

Das Totentanz-Tafelbild von Hohenzell (Lkr. Dachau)

Von Mischa von Perger

In der Pfarrkirche St. Stephanus im Dorf Hohenzell, das heute ein Gemeindeteil von Altmünster im Landkreis Dachau ist, hängt an der Rückwand rechts vom Ausgang ein Tafelbild. Darauf vereint sind sieben figürliche Szenen, in denen jeweils ein Mensch vom Tod persönlich geholt wird: von einem wandelnden Gerippe mit Sense, Sichel, Pfeil, Spaten oder Stundenglas. Der Knochenmann sucht Menschen verschiedenen Standes oder bei verschiedener Betätigung heim. Fünf dieser Begegnungen nehmen je ein eigenes Bildfeld mit eigener gemalter Szenerie ein, zuoberst aber enthält ein einziges Feld zwei Szenen, die sich simultan im selben Raum abspielen.

Tradition

Als Zusammenstellung solch makabrer Konfrontationen steht die Hohenzeller Tafel in einer langen Tradition. Dass der Tod in eigener Person oder in Gestalt von Toten die Menschen reihenweise holt, wird seit dem 15. Jahrhundert oft in ein einheitliches Bild gefasst: Paare aus je einem knöchernen, mehr oder weniger nackten Lebendig-Toten und einem noch leibhaftigen und bekleideten Menschen bilden einen Kreisreigen oder folgen einander in einer Kette oder Prozession. Bei anderen Gelegenheiten werden Reihen aus Einzelszenen gebildet, in denen ein oder zwei springlebendige Gerippe jeweils einem oder mehreren Sterblichen zu Leibe rücken. Für die letztere Darstellungsform waren in Süddeutschland vor allem zwei Werkgruppen maßgeblich: zum einen Wandgemälde und Bilderbücher des Spätmittelalters, die dem Verstext des sogenannten oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes folgten, so etwa Wandbilder in Basel und Ulm, zum anderen die Holzschnittreihe »Bilder des Todes« von Hans Holbein dem Jüngeren (Augsburg 1497/1498 – London 1543).¹

Die nicht geschlossenen Paarreihen und die Szenenfolgen sind meist von Texten begleitet, und zwar in direkter Rede: Der Tod spricht den jeweiligen Sterblichen an und dieser antwortet, oder umgekehrt. Dabei heißt es oft, der Todgeweihte werde nun zu einem Reigen geholt: Er muss mit dem Tod oder den Toten tanzen. Zudem spielt der Knochenmann, im 15. und 16. Jahrhundert meist noch von Haut bedeckt, als ein »Hautskelett« nicht selten auf Musikinstrumenten. Er führt lebhaftere, als tänzerisch interpretierbare Bewegungen aus, oder die Begegnungsszenen sind mit anderen verbunden, in denen Tote aufspielen oder tanzen. Deshalb heißen nicht nur die Kreis- oder Kettenreigen, sondern auch die Prozessionen und die Zusammenstellungen von Einzelszenen auch dann »Totentanz«, wenn Anspielungen auf die Musik spärlich sind oder, wie in Hohenzell, ganz fehlen. Vielen Betrachtern des Hohenzeller Gemäldes zur Zeit des Rokoko wird die Vorstellung, der Tod hole die Menschen zum Tanz, aufgrund der besagten Bildtradition immerhin vertraut gewesen sein. Künstler und Entstehungsjahr der Hohenzeller Tafel sind nicht bekannt, auch nicht, wann sie in die Kirche kam. Das Patronat über die zum Bistum Augsburg gehörige Pfarrei lag von 1622 bis 1803 beim Bischof von Freising,² doch eine Verbindung des Bildes mit dieser Stadt lässt sich nicht erkennen.

Beschreibung

Die aus verleimten Brettern bestehende Tafel schließt oben mit einem Rundbogen ab, würde man die beiden Zwickel ergänzen, hätte sie annähernd eine quadratische Form.³ Durch

gemalte goldene Zierrahmen im Rokokostil ist die Gesamtfläche in sieben große Felder geteilt. Sechs davon, die szenisch ausgefüllten Medaillons, werden von den gemalten Rahmen vollständig umschlossen, das siebte, unterste gehört hingegen wie die kleinen Restflächen zu dem grauen Grund, auf den das Ensemble der gerahmten Bilder gelegt zu sein scheint und der außen nicht von einem gemalten, sondern vom realen Rahmen abgeschlossen wird. Das Grau, das im untersten Feld ins Braune changiert, ist durchweg durch eine helle, feine Brokatstrichelung aufgelockert, wodurch sich der Eindruck eines Tuchs ergibt. Die gemalten Rahmen werfen auf diesem Grund Schatten. Eines der Medaillons ist in die Mitte der Tafel gesetzt, die anderen fünf scharen sich radial um es herum. Nur nach unten hin grenzt die mittlere Szene nicht an eine andere, sondern an das große Feld des grau-braunen Grundes mit Text. Der heutige, keinerlei ausschweifenden Zierrat aufweisende Rahmen der Tafel ist nicht original. Er überschneidet nicht nur allseitig die gemalten Rokokorahmen, sondern oben rechts auch einen Teil einer Inschrift. Eine vergoldete Rundleiste bildet die Innenkante des realen Rahmens. Es folgen nach außen hin eine schmalere, flache, und eine breitere, konkav nach vorn gewölbte Zone, die beide schwarz bemalt und durch einen goldenen Perlenstab voneinander getrennt sind.



Hohenzeller Totentanz: Das Altarbild im obersten Bildfeld

Foto: von Perger

Inschriften

Nebst den noch zu beschreibenden Einzelbildern sind drei Sprüche auf der Tafel zu lesen. Die schon erwähnte Überschrift folgt zwar der Bogenform der gemalten Rahmenleiste, auf die sie geschrieben ist, nimmt aber keine Rücksicht auf deren Plastizität. Die anderen beiden Sentenzen stehen untereinander in dem grau-braunen Feld unten. Auch sie tragen nur unvollkommen zur Illusionsmalerei bei, denn der erste Buchstabe in der ersten Zeile überschneidet leicht den gemalten Rahmen des linken unteren Medaillons.

Die Sprüche gelten nicht bestimmten Szenen, sondern ihrem gemeinsamen Gehalt, dem *Memento mori* («Sei des Sterbens eingedenk!»). Als Überschrift dient ein Wort Jesu aus dem Matthäusevangelium: »Wachet dan ihr wisset nicht welche Stunde euer Herr kome[n] wird| / Matt. 24. V 42.« Diese Mahnung begründet zunächst die Naberwartung der frühen Christen, dass der Messias kommen werde, auf längere Sicht aber wird sie zum einen auf den Jüngsten Tag, zum anderen auf den Tod des einzelnen Menschen bezogen. Im Tod entscheidet sich, in welcher Verfassung der Mensch vor den Herrgott tritt. Auch der erste der unteren beiden Sprüche stammt aus der Bibel, jedoch aus dem Alten Testament: »Gestern wars an mir / heute ist an dir Sir, 38.« Beide Zitate sind Luthers Bibelübersetzung entnommen.⁴ Zuunterst steht die prosaische deutsche Fassung einer Vers-Sentenz, die seit der Antike als Grabinschrift verwendet wird: »Was du bist das war ich, und was ich / bin das wirst du sein.«⁵ Als Sprecher ist hier, wie in dem Vers aus

Jesus Sirach, ein Toter zu denken. Die beiden unteren Sprüche verlangen somit nach Vergegenwärtigung nicht des Todes in Person, sondern eines Toten.

Totenkopf

Auf der Mittelachse des Hohenzeller Bildes, zwischen den beiden oberen Bildfeldern, starrt den Betrachter ein Totenkopf an, der, ohne Unterkiefer, auf einem einzelnen Knochen liegt. Der Schädel gehört zum goldenen gemalten Rahmenwerk und lässt sich als Sprecher jener Sentenzen denken. Auch in der realen Plastik wurden die verblichenen sterblichen Überreste als Sinnbild des nackten Todes gern in die elegant-zierlichen Ornamente des Rokoko eingegliedert. Zudem ist es auch möglich, in den Skeletten der einzelnen Szenen nicht den Tod selbst, sondern Tote oder Totengespenster als Abgesandte oder Vertreter des unsichtbar bleibenden Todes zu erkennen, die den von ihnen Heimgesuchten jene Sprüche vorhalten.

Inwieweit das Totentanz-Bild ursprünglich in die Kirchenausstattung eingebunden und funktionell bestimmt war, ist heute nicht mehr erkennbar. Mit Ausnahme des spätgotischen Chores ist St. Stephanus ein Neubau aus den Jahren 1926/27.⁶ Das Gemälde hängt isoliert an der Wand, aber wer an ihm vorbei den sakralen Innenraum verlässt, wird draußen vom Friedhof empfangen. Der Besucher geht somit einen Weg von drei Stationen: Auf die geistliche Erbauung in der Kirche folgen die Begegnung mit dem Tod am Ausgang und das Warten auf die Auferstehung, wie es die Gräber der Hohenzeller Toten repräsentieren. Die gemalten Medaillons selbst spannen einen



Der Hohenzeller Totentanz
Foto: von Perger

ähnlichen Weg auf, indem das oberste Bild eine Messe in der Kirche darstellt, das rechte zuunterst einen Pilger, der auf den Tod als Totengräber trifft.

Tod, Priester und Betender

Im obersten Bildfeld öffnet sich ein Kirchenraum hin zum Marienaltar. Auf einer gestuften Plattform vor dem rotbraunen Altarschrein steht, mit dem Rücken zum Betrachter, ein Priester in grüner Kasel. Ihm zur linken Seite kniet ein Ministrant, von rechts tritt das Todesgerippe herzu, umweht von einem weißen Tuch, die linke Hand mit dem Stundenglas erhoben. Weiter links vor der Plattform steht zudem ein betender Bürger in Kniehosen und geknöpftem Mantel, die Hände zum Altar hin ausgestreckt. In der Linken hält er einen Rosenkranz. Ein Skelett mit Sichel umfasst den Mann von hinten, er wendet bestürzt den Kopf um.

Auf der Mittelachse der Tafel, über dem Kopf des Priesters, steht auf der Mensa ein Tabernakel mit bekrönender Monstranz, daneben brennen Kerzen. Als Bild im Bild zeigt das Altarblatt eine eintürmige Kirche in grüner, also wohl dörflicher Landschaft, darüber auf Wolken die Muttergottes mit dem Kind, beide prächtig gewandet und gekrönt, die Köpfe von Strahlenkränzen hinterfangen. Die Komposition erinnert an Votivbilder von Wallfahrtsorten, der Figurentypus entspricht weitgehend der Madonna von Altötting: Maria steht, Jesus sitzt auf ihrem rechten Arm, in der linken Hand hält sie ein schräg nach außen geneigtes Szepter. Doch ist die Madonna des Malers nicht schwarz, und statt ihren Kopf dem Kind zuzuwenden, blickt sie frontal den Betrachter an. Ob der Künstler hier irgendeinen realen Altar einer Wallfahrtskirche wiedergegeben hat, muss offen bleiben.

Tod und Gelehrter

Die beiden links und rechts an die Kirchenszene anschließenden, etwas tiefer liegenden Medaillons zeigen private Innenräume. An der inneren Leiste des gemalten Rahmens hängt jeweils ein geraffter roter Vorhang als Zeichen für gehobene Gesellschaftsschichten. Der Sterbliche sitzt jeweils, zur Bildmitte hin gewendet, an einem Tisch, der vollständig mit

grünem Samt verdeckt ist. Das Totengerippe tritt hinterrücks auf. Links ist der Heimgesuchte ein Gelehrter in schwarzem, hochgeschlossenen Talar, vielleicht auch einem Mönchsgewand (Jesuit? Augustinerbarfüßer?), doch fehlt jedes christliche Symbol im Zimmer. Das dunkle Haupthaar bildet im Nacken eine Rolle. Mit der linken Hand weist der Mann auf das Buch, das geöffnet vor ihm auf dem Tisch liegt. Die Rechte hebt er bewegt, vielleicht erschrocken, zum Herzen. Sein Blick ist frontal auf den Betrachter gerichtet, wie um ihn in das Geschehen mit einzubeziehen: Sieh her, jetzt werde ich geholt wie du dereinst auch. Die Bücherweisheit vermag nichts dagegen. Der Tod hat die Sense mitgebracht und scheint mit der linken Hand den Leser im Rücken anzustoßen, er möge sich zum letzten Gang erheben.

Tod und Reicher

Rechts ordnet ein farbenfroh gekleideter, weißblond gelockter Mann Gold- und Silbermünzen zu einzelnen Haufen. Bezifferte Geldsäcke stehen auf dem Tisch, eine Holztruhe davor. Der Tod geht den Reichen (wohl Wucherer) aggressiv an, fasst ihn am Ärmel und hebt mit der Rechten einen Pfeil empor, dessen Spitze schon auf die Herzgegend des Opfers zeigt. Wie beim Gelehrten lässt auch hier nichts auf Widerstand schließen. Der Reiche hat den Kopf seitlich geneigt und blickt, wie in sein Schicksal ergeben, nach oben. Nach traditioneller christlicher Lehre hat sich allenfalls der Freigiebige und Wohltätige, nicht aber der Geldscheffler auf das Kommen des Herrn vorbereitet. Wenn wir nicht nur den Stand, sondern auch Tätigkeit und Haltung der einzelnen Sterblichen beachten, dürfte der Reiche diejenige Figur des Hohenzeller Totentanzes mit der ältesten Herkunft sein. Der Mann am Geldtisch gehört zu den wenigen sitzenden Figuren, die schon im 15. Jahrhundert in Totentänzen zum Beispiel in Basel vorkommen.⁷

Der Tod im Gasthaus

Auf dem mittleren Medaillon sehen wir vier Personen zu Speis und Trank um einen weiß gedeckten Tisch versammelt. Es handelt sich nicht um ein privates Esszimmer, sondern eine Gaststätte. Der vorne links sitzende Mann hat seinen Hut auf-



Hohenzeller Totentanz, oberes Bildfeld: Tod und Priester, Tod und Beter
Foto: von Perger



Hohenzeller Totentanz, links unten: Tod und Mäher

Foto: von Perger



Hohenzeller Totentanz, rechts oben: Tod und Reicher

Foto: von Perger

behalten. An der Wand links hängt eine schwarze, mit Kreidestrichen versehene Schiefertafel, rechts öffnet sich der Raum zu einem wohl städtisch-repräsentativen Ausblick: Zwei auf mächtigen Pfeilern ruhende Bögen bilden einen Durchgang. Genau in der Mitte des Medaillons, aus der Mittelachse der ganzen Tafel aber leicht nach links verschoben, sitzt hinter dem Tisch eine in Schwarz gewandete Person mit einem Weinglas in der Hand und kehrt die Augen versonnen nach oben. Auch ihre mit Zotteln besetzte, üppige Mütze (Biberfell?) ist schwarz. Den Kragen schmückt rundum eine feine, goldene Stickerei, auf der Brust liegt ein dreieckiges, weißes Ziertuch. Es dürfte sich um eine Frau handeln. Ihre Mitzecher sind Männer. Die beiden links sitzenden blicken angewidert zur anderen Seite. Dort hat der Tod den Vierten der Runde beim vorderen Mantelkragen gepackt und von seinem Sitz emporgezogen. Mit der rechten Hand zeigt der Mann auf einen vollen Teller, als wolle er sagen: Da, ich muss doch noch essen! Mit dem anderen Arm stemmt er sich gegen den ungebetenen Besucher. Der aber hat seinen Pfeil erhoben und scheint dessen Spitze in den Kopf des Esslustigen zu bohren.

Tod und Bauer

Die unteren beiden Medaillons bieten keine Interieurs, sondern Landschaften unter hohem, rötlich bewölktem Himmel. Links betätigt sich ein Bauer mit der Sense auf einer Wiese im Alpenvorland. Als einziger der auf der Tafel dargestellten Sterblichen ist er barfuß. Der Tod hat sich zwar einen Köcher mit Pfeilen umgehängt, öffnet aber sein Opfer nach und hebt mit beiden Händen eine Sichel hoch in die Luft.

Tod und Pilger

Auf dem Bildpendant rechts blickt ein voranschreitender Wanderer nachdenklich auf den Spaten, den der Tod ins Erdreich sticht. Das muss wohl bedeuten: Dein Weg ist hier zu Ende! Nebst langem Krummstab, Hut und Rucksack kennzeichnet vor allem die Jakobsmuschel auf der Brust diesen Wandersmann als Pilger. Bauer und Pilger gehen beide nach links, sind insofern also nicht spiegelsymmetrisch angeordnet wie der Gelehrte und der Reiche an ihren Tischen, aber da der Pilger den Kopf über die Schulter nach rechts wendet, während der Bauer geradeaus nach links blickt, ergibt sich doch auch eine solche Spiegelung. In allen vier Paarszenen der seitlichen Medaillons agiert der Tod jeweils auf der Außenseite, ebenso wie in beiden Szenen im Kirchenraum des oberen Bildfeldes.

Anordnung der Szenen

Die fünf um das zentrale sechste herum angeordneten Medaillons bilden keinen geschlossenen Kreis. Es gibt auch keine lineare hierarchische Abfolge unter den dargestellten Sterblichen. Die Szenen sind vielmehr einerseits paarweise zu lesen. Im obersten Medaillon spielen sich in geistlicher Sphäre zwei Szenen ab, der Priester und der Betende werden vom Tod geholt. Die Szenerie, das Kircheninnere, ist ein öffentlicher Innenraum, so wie beim darunter liegenden Medaillon die Gaststätte. Es folgen in der zweiten Reihe die beiden privilegierten Stände des Gelehrten und des reichen Geldschefflers. Die Gaststätte bildet optisch einen Mittel- und Versammlungspunkt. Die dargestellten Mahlzeiter repräsentieren den Bür-



Felix Hölzl, Straubinger Totentanz: Tod und Wucherer

Foto: von Perger



Felix Hölzl, Straubinger Totentanz: Tod und Bauer

Foto: von Perger

gerstand. Bauer und Pilger schließlich, die in freier Landschaft ausschreiten, machen das untere Ende der sozialen Hierarchie aus, wobei der Pilger rechts unten und der hier das Begräbnis übernehmende Tod wieder an die sakrale Sphäre der oberen Bildzone anschließen.

Die zyklische Vereinigung mehrerer Totentanzszenen auf einem einzigen mobilen Gemälde ist nicht singulär. So stammt aus dem 17. Jahrhundert ein Kompositionsschema, nach dem solche Medaillons an den Seiten einer hochrechteckigen Bildfläche aufgereiht wurden, während in der Mitte in einer größeren Szene Lebende und Tote einen Reigen tanzen. Aus der Druckgrafik wurde diese Totentanzform auf Gemälde übertragen.⁸ Eine Vorlage für die Hohenzeller Anordnung und Auswahl der Szenen ist dem Verfasser jedoch nicht bekannt. Gleiches gilt für die einzelnen Medaillons.⁹ Doch gibt es eine Reihe von annähernd zeitgenössischen Werken, die der Hohenzeller Tafel in Bezug auf den Malstil oder einzelne Motive nahestehen.

Zeitgenössische Totentanz-Wandgemälde

Totentänze als Folgen von Paaren oder Szenen, in denen je eine Todesfigur und ein Sterblicher auftreten, wurden oft auf Wand- oder Deckenputz oder auf einen großflächigen Verbund von Holztafeln gemalt, vorwiegend auf Friedhofsmauern und in Friedhofs- oder Grablegekapellen. Auf dem Gebiet des heutigen Landes Bayern haben sich sechs derartige Werke erhalten, die bis zum Beginn der Rokokozeit entstanden.¹⁰ In näherer Beziehung zum Hohenzeller Tafelbild steht jedoch nur der große Totentanzzyklus von 1763 in der Straubinger Friedhofskapelle St. Pantaleon & Oswald bei St. Peter.

Straubinger Friedhofskapelle

Der Straubinger Maler Felix Hölzl hat die Wände der Kapelle mit Bildern aus der Heilsgeschichte und einem Totentanz aus 37 Szenen bedeckt, von denen 35 jeweils ein oder zwei Totengerippe mit einem Todgeweihten zeigen.¹¹ Die einzelnen Szenen sind, wie in Hohenzell, von asymmetrisch ausschweifenden, goldgelben gemalten Rahmen umgeben, innerhalb derer bisweilen Draperien den Raum noch weiter einschränken, etwa beim schreibenden Juristen. Sie tragen gereimte deutsche, meist vierzeilige Unterschriften. Nur bei Teilzyklen, nicht aber insgesamt gibt es eine lineare Anordnung oder festgelegte Lesefolge. Die weltliche und die geistliche Hierarchie sind vertreten, angefangen beim Kaiser beziehungsweise beim Papst. Ein weiterer Abschnitt repräsentiert die vier Lebensalter. Die vom Tod Heimgesuchten sind fast ausschließlich Männer, als einzige Frau wird die Nonne zum Sterben geholt. Gelegentlich musizieren die Skelette. Ansonsten treten sie mit den üblichen Waffen oder Gerätschaften auf, zum Teil durchaus aggressiv, aber wie in Hohenzell leisten ihre Opfer meist keine Gegenwehr und lassen auch kein großes Entsetzen erkennen. Ähnlich wie in Hohenzell aufgefasst sind der reiche Mann am Geldtisch – laut Text ein Wucherer¹² – und der Gras mähende Bauer, der in Straubing seinerseits vom Tod mit der Sense von den Beinen geholt wird.¹³

Alter Friedhof in Freiburg im Breisgau

Ebenfalls aus der Rokokozeit stammte der Totentanz des Alten Friedhofs in Freiburg im Breisgau. Die heute verlorene Wand-

malerei entstand in den Jahren nach 1757 in der Vorhalle der Michaelskapelle.¹⁴ In einer restaurierten Fassung von 1893 sind die zwölf paarigen Szenen fotografisch dokumentiert.¹⁵ Die rechteckigen Felder waren demnach von annähernd symmetrischen Rahmen mit Rocailles, Kartuschen und Pflanzenornamenten begrenzt. Gereimte Zweizeiler kommentieren die Szenen, oft spöttisch. Innenräume und Landschaften, letztere oft mit Ausblicken ins Freie, bilden die Szenarien. Dabei erstrecken sich die in ihrer Haltung und Gestik sehr differenzierten Figuren, vor allem der Knochenmann, meist monumental vom unteren Bildrand bis nahe an den oberen, ganz im Unterschied zu den weiträumig umgebenen Figürchen in Hohenzell. Wie in Straubing, so sucht auch in Freiburg der Tod Menschen der verschiedenen Altersstufen heim. Beide Geschlechter sind zahlreich vertreten, nicht aber die Obrigkeit, wenn man vom Adligen absieht. Entsprechungen zum Hohenzeller Totentanz bieten der geldzählende Alte an verhülltem Tisch, der Priester, der sich in Freiburg aber erst noch bereit macht, den Altarraum zu betreten, und der Bauer. Letzterer ruht sich in Freiburg vom Pflügen aus, als vor ihm der Tod erscheint und, wie in Hohenzell beim Pilger, den Spaten ins Erdreich sticht.

Niederösterreich

Eine vermutlich etwas ältere makabere Bilderreihe, die einige Gemeinsamkeiten mit dem Hohenzeller Gemälde aufweist, hat weitaus bescheideneres Format und geringeren Umfang als Hölzls Straubinger Werk. Sie stammt aus Edlitz in Niederösterreich. Aus der dortigen Kirche haben sich fünf von ursprünglich sechs Teilen eines Totentanzes erhalten, der, wie derjenige zu Hohenzell, Tanz und Musik vermissen lässt. Es handelt sich um bemalte Blechschilder, die einst zum Schmuck von Särgen bei der Einsegnung gedient haben. Heute werden sie im Heimatmuseum von Neunkirchen aufbewahrt.¹⁶ Die Form ist ein ungleichmäßiges Hochoval, oben annähernd halbkreisförmig, unten verjüngt. Die bei allen Bildern gleichen gemalten Rahmenornamente mit ihren Voluten, C- und S-Formen und, unten in der Mitte, Anklängen an die Rocaille dürften schon dem Rokoko angehören, lassen also eine Datierung nicht vor den 1730er Jahren ratsam erscheinen. Auf den Tod müssen sich der Papst, ein weltlicher Herrscher (Kaiser oder König), ein Gelehrter, ein Bauer und ein armer Blinder einstellen, auf dem

verlorenen Bild war es ein Soldat. Für die jeweils am oberen Rand angebrachten kurzen deutschen Sprüche bediente sich der Künstler aus einem Memento-mori-Buch von Abraham a Sancta Clara, der »Todten-Capelle«.¹⁷ Er gestaltete jedoch zumindest die erhaltenen Begegnungen zwischen dem Tod und den Sterblichen fast ganz unabhängig von dieser Vorlage.¹⁸ Alle fünf Paare treten in hügeliger, kahler Landschaft auf, sodass ihre Gestalten zur Hälfte oder zu zwei Dritteln über den Horizont ragen, hinterfangen vom lebhaften Spiel des Lichts und der Wolken – ähnlich wie in den unteren beiden Szenen von Hohenzell. Einmal spricht der Tod laut Inschrift: »Bauer geh mit. Du geherst in mein schnitt.« Der Landmann ist hier, wie in Hohenzell, im Mähen begriffen, und wie dort geht er barfuß, trägt Kniehosen und einen breitkrempeigen Hut und wird zu seiner rechten Seite von einem sichelschwingenden Knochenmann beimgesucht. Weitere Details jedoch unterscheiden sich so sehr von denen in Hohenzell, dass auch hier nur von Motivgleichheit, nicht von Abhängigkeit gesprochen werden kann.¹⁹

Ein anderer Schild zeigt einen feisten Herrn in schwarzem Talar mit ebenfalls schwarzem, halbrundem Hut, unter dem eine Lockenperücke hervorquillt. Aus den Ärmeln stehen weiße Manschetten heraus. Das unter dem Arm getragene Buch deutet auf einen Gelehrten, der Spruch zielt auf die Beredsamkeit: »So beredt Du immer bist. so fangt Dich Doch des todes list.« Wie in Hohenzell, so ist auch hier schwer zu sagen, ob es sich um einen weltlichen oder einen geistlichen Gelehrten handelt. Die übrigen Edlitzer Schilde haben keine Entsprechungen in Hohenzell.²⁰

Böhmen

Schließlich ist hier ein Rokoko-Totentanz aus acht in Öl gemalten Bildern zu nennen, die derzeit im Depot des Nordböhmisches Museums von Liberec (Reichenberg) aufbewahrt werden. Sie waren zuvor im Beinhaus bei der kleinen Holzkirche des nahegelegenen Kryštofovo Údolí (Christofsgrund) angebracht.²¹ Laut Inschrift auf der Rückseite einer der Tafeln wurden sie von dem in Christofsgrund geborenen, nunmehr als Amtsschöffe in Bauzen tätigen Johann Richter gestiftet, und zwar, laut der Datierung auf einem anderen Bild, im Jahr 1760. Die hochformatigen Holztafeln sind jeweils unten verjüngt, im



Straubing, Friedhofskapelle
St. Pantaleon und Oswald bei
St. Peter: Detail vom Chorbogen
Foto: von Perger

Übrigen jedoch unterschiedlich geformt. Die gemalten Rahmen prangen mit nahezu symmetrisch angeordneten Rocailles und C-Formen, ihre Umrisse sind ausgesägt. Deutsche Versinschriften formulieren Todessentenzen, Anreden des Todes an den Sterblichen, auf den er es jeweils abgesehen hat, und einmal auch eine kurze Wechselrede zwischen beiden. Auf einem der Bilder agiert der Knochenmann als Totengräber bei einer Beerdigung, auf den übrigen sieben bedroht er einen gutbürgerlich gekleideten Herrn (zweimal), einen Dragoneroffizier, einen Infanteristen,²² einen Fuhrmann, einen Holzfäller und einen Schuhmacher. Musikalisches ist nicht zu entdecken. Die ähnlich wie in Straubing starke Präsenz des Militärs reflektiert den Siebenjährigen Krieg (1756–1763). Ansonsten fehlen nicht nur die Obrigkeit und die Weiblichkeit, sondern auch der geistliche Stand. Den Tod umflattert durchweg, wie in Hohenzell nur vor dem zelebrierenden Priester, ein langes, schmales Tuch. Wiederum reagieren die Sterblichen anscheinend recht gelassen auf das Andringen des Todes, sogar der Schuster, der hinterrücks an seiner Werkbank überfallen wird.²³ Der Tod führt seinen Pfeil spießartig meist mit beiden Händen, einmal aber, beim Offizier, packt er ihn nur dicht beim oberen Ende mit der rechten Hand,²⁴ wie in Hohenzell beim Reichen und beim Esser und gelegentlich auch in Straubing. Anders als seine süddeutschen Kollegen verwendet der böhmische Tod aber ungefederte Pfeile.

Gemeinsam ist allen diesen Rokoko-Totentänzen eine Art theatralischer Beschaulichkeit. Die Konfrontation mit dem Tod wird weniger dramatisch als demonstrativ-lehrhaft inszeniert. Die Menschen erscheinen zwar in ihrem Lebensraum, aber weitgehend vereinzelt, ohne soziale Interaktionen. An die Stelle von Mitmenschen treten der Tod und der Betrachter.

Anmerkungen:

- ¹ Basel: Franz Egger: Basler Totentanz. Basel 2009; Dorothea Schwinn-Schürmann: Kloster Klingental in Basel. Basel 2002, S. 13 u. 55–63. – Ulm/Wengenkloster: Ulrich Scheinhammer-Schmid: Der Totentanz im Ulmer Wengenkloster. Auf der Suche nach einem verschollenen Fragment. In: L'Art macabre 12 (2011), S. 109–136. – Holbein: Holbeins »großer« Totentanz (zu unterscheiden von seinen Totentanz-Initialen) enthielt im Erstdruck (Lyon 1538) 34 Heimsuchungen von Ständevertretern durch den Tod; postum wurden sie, zum Teil wohl unter Rückgriff auf ursprünglich dazugehörige Zeichnungen Holbeins, vermehrt. Siehe Hans Holbein d. J. (Bildentwürfe)/Georgius Aemilius (Text): Imagines Mortis, duodecim imaginibus praeter priores [...] cumulatae. Lyon 1547; Christian Müller: Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel. Basel 1997, S. 144–150 u. 279–285; Claus Grimm: Holbein, Hans d. J. In: Große Bayerische Biographische Enzyklopädie. Band 2. München 2005, S. 897–899. – Zum Ganzen siehe Gert Kaiser (Hrsg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt a. M. 1983.
- ² Antonius von Steichele: Das Bisthum Augsburg, Vierter Band. Augsburg 1883, S. 155–158 erwähnt das bemerkenswerte Tafelbild nicht, ebenso wenig Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. I. Theil. München 1895, S. 202. – Stefan Schleißer: Hohenzell. In: Wilhelm Liebhart (Hrsg.): Altomünster – Kloster, Markt und Gemeinde. Altomünster 1999, S. 789–804, hier S. 801; Hans Schmid: Geschichte des Ortes und der Pfarrei Hohenzell. In: Andreas Frey (Hrsg.): 50 Jahre Pfarrkirche St. Stephanus, Hohenzell. Hohenzell 1977, S. 21.
- ³ Inklusive Rahmen beträgt die Breite 1,55 m, die Höhe seitlich 1,26 m und die Höhe in der Mitte 1,62 m. Für diese Angaben und für mannigfache Hilfe bei der Besichtigung und Untersuchung des Gemäldes danke ich der Mesnerin Theresia Beier, Hohenzell.
- ⁴ Martin Luther (Übers.): Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift / Deudsch / Auff's new zugericht. Wittenberg 1545. Nachdruck Stuttgart 1983, fol. [III] x ij r, Z. 45f (Matthäus 24, 42): »DARumb wachet / Denn jr wisset nicht / welche stunde ewer Herr komen wird«; fol. [III] k iij r, Z. 48 (Jesus Sirach 38, 22): »Gestern wars an mir / Heute ists an dir.« Die Ich-Form der letzteren Sentenz entspricht der Vulgata (»mihī heri et tibi hodie«), während in der erstmals 1980 erschienenen, gegebenenfalls am hebräischen Text orientierten »Einheitsübersetzung« der Bibel die dritte Person verwendet wird: »Gestern er und heute du« (Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 791a).
- ⁵ Siehe Eugen Bormann: Corpus Inscriptionum Latinarum. Bd. XI/2.1. Berlin 1901, S. 930 (Inscription Nr. 6243); vgl. Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hrsg.): Thesaurus proverborum medii aevi – Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittel-

- alters. Bd. 10: Schaf – sollen. Berlin/New York 2000, S. 378–386, hier S. 383f.
- ⁶ Frey, 50 Jahre Pfarrkirche St. Stephanus, S. 6–11; Schleißer, Hohenzell, S. 797 bis 799.
- ⁷ Schwinn-Schürmann, Kloster Klingental, S. 61.
- ⁸ Aleksandra Koutny: Dancing with Death in Poland. In: Print Quarterly 22 (2005), S. 14–31.
- ⁹ Uli Wunderlich spricht zwar von einer Kombination unterschiedlichster »Vorlagen«, benennt dann aber lediglich einige Ähnlichkeiten von Szenen des Hohenzeller mit solchen anderer Totentänze: anonymer Wandmalereien in Zenching (Oberpfalz, Landkreis Cham) und Freiburg im Breisgau, einiger Kupferstiche in Werken von Abraham a Sancta Clara, der Straubinger Fresken Felix Hölzls von 1763 und der »Bilder des Todes« von Holbein. Weder bei diesen Werken insgesamt noch bei einer ihrer Einzelszenen scheint mir ein Grund gegeben, von einer Vorlage für das Hohenzeller Gemälde zu sprechen. Siehe Uli Wunderlich: Der barocke Totentanz in Hohenzell, Landkreis Dachau. In: Totentanz aktuell. Neue Folge, Heft 125 (Sept. 2009), S. 7–9.
- ¹⁰ Füssen, 1602: Reinhold Böhm: Der Füssener Totentanz und das Fortwirken der Totentanzidee im Ostallgäuer und Außerferner Raum. Füssen 1990. – Viechtach, Anfang des 17. Jahrhunderts: Andrea Maier: Totentanz, Karner und Flügelaltar – die St. Annakapelle. In: Stadtpfarrei Sankt Augustinus Viechtach (Hrsg.): Um Gottes Willen. Kirchen und Kapellen in der Pfarrei Viechtach. Viechtach 2010, S. 64–71. – Haselbach (Landkreis Straubing-Bogen), um 1670: Reiner Sörries: Katalog der monumentalen Totentänze im deutschsprachigen Raum. In: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur Kassel (Hrsg.): Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Dettelbach 1998, S. 71–332, hier S. 194–196. – Wondreb (Oberpfalz), um 1710–1720: Hermann Kirchhoff: Der Wondreber Totentanz. München/Zürich 1976. – Babenhausen (Unterallgäu), 1722: Hermann Kirchhoff: Der Totentanz zu Babenhausen. Weibenhorn 1984. – Bamberg, 1731: Uli Wunderlich/Elfi Jemiller: Der Bamberger Totentanz. Rund um den Leichnam im Heiligen Grab des Klosters Michelsberg. Regensburg 2009.
- ¹¹ Josef Freilinger/Wolfgang Hierl/Werner Schäfer: Zum Totentanz in der Toten- oder Seelenkapelle im Friedhof St. Peter in Straubing. Straubing 1980.
- ¹² Sprecher sind der Wucherer (Vers 1–2), der Tod (Vers 2b–3) und noch einmal der Wucherer (Vers 4): »Zehntaubend von den Zinsen/ Wer rufet? ich hab nicht Zeit / Fünftausend bleiben noch. Weit mehr hast du zu zahlen / Bei Gott o Wuecherer/ fort in die Ewigkeit / Ich fort von meinem Gelde? Was könnte schwerer fallen.«
- ¹³ Den ersten Doppelvers spricht der Bauer, den zweiten der Tod: »Wie Liebt mich das Glik, ich säete mit Schweis! / Doch welch eine reiche Ernte belohnet meinen fleis / Du schneidest nicht für Dich! du liegst schon auf der Erden / So geht es allen fleisch/: das düer wie hei mues werden.« Der letzte Halbvers erinnert an Psalm 102,5 und 12.
- ¹⁴ Joachim Faller: Zur Außenbemalung der St. Michaelskapelle auf dem Freiburger »Alten Friedhof«. In: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land« 127 (2008), S. 47–59, hier S. 49–51.
- ¹⁵ Siehe Sörries (wie Anm. 10), Katalog, S. 241–245.
- ¹⁶ Helene Grünm: Das Museum Neunkirchen. Spiegelbild einer Kulturlandschaft. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 65 = N.S. 16 (1962), S. 147–154, hier S. 151f. u. Abb. 13.
- ¹⁷ Abraham a Sancta Clara: Besonders meublirt- und gezierte Todten-Capelle, oder Allgemeiner Todten-Spiegel. Nürnberg 1710, Nachdruck Hildesheim 2003. Die Quelle nachgewiesen und die Texttranskription bei Grünm, Das Museum Neunkirchen, richtiggestellt hat Uli Wunderlich: Der Totentanz aus Edlitz. In: Totentanz aktuell. Neue Folge, Heft 25 (Mai 2001), S. 8f.
- ¹⁸ Die Haltungen der Figuren, die Tracht der Sterblichen und die Attribute des Todes stimmen zwischen den Grafiken und den Gemälden nicht überein. Zwei Motive aus der »Todten-Capelle« hat der Maler aber doch übernommen: Das abgeschnittene Ährenbündel, das bei Abraham der rustikale Tod trägt (Kap. 42), findet sich auf dem entsprechenden Totenschild unter dem Arm des Bauern selbst, und der gemalte Blinde hält wie der in Kupfer gestochene (Kap. 50) mit beiden Händen einen Stab, an dem ihn der Tod mit sich zieht.
- ¹⁹ Um nur zwei Abweichungen zu nennen: Auf dem Edlitzer Schild benutzt auch der Bauer eine Sichel, nicht wie in Hohenzell eine Sense, und der Tod hält sein Werkzeug in der ausgestreckten Rechten nach unten, parallel zum rechten Arm des Bauern, reckt die Sichel also nicht triumphierend mit beiden Händen in die Höhe, wie es sein amperländisches Pendant tut.
- ²⁰ Im 6. Kapitel der »Todten-Capelle« von Abraham a Sancta Clara zeigt der Kupferstich zu diesem Spruch einen Prediger, der dazugehörige Text geht aber nicht nur auf geistliche, sondern auch auf weltliche Redner ein.
- ²¹ Siehe die Beschreibung bei Vit Vlnas (Hrsg.): The Glory of the Baroque in Bohemia. Bd. 1. Prag 2001, S. 500, Nr. II/5.93. Für ihr freundliches Entgegenkommen und den Enthusiasmus, mit dem sie in die böhmisch-bayerische Kooperation eintraten, sei hier dem Direktor des Nordböhmischen Museums, Alois Čvančara, und der Bibliothekarin Alena Beňadíková gedankt.
- ²² Dieses Motiv ist abgebildet bei Miloslav Nevrlý: Kryštofovo Údolí. Putovní časem a krajinou. Liberec 2005, S. 118.
- ²³ Der Text lautet: »V[er]sus:] Leg hin den Schuch und höre auff! Es geht zum endt dein Lebens Lauff! / R[esponso:] Ich hät mirs nicht gebildet ein! das diß der Letzte Schuch soll seyn!«
- ²⁴ Text: »Du hast zu befehlen ändern / Jetzt must du mit mir wandern.«

Anschrift des Verfassers: Dr. Mischa von Perger, Am Himmelreich 51, 86356 Neusäß, E-Mail: mischa@von-perger.de