den englischen Tragödien wird das Motivmaterial der Tt in einem anderen Genre, für ein anderes Thema (»blutiger Kampf jedes gegen jeden«, S. 157) eingesetzt in einer Zeit, in der die Dichter zwar

¹⁶ Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. (Insel taschenbuch 647) Frankfurt am Main: Insel 1983 u. ö. Vgl. jetzt auch Gert Kaiser: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur. Frankfurt/M., New York: Campus 1995.

¹⁷ Dies auch ein Charakteristikum des Beitrages von Erik Forssmann über »Tanz und Tod im Werk Edvard Munchs«, in dem es heißt: »[...] drängt sich der Gedanke an einen Totentanz auf, auch an die »Begegnung der drei Lebenden und drei Toten«, ein bekanntes Memento mori-Motiv der frühen Neuzeit – Munch kann es gekannt oder auch nur dasselbe gemeint haben« (S. 305).

noch behaupten (in wessen Interesse?), daß ein allmächtiger Gott lenke und richte, die Realität aber eher von den Jüngern Machiavells gestaltet wird, die an kein Jenseits glauben, es zumindest negieren. Es gibt einen Unterschied zwischen der »mittelalterlichen Bußpredigt« (S. 150 und S. 159f.) und der Darstellung des Lebens als Tanz in den Tod auf der Bühne, das *memento mori* steht nun in einem anderen Zusammenhang: nicht mehr alle sind angesprochen, auf der Bühne agieren die »oberen 10.000«, das Publikum darf sich freuen, daß auch die sterben müssen – statt des *mors omnia aequat* der Tt nun *poetical justice*, mehr ein Sedativ für die, die drunten sterben müssen, als ein Aufrütteln aller.

Die Ästhetisierung des Tt-Themas und seiner Darstellungsformen wird auch bei Daniela Tandecki deutlich, die »Die Totentänze des Thomas Lovell Beddoes« untersucht (S. 189–199). Sie arbeitet Beddoes Maxime deutlich heraus: das Leben ein Totentanz des Zerfalls, der Tod das Paradies, der Tanz der Toten ein »unbeschwerter Reigen« (S. 197). Beddoes variiert und säkularisiert das alte Thema der Pilgerschaft auf Erden: Keine Tröstung auf Erden durch die Hoffnung auf ein Jenseits. Der Anti-Held seines Dramas »Death's Jest-Book« »ist zur Qual des Lebens verurteilt, zur vagen Hoffnung auf Erlösung durch den Tod« (S. 198; Hervorhebung W.F.) selbst.¹⁸ Das Tt-Thema hat sich hier mit dem Motiv des *ennui* verbunden zur Darstellung von Lebenskeil.

Mit welcher unaufdringlichen Intensität die Tt-Tradition adaptiert werden kann, arbeitet Klaus Ley an Flauberts »Madame Bovary« heraus (S. 227–264). Das Motiv des Tanzes zum Tode, den Emma »mit unkontrollierbarer Wildheit« tanzt, führt ihn zu dem (gelungenen) Versuch der »Ausdeutung des ganzen Werkes als Totentanz« (S. 232). Daß der Versuch dem großen Werk nichts oktroyiert und Flaubert das Thema gut kannte, geht aus einem 1838 geschriebenen Jugendwerk Flauberts hervor: »La danse des morts«! Flaubert spielt ironisch mit den beiden gegensätzlichen Bedeutungen von »Tanz« (Totentanz und Freudentanz), neutralisiert dabei das didaktische Element der Tt-Tradition, gewinnt aber jene Vieldeutigkeit, die ein Kennzeichen dieses Romanes (und vieler in der Nachfolge) ist: »Das Gegeneinander der sich ausschließenden Positionen führt zu der Offenheit und Mehrdeutigkeit, die Flaubert mit der Forderung »ne pas conclure« für die künstlerische Aussage beansprucht« (S. 249). In Flauberts Werk wird die Tt-Tradition wirksam, sie wird zitiert, sie wird unter den Auspizien moderner Erzähltechnik zu Spielmaterial des Autors, das Assoziationen weckt, Deutungsmöglichkeiten bietet, aber nicht in historisierender Weise dominant wird.

Angesichts der Fülle des Materials ist es kein Wunder, daß Günther Massenkeil in seinem sehr kurzen Beitrag »Der Totentanz in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts« (S. 265–276) nur eine Skizze liefern kann, die allerdings belegt, wie viel

¹⁸ Dennoch hat Beddoes diesen hohlspiegelwürdigen Satz nicht verdient: »Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Todes wirkte sich auf sein eigenes Leben dergestalt aus, daß ihm 1849 ein wiederholter Selbstmordversuch in Basel glückte« (S. 190).

noch zu tun ist, auch in Hinsicht auf die Verbindung von Text und Musik, auch hinsichtlich der sozialgeschichtlichen Interpretation musikalischer Tt-Adaptationen, denn darauf geht der Autor gar nicht ein.

Ein Lesevergnügen der besonderen Art ist Eckhard Heftrichs Untersuchung »Der Totentanz in Thomas Manns Roman »Der Zauberberg« (S. 335–350). Aufs sprachlich Schönste, Informativste und Komplexeste macht er das Tt-Kapitelchen zum Schlüssel für das Verständnis des ganzen Romans, ohne je den Tt zum alleinigen Interpretationsmuster zu deklarieren.

Dagegen umkreist Erich Kleinschmidt (»Der Tanz, die Literatur und der Tod. Zu einer poetologischen Motivkonstellation des Expressionismus«, S. 369–385) in modisch wissenschaftlicher Sprache immer nur das eine Problem der Dichter in expressionistischer Zeit: Wie ist Welt auszudrücken ohne gesellschaftliche Konvention, wie sie in der Sprache notwendigerweise dominierend ist? Die Lösung »im Tanz« oder »in Dichtung wie ein Tanz«, die als unmittelbare Bewegung ohne Konventionen auszukommen scheinen, führt aber in die Aporie, ja in den Tod selbst, denn ihnen mangelt die Fähigkeit zur Kommunikation (S. 382). Sein Fazit: »Der poetische Schreibprozeß, dem »rasende[n] Wechsel der Vision« verpflichtet, entwickelt sich im Modus ständigen Durchschreitens von metamorphotischen Übergängen, der die Entstehung des Neuen an die Erfahrung des Todes knüpft, und schließt damit an die Verwandlung des Tanzes an, dessen Körpersprache dann ebenso wie die »direkt und ohne technische Paraphrase« niedergeschriebene Dichtung einem unabdingbaren »Ablauf des Schauens« folgen muß. Tanz wie Dichtung werden in dieser Sicht von einer sie zusammenschließenden Ästhetik der »Todesintensität« getragen und bestimmt« (S. 385).

Eine Gegenbewegung zur Ästhetisierung, mitunter geradezu eine Re-Didaktisierung und Re-Moralisierung des Tt-Themas scheint in den Dramen und Hörspielen der Zeit nach den Weltkriegen festzustellen. Das wird in den Beiträgen von Adolf Barth (»Das Totentanzmotiv und *social/political commitment* im neuen englischen Drama«, S. 423–444) und Johann Bauer (»Totentanzadaptionen im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horváth, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth«, S. 463–488) deutlich. Was aber nicht stattfindet (und wenn, dann meistens ästhetisch scheitert, scheitern muß!), ist eine Reetablierung des Metaphysischen oder Religiösen in den Tt-Adaptationen, auch wenn die mittelalterlichen Vorlagen nur wenig verändert werden, wie etwa in W.H. Audens *The Dance of Death*.¹⁹ Johann Bauer begründet diesen Wandel in der Tt-Tradition mit der neuen Angstdimension im 20. Jahrhundert, mit der Erfahrung eines massenhaften, von außen gesteuerten Todes, durch die »das Bewußtsein vom Tod als der letzten bewußten Handlung des Menschen verunsichert worden« sei (S. 463). Nachdem er dies an den Tt-Adaptationen seiner sechs Autoren exemplifiziert hat – am deutlichsten bei Wolfgang Weyrauch: Sein Tt von 1961 »ist ein Totentanz zur Erhaltung des Lebens und gegen den Tod, den die Menschen selbst

¹⁹ Was mag Barth mit dem Begriff »marxistische Eschatologie« (S. 443) meinen?

verursachen aus Selbstüberschätzung, Machtwahn, Geschwindigkeitsrausch, Fortschrittgläubigkeit [...], falsche Erziehung, Mißachtung des anderen und mangelndem Wissen um das, worauf der Wert des Menschen beruht, nämlich der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit seiner Existenz« (S. 474)²⁰ – resümiert er: »Das *memento mori* im allgemeinen tradierten Sinne hat eine neue Akzentuierung erfahren: an Stelle des Sterbens ist das Getötetwerden getreten, der zusätzliche [? W.F.] und vorsätzliche Tod, der gesellschaftlich sanktionierte und legitimierte Tod ist es, gegen den diese Texte [...] geschrieben sind« (S. 487).

Daß dies nicht nur »deutsche« oder »englische« Erfahrungen sind, zeigt der höchst informative Beitrag von Wolf Lustig über die »Totentanz-Symbolik im modernen spanischsprachigen Roman: Sánchez Ferlosio – Martín Santos – Cela – Roa Bastos« (S. 489–529). Auch diese Autoren versuchen mit dem Tt, »der einen durch seinen Rhythmus streng geordnete Form aufweist, ... eine als chaotisch empfundene, von Krieg, Krankheit und Tod gezeichnete Welt zu ordnen und zu bändigen« (S. 518). Dies wird von den verschiedenen Autoren verschieden gestaltet, aber immer in der offenbar im spanischen Kulturkreis stärker spürbaren Tradition der *Danza de la Muerte*: »Die »Lebendigkeit« des Totentanzes ist in den Romanen aus Spanien und Südamerika aber auch eine inhaltliche Kategorie, denn die Totentanz-Symbolik hat hier die durchgängige Funktion, den Tod in eine komplementäre Relation zum Leben zu stellen, wobei freilich beide als »diesseitig« begriffen werden und keine religiös motivierte Abwertung des Lebensgenusses im Hier und Jetzt erfolgt« (S. 527).

Der Vergleich mag – wie alle Vergleiche – hinken, aber er drängt sich angesichts der Qualität des zu Vergleichenden auf: wie Béla Bartóks »Konzert für Orchester« in Struktur und Thematik ein Trauergesang über die Zerstörung der abendländischen Musiktradition durch die Nazi ist, so ist Felix Nussbaums 1944, nur wenige Monate vor seiner Verschleppung nach Auschwitz beendetes Bild »Triumph des Todes« (früher oft als »Totentanz« bezeichnet, was es sicher nicht ist!) der Ausdruck des Entsetzens nicht nur über das persönliche Schicksal des Malers, nicht nur über die fabrikmäßige Vernichtung der Juden durch die willfähigen Schergen Hitlers vor den zu- und wegschauenden »Normalbürgern«, es ist der gemalte Untergang der abendländischen Kultur unter Verwendung signifikanter Darstellungs- und Deutungsmuster des Todes, die diese Kultur hervorgebracht hatte. Karl Georg Kaster arbeitet dies in seinem Beitrag (S. 541–562) mit der wünschenswerten Deutlichkeit und gegen bisherige Fehldeutungen heraus: »Es ist [...] kein Totentanz, in dem der Tod zum Tanz auffordern würde, sondern es ist der »höllisch« lärmende Triumph des Todes nach erfolgreicher Zerstörung der abendländischen Kultur, nach vollbrachtem universalem Vernichtungswerk«

²⁰ Weyrauchs Hörspiel, aufgenommen unter der Regie des jungen Martin Walser, vermag auch 35 Jahre nach der Erstsending junge Menschen durch seine Humanität und Eindringlichkeit zu beeindrucken, wie ich in einem Seminar des Wintersemesters 1995/1996 feststellen konnte!

(S. 547). Und so wenig (wenn auch dieser Vergleich erlaubt ist) das Auftritts-*Detail* im Erfurter *Tt* »überfrachtet« ist (s. o.), so wenig ist auch nur das kleinste Detail in Nussbaums Bild bedeutungslos, wie Kaster am Notenblatt links unten nachweisen kann: es sind die Anfangstakte eines vielgesungenen Refrains aus einem damals populären Musical als Zeichen der »zerronnene[n] Sehnsucht nach einem unbeschwerten, problemlosen Leben«. (S. 556, Anm. 41; vgl. S. 558, Anm. 47). Und die »Zeiger der Uhr, die auf der Vorzeichnung noch »5 Minuten vor 12« angezeigt hatten ..., sind im Gemälde abgebrochen, bzw. nach unten heruntergefallen: die Endzeit hat begonnen« (S. 558).

Auch nach Auschwitz gab es Gedichte, gab es Kunst, auch nach dem grauenhaftesten Totentanz der Geschichte gab es Totentänze, Versuche, das Grauen durch künstlerische Verarbeitung nicht verständlich, aber die Erinnerung daran (sit venia verbo!) »im Kopf aushaltbar« zu machen. Als einen solchen Versuch sieht Bernd Feininger Joshua Sobols Schauspiel *Ghetto* (S. 563–586): »Sobols »Ghetto« führt die Welt als Friedhof vor und fragt nach dem Sinn des Weiterlebens (und auch der Kunst) auf dieser ungewöhnlichen Bühne: »Auf dem Friedhof spielt man kein Theater!« (S. 565). Zwar ist auch bei Sobol keine »lineare oder kausal begründete Abhängigkeit [...] vom literarischen [?] W.F.] Genus Totentanz [...] erkennbar« (S. 568), aber es gibt in diesem Stück strukturelle, allerdings reziproke Entsprechungen, z.B. der Ständereihe, aber »Sobols Ghetto-Welt ist ein Gegenbild zur biblischen Schöpfungsordnung [...] Statt Gerechtigkeit: die Menschenjagd! Ein Totentanz« (S. 573). »Der Kosmos Sobols läßt keinen Raum für Liebe und Hilfsbereitschaft, für Verzeihen und Hoffnung. Aber gerade die erdrückende Schwärze dieses Todesbildes schreit seine Erlösungs-Sehnsucht heraus [...] Dies wäre aber nur möglich, wenn der Tod nicht das letzte Wort behielte. Die Schlußszenen von *Ghetto* scheint darauf hinzuweisen« (S. 579).

VI.

Ein in seiner Vielfalt und Disparatheit ebenso irritierendes wie anregendes, ebenso dokumentierendes wie Desiderata offenlegendes Buch war anzuzeigen. Ein weiteres bleibt noch zu besprechen, nicht weniger irritierend, nicht weniger anregend, kein wissenschaftliches Buch und doch eines, das von der Wissenschaft profitiert, das sie tangiert, von dem diese lernen könnte. Rainer Stöckli ist ein *poeta doctus* und ein poetischer *doctor*,²¹ »[s]eit 1969 in sankt gallischem Schuldienst, seit 20 Jahren als Hauptlehrer für deutsche Sprache und Literatur an der Kantonsschule Heerbrugg« (S. 287). Nun hat er, nach etlichen Gedichtbänden im Eigenverlag, 1996 im Universitätsverlag Konstanz eine »Kulturgeschichtliche Skizze« (hg. von Werner Mezger und Werner Wunderlich) in zehn Kapiteln herausgebracht: *Zeitlos tanz der Tod, Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen der Totentanztradition*

²¹ Beides macht sich mitunter störend bemerkbar!

im 20. Jahrhundert, versehen mit 83 Schwarz-Weiß-Abbildungen und mit acht Farbtafeln.

Ein Literaturverzeichnis, eigentlich auch bei »nichtwissenschaftlichen« Büchern eines Universitätsverlages eine Selbstverständlichkeit, hat er nicht beigegeben, man muß sich die verwendete Literatur mühsam mit Hilfe des Registers aus den Anmerkungen herausuchen. Aber er hat, soweit ich das sehen kann, bis auf Brigitte Schultes großen Literaturbericht²² die wichtigsten Publikationen über die *Tt*-Tradition von Cosacchi über Koller und Hammerstein bis Freytag und Link herangezogen (die – wiederum nicht vollständige! – Namensliste auf S. 21) – und eine riesige Menge von »nichtwissenschaftlicher« Literatur zum Thema, die von uns Fachleuten gerne übersehen wird, weil sie in keiner wissenschaftlichen Bibliographie verzeichnet ist, obwohl sie doch oft mehr über aktuelle wie vergangene Rezeptions- und Adaptationsvorgänge und -formen aussagt als die Werke der Wissenschaft. Vielleicht wird da die EDV mit WWW und Internet eines Tages Abhilfe schaffen ...

Zum Thema? Auch hier ist es verwirrend und anregend zugleich, daß das große existentielle Menschheitsthema »Tod« mit dem Thema »Totentanz« amalgamiert wird, Todesbilder mit Totentanzbildern vermischt werden, der »tanzende Tod« als Zitat der *Tt*-Tradition und als Metapher für sein Fortwirken überhaupt erscheint; nichts ist fest und alles ist zusammenzudenken.²³ »Die ganze nachstehende Arbeit widmet sich diesen Bildern, der Äußerung solcher Bilder, den Kunstsprachen, die solche Bilder transportieren, erneuern, bewahren. Widmet sich Bildern vom Tod am Modell des *Totentanzes*, es ist bald sechshundert Jahre alt« (S. 9).

Die Tradition wirkt, sich immer wandelnd, weiter. Stöckli legt sein Augenmerk auf eben die Varianten: »Auf Fortdichtungen (Siebentes Kapitel), Fortbildungen (Drittes Kapitel), Fortzeichnungen (Fünftes Kapitel), Fortschreibungen (Viertes und neuntes Kapitel). Auf Theatralisierungen (Achstes Kapitel). Auf insgesamt das Fortleben der Figuration »Knochenmann«, der makabren Tanzszene, der Ständekritik, der *Memento mori*-Mahnung« (S. 21). Er fügt der Zahl der von Kasten/Hoffmann/Präger gesammelten 90 »Totentanz-Bildschöpfer« (S. 10) noch 23 weitere hinzu, wohl wissend, daß er nicht alle gefunden haben kann. In den Kapiteln III bis IX führt er anhand von Lyrik, Prosa, Drama seine in Kapitel II entwickelte

²² Das hat ihn vielleicht auch nicht so sehr interessiert: »Die Ursprünge und das Amalgam der Vorstellungen, welche im 15. Jahrhundert die Erscheinung des Totentanzes veranlaßt haben, vernachlässige ich mit besten Gründen: erstens gibt es Standardwerke, die das versucht und geleistet haben; zu interdisziplinärem Überblick der Geschichte des Totentanzes bin ich nicht imstande, weitergehender Theoreme als der von Rosenfeld oder Cosacchi bedarf es beileibe nicht« (S. 9). Aber vielleicht ihrer Diskussion und Widerlegung!

²³ Vgl. S. 57ff. – Wie sehr der Begriff »*Tt*« inzwischen zum Spielmaterial ohne spezifische Aussagekraft geworden ist, wird am Titel deutlich, den die ARD im August 1996 einem Bericht über Massentierhaltung, Freßsucht und Rinderwahnsinn gegeben hat: »Totentanz«!

These fort, die europäische Gesellschaft tabuiere vielleicht das Sterben und die Toten, nicht aber, wie die *communis opinio* das wolle, den Tod. Und er zählt auf, wo immer in seinem engeren und weiteren Umkreis, dem »Ostschweizer Horizont«, T und Bilder vom Tod aufgeführt, gemalt, gezeichnet, getanzt, gegessen, gemeißelt worden sind – eine beachtliche Revue! Nicht weniger erstaunlich die Liste der 55 Totenmessen und Requiems, die in den letzten 20 Jahren auf Tonträgern in den Handel kamen (S. 14).

Stöcklis einzelne Kapitel bringen dann – nicht selten sprachlich reichlich geschmacklerisch aufbereitet – Beispiel um Beispiel, so daß einem von alledem ganz dumm werden könnte. Auch hier ist die Krähwinkelei nicht immer vermieden, fehlt die ordnende Kraft, wenn denn der Wille dazu dagewesen wäre. Als Beispiel nur der Anfang einer Aufzählung vom Anfang des Siebten Kapitels: »Hundert- und mehrfältig tritt die Todesgestalt in Gedichtetem des 20. Jahrhunderts auf, ist weder *Werwolf* noch *Ungeheuer* (August Supper), vielmehr ein *großer* (Johanna Moosdorf) oder *kleiner* (Albert Ehrismann) oder *blauer Tod* (Wolfgang Hilbig); ist bald *Winzer* (Georg Britting), bald *Mitzecher* (Konrad Rieder) oder *Becherbruder* (Immanuel Weissglas), bald *Clown* (Irmgard Steppuhn) oder *Marionette* (Hans Schütz) oder *farbenprächtiger Komödiant* (Arthur H. Fink), bald [...]« (S. 149). Das Buch bleibt trotz dieser Marotten eine anregende, oft aber auch nur verwirrende Lektüre, die Bilder, Zeichnungen und Texte sind oft erheller als Stöcklis Text, der nach dem Zehnten Kapitel fast unvermittelt mit einer eher banalen Behauptung abbricht: »Das Thema ist uns weiterhin aufgegeben. Zeitlos tanzt der Tod. Zwar dauert der Fehl an Phänomenalität und Empirizität« punkto Sterben und Totsein. Falls demnach nicht Sterben und Totsein, so ist gewiß das Bebildern des Todes – insbesondere das Bemalen – und so ist gewiß die Totentanzvision ins Langzeitgedächtnis der mitteleuropäischen²⁴ Gesellschaft mit wünschbarem Nachdruck eingeschrieben. Alle gegenteiligen Behauptungen, folgere ich am Schluß des vorliegenden Buches, sind Behauptungen« (S. 269).

Der Tod, der wirkliche und der zur Kunst gewordene, hat Konjunktur am Ende dieses Jahrtausends, die Konjunktur in der Wissenschaft hat trotz der umfangreichen Werke, die in den letzten Jahren erschienen sind, ihren Höhepunkt noch nicht erreicht. Einen sicheren methodischen Weg haben nur wenige der hier vorgestellten Autorinnen und Autoren für die wissenschaftliche Untersuchung und Darstellung des Phänomens Tod und seiner künstlerischen Gestaltungen in der Tradition der Totentänze gefunden. Aber die materiellen Grundlagen sind gelegt. Schneisen sind geschlagen, Ansätze gefunden.

²⁴ Warum nur dieser, wirkt da die freiwillige Horizontbeschränkung nach?

Das neue Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft

(Ein Interview)

Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (RLW), in dritter Auflage herausgegeben von Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und den beiden Schreibern, hat sein Erscheinen mit dem ersten von drei Bänden begonnen. Es unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht sowohl von der ersten und insbesondere der zweiten Auflage wie auch von anderen Lexika desselben Typs (einiges ist im Vorwort erläutert, anderes haben wir 1996 in einem Aufsatz im *Archiv für Begriffsgeschichte* dargestellt und begründet). Fragen wie diejenigen, die uns Georg Jäger gestellt hat (sie sind hier kursiv gesetzt), werden nicht ausbleiben. Wir benutzen dankbar die Gelegenheit zu einem Versuch der Beantwortung.

1. Konzeption und Anlage des Lexikons

Das Lexikon ist als terminologisches Lexikon angelegt. Wie verhalten sich Terminologie, Begriffsgeschichte und Sachgeschichte in dieser Konzeption zueinander? Inwieweit kann man die Begriffs- von der Sachgeschichte trennen? Ist die Abfolge von Explikation, Wort-, Begriffs- und Sachgeschichte als eine Hierarchisierung anzusehen?

Das Verhältnis der vier historischen Rubriken (Wortgeschichte, Begriffsgeschichte, Sachgeschichte, Forschungsgeschichte) zur vorangestellten systematischen Rubrik (Explikation) ist der Intention nach dasjenige einer vierfachen Vorgeschichte zu ihrer gegenwärtigen Auswertung, allerdings nicht so, daß in der Explikation nur einfach alles kurz zusammengetragen und addiert würde. »Auswertung« meint vielmehr, daß die Distanz zum gegenwärtigen Gebrauch eines Terminus, die sich aus dem Durchgang durch die vier »Vorgeschichten« fast notwendigerweise ergibt, genutzt wird zu einer doppelten kritischen Klärung: einerseits auf jeden Fall zu einer sorgfältigen und klaren Entfaltung des Begriffsinhalts, andererseits gegebenenfalls auch zu einer kritischen Präzisierung in Gestalt eines begründeten Vorschlags, welche Elemente ausgeschieden oder neu aufgenommen oder anders angeordnet werden sollten (das nennen wir intern einen »Gebrauchsvorschlag«).