

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Tier- und Pflanzendarstellungen in unterschiedlichen Totentänzen des
deutschsprachigen Raumes
mors certa – hora incerta

verfasst von | submitted by

Mag.phil. Natascha Artinger BA

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

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Müller

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungshintergrund und Methodik	2
3. Definition	3
4. Einblick in die Historie der Totentänze	4
5. Tiere und Pflanzen im Mittelalter	9
6. Die Totentänze – Beispiele	15
6.1. Der Berner Totentanz	15
6.2. Der Basler Totentanz	20
6.3. Der Berliner Totentanz	29
6.4. Der Metnitzer Totentanz	31
6.5. Der Heidelberger Totentanz	34
6.6. Der Totentanz von Hans Holbein dem Jüngeren	39
6.7. Exkurs – moderne Totentanz-Interpretationen	45
7. Vergleichende Betrachtungen	49
7.1. Vegetation und Tierreich	52
7.2. Der Tod als Schnitter	76
7.3. Verschmelzung von Tod und Toten	77
7.4. Interaktion von Text und Bild im Mittelalter	78
8. Raumkonzepte in den Totentanzdarstellungen	81
9. Tierdarstellungen im Totentanz: Eine Analyse aus Sicht der Human-Animal Studies	83
10. Resümee	86
11. Literaturverzeichnis	89

1. Einleitung

Der Totentanz ist ein bedeutendes kulturelles Phänomen des Mittelalters, das in verschiedenen Formen in der europäischen Kunst und Literatur zu finden ist. Im deutschsprachigen Raum ist der Totentanz sowohl in bildenden Künsten als auch in literarischen Texten präsent. Diese Arbeit möchte die Darstellung von Tieren und Pflanzen sowie ihre Symbolik in verschiedenen Versionen des Totentanzes, aber auch deren kulturelle und historische Kontexte untersuchen. Ziel ist es, die Darstellungen zu analysieren, und Parallelen oder Unterschiede aufzuzeigen, Gemeinsamkeiten oder Gegensätze in der bildlichen und schriftlichen Darstellung herauszuarbeiten und deren Bedeutung zu analysieren.

Auf die folgenden Totentänze soll besonderes Augenmerk gelegt werden:

- Der Totentanz von Basel
- Der Berner Totentanz
- Der Berliner Totentanz
- Der Metnitzer Totentanz
- Der Heidelberger Totentanz
- Der Totentanz von Hans Holbein dem Jüngeren
- Exkurs zu modernen Totentänzen

In der bisherigen Forschung zu Totentänzen standen vor allem Kleidung, Musikinstrumente und Körperhaltungen der Figuren im Mittelpunkt. Tier- und Pflanzendarstellungen wurden dagegen bisher kaum untersucht, daher soll die vorliegende Arbeit beginnen diese bestehende Lücke zu schließen und neue Perspektiven im Hinblick auf die Erforschung der Totentänze eröffnen.

Folgende Forschungsfragen sollen dabei im Vordergrund stehen:

Welche Tiere und Pflanzen sind in den verschiedenen Totentanz-Darstellungen des deutschsprachigen Raumes präsent?

Welche symbolischen Bedeutungen werden diesen Elementen in den jeweiligen zeitgenössischen Kontexten zugeschrieben? Wurden diese zu jener Zeit in Verbindung mit Tod, Trauer und Sterben gebracht?

Wie spiegeln sich gesellschaftliche, kulturelle und historische Aspekte in der Darstellung dieser Elemente wider?

Welche Parallelen oder Unterschiede sind in den literarischen und bildhaft dargestellten Tieren und Pflanzen, die die Totentänze begleiten, zu erkennen? Und warum?

Spiegeln sich die bildlichen Darstellungen dieser Tiere und Pflanzen der Totentänze in den begleitenden Texten wider? Wenn ja, wie? Wenn nein, warum nicht?

Welche Rolle spielen diese Elemente der Fauna und Flora in den Totentänzen, welche Funktionen nehmen diese ein?

2. Forschungshintergrund und Methodik

Diese Arbeit soll durch Literaturrecherche (Analyse relevanter Sekundärliteratur über Totentänze, Symbolik und kulturelle Kontexte), Bildanalyse (Vergleich der visuellen Darstellungen) und Textanalyse (der den Totentanzbildern beigefügten literarischen Formulierungen) Antworten auf die gestellten Forschungsfragen erarbeiten, Erkenntnisse zusammenfassen und Schlussfolgerungen erörtern.

Die Arbeit soll aufzeigen, dass Tiere und Pflanzen, die als Requisiten in den Totentänzen vorkommen, als symbolische Elemente fungieren, aber auch als Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen Werte, Emotionen oder Vorstellungen bzw. Zuschreibungen des Todes in der Zeit, der sie entspringen. Zudem wird erwartet, dass die Untersuchung der Unterschiede zwischen regionalen Darstellungen, Aufschluss über Parallelen und Differenzierungen im Hinblick auf Todesvorstellungen, Glauben und Kunst des Mittelalters entschlüsselt. Weiters sollen auch unter der Lupe der Raumtheorien oder der Human-Animal-Studies einige Darstellungen betrachtet werden.

Diese Masterarbeit soll einen Beitrag zur Erforschung des Totentanzes leisten, indem sie eine umfassende Analyse der beigefügten Elemente in verschiedenen Darstellungen unternimmt. Die Erkenntnisse könnten auch Anknüpfungspunkte für zukünftige Forschungen bieten, insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der Todesdarstellungen in der Kunst und Literatur nachfolgender Epochen oder regionaler Unterschiede zu anderssprachigen Gebieten. Das bisher noch nicht untersuchte Gebiet der tierischen und pflanzlichen Elemente und deren Rollen und Funktionen soll mit dieser Arbeit erstmals aufgeschlossen werden und einen Anstoß geben, diese Elemente in zukünftigen Theorien und Untersuchungen genauer zu betrachten.

3. Definition

Der Begriff Totentanz wird oftmals inflationär verwendet, daher soll in diesem Kapitel genauer definiert werden, wie ein klassischer Totentanz im mitteleuropäischen Raum, insbesondere im deutschsprachigen, zu verstehen ist und welcher Typus in dieser Arbeit behandelt wird.

„Im Übergang zur Frühen Neuzeit ist der Totentanz ein wesentliches Element religiöser Erbauungs- und Ermahnungsliteratur, er ist Bußpredigt und Warnung vor den Konsequenzen eines sündigen, und bußfertigen Lebens.“¹

Paul Christian Hilscher hat schon 1705 eine Definition versucht, die beinhaltet, dass ein Totentanz den Tod bildlich dargestellt zeigt, eine Vielzahl an Personen beinhaltet, die vom Tod abgeholt werden und das Tanzmotiv erkenntlich sein muss, jedoch hält er sich bei seinen Beschreibungen selbst nicht an diese Vorgaben.² Der Begriff Totentanz wird in den Jahrhunderten danach - auch im wissenschaftlichen Bereich - immer wieder als Sammelbegriff für allegorische Todesdarstellungen jeglicher Art verwendet, Rainer Sörries ordnet diese Darstellungen, die nicht dem Motiv des Totentanzes entsprechen, aber dem erweiterten Totentanzbegriff zu.³ In dieser Arbeit wird die ursprüngliche Definition von Hilscher angewandt. Diese trifft auf alle hier vorgestellten Totentänze zu, mit Ausnahme von Holbein, bei dem das Tanzmotiv nicht mehr erkennbar ist, der aber generell eine Spezialstellung einnimmt.

„Grundsätzlich unterscheidet man den oberdeutschen, mittelrheinischen und (mittel-) niederdeutschen Totentanz (...).“⁴ Bei den im Anschluss untersuchten Totentänzen handelt es sich um den sogenannten oberdeutschen Totentanz Typus. Er zeichnet sich durch stereotype, vierzeilige Reden bzw. Gegenreden aus, meist findet man am Anfang und Ende einen Prediger in den Darstellungen und es finden sich öfters Szenen aus der Bibel oder Einblicke in einen Friedhof. Als ursprüngliche Vorlage gilt der Totentanz im Heidelberger Codex. Die

¹ Schmid-Glitzter, Helwig: Vorwort. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.7.

² Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S.29.

³ Ebenda, S. 31-32.

⁴ Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.14.

Beeinflussung der verschiedenen Totentänze untereinander dürfte aber generell wechselseitig erfolgt sein, eine geradlinige Überlieferung ist nur selten nachweisbar.⁵

Die Idee und Umsetzung des Totentanzes im deutschsprachigen Raum ist vor allem im städtischen klerikalen Milieu zu finden, im Umkreis großer Orden, die die Todesthematik aufgegriffen haben, auch im Sinne der Bußpredigt.⁶ Auf den Ursprung der Totentänze wird im nächsten Kapitel noch ausführlich eingegangen.

4. Einblick in die Historie der Totentänze

„In einem Totentanz tritt der Tod den verschiedensten Menschen gegenüber, wie er das tagtäglich tut, und nimmt ihnen das Leben, - ein unvermeidliches Schicksal. Alle sind davon betroffen, doch jeder stirbt seinen eigenen Tod, jeder ist anders von seinem Tod betroffen, je nachdem.“⁷

Diese Aussage verdeutlicht die zentrale Botschaft aller Totentänze: Unabhängig von Stand, Beruf, Geschlecht oder Alter – der Tod betrifft alle Menschen gleichermaßen. Doch wann begann die Ära der Totentänze? Wo und wann begegnen uns diese Darstellungen erstmals? Und welchen Zweck verfolgten sie? Diese Fragen soll das folgende Kapitel beantworten.

Totentänze illustrieren die Unvermeidlichkeit des Todes für jeden Menschen, unabhängig von sozialem Status oder Lebensalter. Sie erscheinen als Bildfolgen, in denen der Tod paarweise mit Vertretern verschiedener Gesellschaftsschichten dargestellt wird, begleitet von erläuternden Versen.

„(...) das Medium des Totentanzes ist recht eigentlich das monumentale Wandgemälde mit den Versen darunter oder darüber, ist insofern fürs gemeinsame Betrachten, Lesen und Erleben geschaffen, (...). Dieses Medium des Wandgemäldes ist die genuine bildnerische Entsprechung der Bußpredigt, eben indem sie jene Menschen in der gemeinsamen Anschauung vereint – (...) –, die die Bußpredigt zum gemeinsamen Hören zusammenzwang.“⁸

⁵ Vgl. Ebenda, S.14.

⁶ Vgl. Wilhelm-Schaffer, Irmgard: „Ihr müßet alle in diß dantzhus“. Zur Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.13.

⁷ Mairinger, Hans Dieter: Tod oder Leben. Ein kleiner Totentanz. Linz: Wagner Verlag 2015. S.7.

⁸ Kaiser, Gert (Hg.): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.21-23.

Die ersten Totentänze erschienen im Spätmittelalter auf Kirchenwänden, Beinhäusern (Karnern) und Friedhofsmauern. In einer Zeit, geprägt von Kriegen, Seuchen und Hungersnöten, war der Tod omnipräsent und eng mit dem Glauben und der Kirche verbunden.

Im späteren Mittelalter wurde das *Memento mori* – die Erinnerung an die eigene Sterblichkeit – ein populäres Motiv in Kunst und Kultur. Mit der Zeit erschienen Totentänze nicht mehr nur an Mauern, sondern auch in Büchern und Holzschnitten, aber ebenso in Stichen und Radierungen⁹, sogar in Theaterstücken und Prozessionen. Es entstand auch die These, dass die Totentanzdarstellungen auf Schauspiele zurückzuführen waren, die aber nicht eindeutig belegbar ist.¹⁰ Bis zum heutigen Tag taucht das Motiv des Totentanzes in Kunst und Kultur immer wieder auf, wie im Exkurskapitel über moderne Totentänze noch aufgezeigt werden soll.

„Die älteste Darstellung des Motivs stammt von etwa 1410 und ist der Auvergne überliefert, in La Chaise Dieu. Im deutschsprachigen Raum waren es vor allem die Totentänze von Basel und Bern, die das Vorbild für eine überregionale Tradition abgegeben haben, während die Überlieferung in Norddeutschland das Lübecker Gemälde von 1463 als mittelbare Vorlage für einige der späteren Denkmäler aufweist (...).“¹¹

In Österreich ist der Metnitzer Totentanz in Kärnten sehr bekannt und noch in Teilen im Original erhalten.

Die französischen *Danses Macabres*, die als Ursprünge der Totentanztradition angesehen werden, greifen den Gang zum Weltgericht auf – ein Bildthema, das in der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts vielfach verbreitet ist. Die Sterbenden werden darin von Teufeln mit Musikinstrumenten begleitet. Die *Danses Macabres* gelten als älteste Totentanzmalerei, entstanden um 1410-1420. Der älteste überlieferte Totentanztext *Danza general de la muerte* stammt aus Spanien und wird auf 1400 datiert. Neben diesen beiden Zeitzeugen gibt es auch noch einen Überlieferungsstrang aus dem Heidelberger Codex, der sich von einem lateinischen Totentanzmonolog ableiten lässt, der vor der Abschrift im 15. Jahrhundert entstanden ist. Es wäre also möglich, dass das Motiv des Totentanzes auf eine lateinische Urfassung zurückgeht, von der sie in Europa verbreitet wurde, die frühesten tatsächlich nachgewiesenen Zeugnisse

⁹ „(...) davon wesensmäßig getrennt ist jene Rezeption, die das laverierte Einzelblatt verlangt und die uns die heute geläufige geworden ist – nämlich die des vereinzelt, allein gelassenen Betrachters eines kleinen, aufs Handliche geschrumpften Blattes, das dadurch viel von seinem authentischen Schrecken verloren hat.“ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S. 23.

¹⁰ Vgl. Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S. 34-36.

¹¹ Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.6.

sind aber dem romanischen Raum zuzuordnen, weshalb die Vermutung naheliegt, dass dort die Wurzeln des Totentanzes liegen.¹²

Woher die Verbindung von Tod und Tanz ursprünglich kommt, ist nicht eindeutig geklärt. Möglicherweise stammt die Vorstellung aus dem Volksglauben, in dem die Toten um Mitternacht aus den Gräbern steigen, um zu tanzen oder aus volkstümlich-religiösen Bräuchen aus Frankreich und Spanien, wo Totentänze szenisch inszeniert wurden.¹³ Außerdem wird der Tanz im Mittelalter eher sündhaft und teuflisch angesehen.¹⁴

„Auch die lateinisch-kirchensprachlichen Vado-mori-Gedichte thematisieren die Vergänglichkeit der Menschheit. (...) In schlichten reimlosen Distichen und einer litaneiartigen Struktur fanden sie in zahlreichen Bearbeitungen seit dem 13. Jahrhundert weite Verbreitung. Die Vado-mori-Dichtung nimmt im Motiv des Sterbe-Ganges den Ab-Tanz der Toten vorweg, und wird als Entwicklungsstufe für die Ausbildung des Tanzmotivs im Totentanz angesehen.“¹⁵

Wesentlich beeinflusst wurde die Entwicklung der Totentänze auch von der *Legende von den drei Lebenden und den drei Toten*, „die ab dem 13. Jahrhundert viele Bearbeitungen in England, Frankreich und Deutschland gefunden hat. (...) [Sie] handelt von drei Königen oder Edelleuten, die während eines Jagdausrittes im Wald auf drei offene Särge stoßen. Die darin liegenden halbverwesten Leichname rufen den Reitern folgenden Spruch zu, der die zentrale Aussage der Legende darstellt: *was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr*“¹⁶.

In der Legende sprechen die Toten mit den Lebenden und machen sie auf die Endlichkeit des Lebens aufmerksam. Diese Konstellation ändert sich in den Totentänzen, in denen der Tod selbst personifiziert wird, zunächst als Mumie, oft mit aufgeschlitztem Bauch (angelehnt an Bestattungsrituale des Mittelalters) oder später auch als Gerippe¹⁷ (als zunehmend anatomische Kenntnisse des Körperbaus bekannter wurden¹⁸) und in Dialog mit denen tritt, die er abholt, um sie ins Jenseits zu führen. Der Tod wird im Spätmittelalter nicht mehr nur als erlösend gezeigt

¹² Vgl. Ebenda, S.13-14.

¹³ Vgl. Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.13-14.

¹⁴ Vgl. Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.12.

¹⁵ Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.12.

¹⁶ Ebenda, S.11.

¹⁷ Vgl. Wilhelm-Schaffer, Irmgard: „Ir müßet alle in diß dantzhus“. Zur Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.10.

¹⁸ Vgl. Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.45.

und verstanden, „vielmehr sollte die Zersetzung des menschlichen Körpers veranschaulicht werden (...)“¹⁹. Dies geschieht auch durch die Darstellung und Erwähnung von Tieren, wie zum Beispiel Würmern, die den Verwesungsvorgang betonen und aufzeigen, dass die körperliche Hülle des Menschen – im Gegensatz zur Seele - nicht unsterblich ist.

Weitere Texte aus dem Mittelalter, die einen Dialog mit dem Tod zum Inhalt haben und somit Ähnlichkeit mit den hier behandelten Totentänzen aufweisen sind Streitgespräche bzw. Visionen wie der *Dialogus mortis com homine*, der *Tractatus de crudelitate mortis* und die *Visio Polycarpi*. Auch in diesen Werken spielt die Endlichkeit des Lebens und die Zersetzung des Körpers eine Rolle, sowie die Personifizierung des Todes. Nicht unerwähnt soll hier auch Johannes von Tepl's *Der Ackermann aus Böhmen* sein, der ebenfalls einen Dialog mit dem Tod beinhaltet, aber im Gegensatz zum klassischen Totentanz, wo die Betroffenen selbst ein Gespräch mit dem Tod führen, tritt der Ackermann hier als trauernder Angehöriger mit dem Tod zum Schlagabtausch an.

Ein zentraler Gedanke, der die Vorstellungen der Menschen damals wie heute prägt, ist die Dualität von Körper und Seele. Der Tod holt zwar den physischen Körper, führt jedoch in der Vorstellung der Betrachter:innen die Seele in eine andere Welt – sei es Fegefeuer, Paradies, Hölle oder Himmel.

Der in dieser Arbeit behandelte klassische Totentanz des Spätmittelalters im deutschsprachigen Raum entspringt dem *Memento mori*-Gedanken. Er findet sich auf Kirchen-, Kloster- und Friedhofsmauern oder in Karnen und zeigt Vertreter:innen verschiedenster Stände, Altersgruppen und Geschlechter, die von einer Todesfigur zum Tanz aufgefordert werden und die irdische Welt verlassen müssen. Die Darstellung beginnt oft mit religiösen Oberhäuptern, gefolgt von weltlichen Regierenden und verschiedenen Berufsgruppen bis hin zu Bettlern und Kindern. Häufig trägt der Tod Musikinstrumente, bestimmte Utensilien wie das Uringlas beim Arzt wiederholen sich. Üblich sind außerdem Szenen aus dem Paradies, dem Weltgericht, Christus am Kreuz oder Predigerszenen.

¹⁹ Ebenda, S. 9.

„Die zentrale Ambivalenz des Totentanzes stellt zugleich auch seine größte Leistung dar: die Verschmelzung von didaktischer Absicht der Bußpredigt sowie offizieller kirchlicher Lehren mit Elementen des archaischen Volksglaubens sowie profaner bürgerlicher Kultur.“²⁰

Monumentale Totentanzwandgemälde waren im Gegensatz zu Totentänzen in Handschriften für die kollektive Rezeption gedacht. Die Wahrnehmung fand im öffentlichen Raum statt. Möglicherweise wurden die Texte für das Zielpublikum, aufgrund der noch fehlenden durchgehenden Alphabetisierung, vorgelesen, dies kann das Erlebnis der Wahrnehmung im Gegensatz zur privaten Rezeption stark beeinflusst haben.²¹

Der Tod war im Mittelalter – insbesondere im 14. Jahrhundert – eine allgegenwärtige Erfahrung. Pestepidemien, Missernten, Hexenverfolgungen und Pogrome prägten das Leben der Menschen. Durch die rasche Ausbreitung der Seuchen, schlechte hygienische Bedingungen und die zunehmende Verarmung der Landbevölkerung fiel rund ein Drittel der europäischen Bevölkerung den Katastrophen jener Zeit zum Opfer. Zugleich erstarkte die Volksfrömmigkeit: Christliche Laienbewegungen gewannen an Einfluss, und die Bettelorden bemühten sich, die religiösen Erneuerungsbewegungen des 12. und 13. Jahrhunderts wieder enger an die Kirche zu binden – eine Kirche, die sich dabei zugleich stärker weltlichen Entwicklungen öffnen musste. In diesem religiös und gesellschaftlich verunsicherten Klima wurde der Mensch verstärkt auf ein gottgefälliges Leben und die Vorbereitung auf den Tod hingewiesen.²²

„‘Media vita in morte sumus!’ Diese Worte des St. Galler Dichtermönches Notkers des Stammlers trug der mittelalterliche Mensch alle Zeit im Herzen und bemühte sich, danach sein Leben einzurichten. Da er jeden Augenblick sterben konnte, mußte er seinem Gott eine möglichst sündenlose Seele darbringen, wenn von ihm im Jenseits Rechenschaft gefordert wurde. Der gläubige Christ machte sich also durch ein frommes Leben, (...) bereit, ein gnädiges Urteil nach dem Tode zu erhalten.“²³

In diesen geistigen und sozialen Kontext fügen sich auch die Totentänze, die als eindringliche Mahnbilder an die Vergänglichkeit und die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod entstanden.

²⁰ Wilhelm-Schaffer, Irmgard: „Ir mußt alle in diß dantzhus“. Zur Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.22.

²¹ Vgl. Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.65.

²² Ebenda, S.7.

²³ Stammler, Wolfgang: Die Totentänze des Mittelalters. München: Horst Stobbe Verlag 1922. S.3.

In den kommenden Kapiteln wird insbesondere die Einbeziehung von Flora und Fauna in den Totentänzen näher betrachtet.

5. Tiere und Pflanzen im Mittelalter

„Nach der Genesis wurden die Pflanzen am dritten Schöpfungstag, vor Tier und Mensch, ja sogar noch vor den Himmelskörpern geschaffen. Sie werden in Gras, Kraut und Bäume eingeteilt.“²⁴

Wie haben Menschen im Mittelalter die Fauna und Flora rings um sich gesehen, bewertet, wahrgenommen? Wir können das aufgrund der vorhandenen Literatur und der bildenden Kunst, die uns hinterlassen wurde, versuchen zu interpretieren.

Der Umgang und Bezug zur Natur ist damals sehr religiös beeinflusst und muss im Hinblick auf das mittelalterliche Weltbild gesehen werden.

„Die Natur ist nach der Anschauung des Mittelalters ein Buch, in das Gott seine Botschaft geschrieben hat und in dem er sich offenbart. Der gebildete Mensch ist daher aufgerufen, in diesem ‚Buch der Natur‘ zu lesen. Verkürzt dargestellt fungiert die Natur somit als Werk und Ausdrucksmittel der Gottheit.“²⁵

Die damalige Sicht auf Pflanzen ist geprägt von Symbolik, heilkundlichem Kräuterwissen zur Nutzung von Heilpflanzen sowie von religiöser Bedeutung und christlich-allegorischen Bezügen bis hin zur Pflanzenmagie.

Bedeutende Persönlichkeiten hinsichtlich gesammeltem Pflanzenwissen dieser Zeit sind Hildegard von Bingen, Konrad von Megenberg, Albertus Magnus oder Giambattista della Porta (beeinflusst von Schriften aus der Antike) oder Entdecker:innen wie Marco Polo und einige mehr.²⁶ Diese Autor:innen haben Unmengen an Daten und damaligem Wissen über Pflanzen zusammengetragen und dokumentiert, Sammlungen und Enzyklopädien erstellt. Zwar sind darin abstruse Theorien dargelegt, die aber auch offenlegen, wie sehr die Natur die Menschen schon damals fasziniert hat und wie nah in den Köpfen der Menschen Fauna und Flora miteinander verbunden waren (z.B. „Wenn man die Blätter der Garten-Melde in einem (...) Topf im Boden vergräbt, werden daraus Frösche (...)“²⁷).

²⁴ Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.225.

²⁵ Telesko, Werner: Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. S.7.

²⁶ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.11.

²⁷ Ebenda, S.28.

Besonders versiert in der Heilkunde und Kräuterlehre waren damals Mönche, die auch durch Abschriften von Texten aus der Antike (Hippokrates, Celsus, etc.) medizinisches Wissen gesammelt haben.²⁸

„Seit prähistorischer Zeit benutzte der Mensch tierische, pflanzliche und mineralische Stoffe aus der Natur zu Heilzwecken.“²⁹ Daher war es auch für Ärzte im Mittelalter notwendig, Pflanzen und deren angenommene und mögliche Wirkstoffe zu kennen, da es auch noch keine synthetisch hergestellte Medizin gab und Penicillin und Antibiotika noch unbekannt waren.

Auch im Kunsthandwerk nehmen im Laufe des Mittelalters die floralen Ornamente und tierischen Elemente zu, nicht nur in der plastischen Kunst, sondern auch bei der Verzierung und Herstellung von Handschriften.³⁰

Auch die Kultivierung von essbaren Pflanzen, Kräutern und Heilpflanzen wurden im Mittelalter vorangetrieben. Vor allem in Klöstern wurden Gärten angelegt und Pflanzen gezüchtet. Der St. Galler Klosterfriedhof wurde sogar als Obstgarten genutzt.³¹ In den Gärten war die Nähe des Menschen zum Paradies und der Schöpfung für die Gärtner:innen und Besucher:innen spür- und erfahrbar.

Wie aber ist das Verhältnis zwischen Menschen und Tieren in der Vergangenheit zu sehen und seit wann kommen diese Lebewesen in Kunst und Literatur vor?

„Tiere waren vermutlich die ersten Motive bildender Kunst.“³² Schon in den Höhlenmalereien, in den ägyptischen Hieroglyphen, in Tiergeschichten rund um den Globus, in den Darstellungen und Erzählungen der Antike und natürlich auch im europäischen Mittelalter sind Tiere ein großes Thema in bildender Kunst und Literatur.³³

Seit tausenden von Jahren werden Tiere in bildnerischer Kunst und in Texten vor allem auch symbolisch verwendet. So ist es nicht überraschend, dass Tiere auch in den Totentänzen vorkommen. Vor allem allegorisch, symbolisch, für die Untermauerung der christlichen Lehre, aber auch als Dekorationselemente und Statussymbole.

²⁸ Vgl. Telesko, Werner: Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. S.8.

²⁹ Ebenda, S.9.

³⁰ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.15.

³¹ Vgl. Ebenda, S.57.

³² Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.207.

³³ Vgl. Ebenda, S.207.

Die Arten von Tieren, die im Mittelalter für künstlerische und literarische Darstellungen verwendet wurden sind so vielfältig, wie die Tierwelt selbst. Fantastische Tiere, Säugetiere, wilde Tiere, domestizierte Nutz- oder Haustiere, Reptilien, Amphibien, Insekten oder auch nur Teile von Tieren sind allgegenwärtig, auch in den Totentänzen spiegelt sich diese Artenvielfalt in Text und Bild wider.

Die Menschen des Mittelalters kannten Tiere als Wildtiere, als Nutz- und Arbeitstiere und teilweise auch als Haustiere. Exotische Tiere waren oftmals nur aus Abbildungen bekannt, die nicht immer dem tatsächlichen Aussehen der Tiere entsprach. Oft waren allegorische Bedeutungen und Tiergleichnisse präsenter als biologische Fakten, wie in den Bestiarien und im Physiologus ersichtlich ist.

„Da die mittelalterliche Naturbeobachtung der religiösen Erkenntnis diene, kam den Tierenzyklopädien, den Bestiarien, vor allem die Aufgabe zu, die Menschheit im religiös-moralischen Sinne mit Hilfe von Allegorien zu belehren. Die Allegorisierung der Natur wurde maßgeblich durch den (...) *Physiologus*, welcher in Teilen auf die *Naturalis Historia* des Plinius (...) zurückgeht, beeinflusst.“³⁴

Auch in den *Mappae mundi*, wo Tiere bestimmten Ländern zugeordnet wurden, vermischen sich Wahrheit mit Legende und vor allem außerhalb Europas waren fantastische Tiere abgebildet.

Doch im späten Mittelalter wandelt sich der Trend, Enzyklopädien wurden geschaffen und damit das Interesse an Wissen und Fakten abseits religiöser Zuschreibungen und allegorischer Symbolik in den Vordergrund gerückt. Konrad von Megenberg und Conrad Gesner schreiben die ersten monumentalen Enzyklopädien über Tiere, aber auch hier kommt noch das Einhorn vor. Die Naturforschung steht hier noch ganz am Anfang.³⁵

Mit den Totentänzen befinden wir uns in einer Zwischenphase, in der die symbolische Bedeutung und die Bibeltexte noch einen wesentlichen Einfluss auf die Tierdarstellungen- und Erwähnungen hatten, jedoch ein Hauch von Wissenschaft und Basierung auf Fakten mitschwingt, wenn es zum Beispiel um die Verwesung des Körpers, die detaillierte Darstellung von Tieren oder die Entwicklung der Illustration von Landschaften geht.

Das Tier wurde im Mittelalter natürlich ethisch nicht so bewertet, wie das heute in vielen Teilen der Welt ist bzw. sein sollte. Es gab kein Tierschutzgesetz, die Tiere hatten keinerlei Rechte, sie waren Mittel zum Zweck. Die Entwicklung der Darstellungen zeigt, dass nicht jedes Tier

³⁴ Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.29.

³⁵ Vgl. Ebenda, S.33–36.

gleich behandelt wurde, manche entwickelten sich zu Heimtieren, wie zum Beispiel der Hund im adeligen Bereich, wie man in den nächsten Kapiteln beobachten kann.

„Für Augustin, Aquin und ihre griechischen Vorgänger existieren Tiere im Wesentlichen zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse und wir haben den Tieren gegenüber keinerlei direkte (sic!) moralische (sic!) Pflichten irgendeiner Art.“³⁶

Da das Christentum im Mittelalter und auch in den Totentänzen eine große Rolle spielt, noch ein kurzer Blick auf die Verknüpfung zwischen Christentum und Tieren. Wie die christlichen Denker das Töten und Nutzen von Tieren gesehen haben, ist im vorherigen Zitat deutlich erkennbar. In der Bibel überträgt Gott dem Menschen die Herrschaft über die Tiere der Erde, die Erschaffung des Menschen als Ebenbild Gottes unterscheidet ihn grundsätzlich von den Tieren und erhöht seine Position³⁷, auch Tieropfer waren lange ein großes Thema in der Bibel und in christlichen Traditionen. Tiere wurden auch oft symbolisch durch die biblische Lehre aufgeladen, wie zum Beispiel die Schlange, die aufgrund des Sündenfalls negativ behaftet war. Jedoch steht das Christentum den Tieren nicht generell negativ gegenüber, Jesus hat mit den wilden Tieren im Laufe seines 40-tägigen Aufenthalts in der Wüste Freundschaft geschlossen, er erklärte Gottes Vorsehung auch für Tiere gültig und setzte die Rettung verunfallter Tiere über das Sabbatgebot.³⁸ Weiters wird Christus selbst oft als Tier benannt, zum Beispiel als Löwe oder Lamm. Auch den Evangelisten wurden bestimmte Tierarten zugesprochen (Löwe, Stier und Adler).³⁹ Außerdem gibt es einige Heilige, welche auch schon im Mittelalter bekannt waren, die sich durch ihre Tierfreundlichkeit auszeichneten, wie Brigid von Kildare, Richard von Chichester und Franz von Assisi. In vielen biblischen Geschichten spielen Tiere eine essentielle Rolle, bedenke man nur die Sammlung der tierischen Geschöpfe auf der Arche Noah oder die Tiere im Buch Hiob. Die Einstellung des Christentums zu Tieren und deren Behandlung ist also als ambivalent zu bezeichnen. „Ein und dasselbe Tier kann in der Bibel gleichermaßen Spiegel des Bösen wie Zeichen für Gottes Segen sein.“⁴⁰

Auch in Rechtstexten des Mittelalters - wie zum Beispiel im Sachsenspiegel - findet man Fakten zum Umgang mit Tieren in der damaligen Zeit, so wird in diesem Rechtsbuch erklärt, dass die Tiere zum Dienste des Menschen erschaffen wurden⁴¹, was sich mit der Schöpfungsgeschichte

³⁶ Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.30.

³⁷ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.9-10.

³⁸ Vgl. Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.63-65.

³⁹ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.25.

⁴⁰ Ebenda, S.24.

⁴¹ Vgl. Ebenda, S.11.

in der Bibel deckt. Auch im Hexenhammer kommen bestimmte Tierarten vor, die mit Hexen und Zauberei in Verbindung gebracht wurden: vor allem Katzen, Hunde, Kröten und Vögel.⁴² Zu Zeiten der Hexenverfolgung wurden Tiere deshalb auch manchmal zu Opfern.⁴³ Sie konnten „vor Gericht gestellt, als Zeugen gerufen oder als Täter angeklagt und auch hingerichtet“⁴⁴ werden. Ein besonderes Phänomen des Mittelalters war eben, dass Tiere auch auf die Anklagebank kommen konnten, so kam es zum Beispiel zu Tierprozessen gegen Schädlinge, wie Heuschrecken.⁴⁵

Anders in mündlich überlieferten Märchen und Fabeln des Mittelalters, in denen Tiere handeln, denken, sprechen, fühlen und sich als Lebewesen zeigen, die dem Menschen ähnlich und gleichberechtigt sind.⁴⁶ Sogar der Kirchenlehrer Ambrosius schrieb den Tieren menschliche Eigenschaften zu, um den Menschen positive und negative Verhaltensweisen aufzuzeigen, obwohl er gleichzeitig auch naturwissenschaftliche Betrachtungen durchführte.⁴⁷

Trotz des Gedankens der Erhöhung des Menschen über den Tieren lebten Personen damals oft in viel engerer Beziehung mit Tieren zusammen als heutzutage, teilweise in denselben Räumlichkeiten und ihr Überleben, ihr Status, ihre Lebensqualität war oft mit dem ihrer Tiere verbunden. Da der Verlust von Tieren in der Landwirtschaft ein existenzielles Problem bedeutete, kam bei Viehkrankheiten neben den Gebeten zu Heiligen auch der Natur und ihren Heilkräften große Bedeutung zu.⁴⁸ Auch Hildegard von Bingen empfahl bestimmte tierische Inhaltsstoffe zur Herstellung von Arzneimitteln, ob diese Empfehlungen auch im großen Stil Verbreitung fanden und dafür extra Tiere getötet wurden ist nicht bekannt, wobei manche Inhaltsstoffe wie Elefantenknochen und Organe des Einhorns wohl auch schwer zu erhalten waren.⁴⁹

Tierheilkunde war ebenfalls ein sehr interessantes Thema im Mittelalter, vor allem Mönche, Nonnen, Abdecker, Hirten, Hufschmiede und Scharfrichter behandelten verletzte oder kranke Tiere. Mit Hausmitteln, Zaubersprüchen und religiösen Zeremonien wurde versucht die Haus- und Nutztiere zu heilen. Sogar Bücher zur Tierheilkunde entstanden im Mittelalter, Hildegard von Bingens Empfehlungen, der Aderlass oder die Merseburger Zaubersprüche haben wohl

⁴² Vgl. Ebenda, S.64.

⁴³ Vgl. Ebenda, S.163.

⁴⁴ Ebenda, S.72.

⁴⁵ Vgl. Ebenda, S.158.

⁴⁶ Vgl. Ebenda, S.44.

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S.23.

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S.13.

⁴⁹ Vgl. Ebenda, S.53-58.

selten geholfen, doch erst im ausgehenden Mittelalter gewann der Stand der Tiermedizin an Qualität.⁵⁰

Tiere spielten auch in der Jagd, einerseits als Unterstützung der Jäger:innen und andererseits als gejagtes Wild, eine wesentliche Rolle. Durch die schriftlichen und bildlichen Darstellungen von Jagdszenen im Mittelalter zeigt sich, dass die Beizjagd mit Greifvögeln, die Hirsch-Schwarzwild- und Bärenjagd eine bedeutende Rolle gespielt hat und adelige Männer und Frauen, sowie Ritter dabei ihre Fertigkeiten übten und diese auch als Zeitvertreib und Leidenschaft ansahen.⁵¹

„Die Jagd zählte zu den ritterlichen Fähigkeiten und stand im Ausbildungsprogramm des Adels. Im Laufe des Hochmittelalters wurde sie immer mehr zum festlichen Ereignis. Vor allem der Jagd, die dem bloßen Zeitvertreib diente, galt die Kritik verschiedener Theologen und Dichter.“⁵²

Tiere waren aber vor allem eins, Nahrungsmittel. Es erschienen auch im Mittelalter schon Kochbücher, in denen die Zubereitung von Tieren ausführlich thematisiert wurde. Vor allem bei Schaugastmählern des Adels wurden tierische Produkte aufwändig und ungewöhnlich zubereitet, so wurden zum Beispiel Schwäne im 14. Jahrhundert mit Federkleid zubereitet, um auch visuell zu beeindrucken. Der hohe Fleischkonsum, der den Obrigkeiten vorbehalten war, führte zu Wohlstandskrankheiten wie Gicht und einige Tierarten wurden sogar fast ausgerottet.⁵³

In zoologischen Sammlungen und auf Schaustellermärkten waren exotische Tiere oder Tiere, die zu Kunststücken gezwungen wurden, ein Highlight für die Bevölkerung.⁵⁴ Der Adel hielt sich im Hoch- und Spätmittelalter auch Schoßhündchen oder zahme exotische Tiere. Tierschutz wird erst im ausgehenden 15. Jahrhundert zum Thema⁵⁵ und es dauert Jahrhunderte, bis Tiere Rechte erhalten und Tierschutzgesetze erlassen werden.

Nach diesem kurzen Überblick über das Verhältnis zwischen Pflanzen, Tieren und Menschen im Mittelalter ist deutlich, dass Fauna und Flora für die damalige Gesellschaft in vielerlei Hinsicht eine große Relevanz hatten. In unterschiedlichen Bereichen des Lebens waren pflanzliche und tierische Elemente von großer Bedeutung. Dies spiegelt sich bei genauerem

⁵⁰ Vgl. Ebenda, S.117-121.

⁵¹ Vgl. Ebenda, S.86-87.

⁵² Ebenda, Thorbecke 2008. S.91.

⁵³ Vgl. Ebenda, S.129-138.

⁵⁴ Vgl. Ebenda, S.161-162.

⁵⁵ Vgl. Ebenda, S.163-164.

Hinsehen auch in den Bildern und Texten der Totentänze wider. Die kommenden Kapitel werden hierzu einen genaueren Einblick geben.

6. Die Totentänze - Beispiele

6.1 Der Berner Totentanz

Der Künstler Niklaus Manuel hat zwischen 1516 und 1519 den Berner Totentanz auf eine Mauer nahe der Kirche eines Dominikanerklosters gemalt. Der Bilderzyklus erstreckte sich auf eine Länge von 100 Metern, die Figuren waren lebensgroß und begleitet von Versen, die der Künstler auch selbst erdichtet hat. Auch Bilder der biblischen Erbsünde und Erlösung finden sich im Berner Totentanz. Leider ereilte das Kunstwerk das gleiche Schicksal, das den meisten Totentänzen widerfuhr, es wurde übermalt, verändert und schlussendlich 1660 vernichtet. Jedoch ist in diesem Fall eine Kopie erhalten, die 1649 von Albrecht Kauw abgemalt wurde und bis heute im Historischen Museum in Bern in einem Prachtband aufbewahrt wird. Die Bilder und Verse stimmen nicht vollständig mit dem Original von Niklaus Manuel überein, da dieses schon nach wenigen Jahrzehnten verändert wurde und auch Albrecht Kauw hat möglicherweise etwas in künstlerischer Freiheit verändert, vor allem in den Eingangsszenen.⁵⁶ Da jene Kopie aber trotzdem die beste Möglichkeit darstellt, den Berner Totentanz zu analysieren, wird sie als Grundlage für diese Arbeit herangezogen.

Der Berner Totentanz umfasst über 40 Bilder und beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradies als Ursprung des Todes, gefolgt von Szenen wie Moses beim Empfang der Zehn Gebote, Christus am Kreuz und einem Blick in das Beinhaus. Danach starten die typischen Abbildungen der verschiedenen Personen, die vom Tod, dargestellt als Gerippe, abgeholt werden. Darunter finden sich Geistliche (Papst, Kardinal, Mönch, ...), weltliche Herrscher (Kaiser) und diverse Personen, die durch ihren Beruf gekennzeichnet sind (Kaufmann, Koch, Bauer, ...), aber auch der Narr und die Ehefrau fehlen nicht in den Malereien. Sogar der Maler Manuel selbst begegnet dem Tod in seinem Zyklus. Den Abschluss macht das Bild eines Predigers während dem Jüngsten Gericht, der in einer apokalyptisch wirkenden Situation zur Menschheit spricht, während sterbende und tote Personen ihn umringen und der Baum des Lebens gefällt wird.⁵⁷

Manuel hat die Motive nicht völlig frei erfunden, sondern konnte schon auf unterschiedliche Vorlagen zurückgreifen – wie auf den Basler Totentanz, diverse oberdeutsche Totentänze oder

⁵⁶ Vgl. Zinsli, Manuel: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Bern: Haupt 1953. S.5-9.

⁵⁷ Siehe: Ebenda, Bilder im Anhang.

die lateinische Todeselegie *Vado mori*. Außerdem wurde der Maler sicherlich auch von den Stiftern und Auftraggebern beeinflusst.⁵⁸

Die zugehörigen Texte des Berner Totentanzes sind vierzeilige Strophen, als Paarreim gedichtet, die der Maler selbst verfasst hat. 92 Verse beinhaltet das Kunstwerk, wobei ein bis vier Versgebilde einem Bild zugeordnet wurden.⁵⁹ Die Texte sind zu Beginn und zum Schluss erzählend, im Hauptteil aber in Dialogform verfasst. Ob jeder einzelne Vers noch dem Original entspricht und zuverlässig überliefert wurde ist unwahrscheinlich und wurde mehrfach diskutiert, jedoch scheint es laut Paul Zinsli keine eindeutigen Hinweise auf grobe Änderungen zu geben.⁶⁰

Besonders auffällig zeigt sich die Darstellung eines Baumes, der im ersten und letzten Bild des Berner Totentanzes vorkommt. Erscheint der Baum im Paradies als der Träger der verbotenen Früchte, den die Schlange, die hier ebenso beleuchtet werden soll, bewohnt, ist der Baum in der letzten Abbildung mit menschlichen Leichen bestückt.

Ein genauerer Blick auf die Szene im Paradies⁶¹ lohnt sich hinsichtlich Tier- und Pflanzendarstellungen, da diese den schon erwähnten Baum und die typisch dazugehörige Schlange beinhaltet:



Die bereits genannte Szene am Ende des Totentanzes⁶² zeichnet sich durch die veränderte Wiederkehr des Baumsujets und die detaillierte Naturlandschaft aus, die es in den früheren Totentänzen nicht gegeben hat:

⁵⁸ Vgl. Ebenda, S.17.

⁵⁹ Vgl. Ebenda, S.51-62.

⁶⁰ Vgl. Ebenda, S.10-17.

⁶¹ Ebenda, S.77.

⁶² Ebenda, S.91.



In den Versen des Berner Totentanzes, die aus jeweils zwei vierzeilige Strophen in Dialogform bestehen und paarweise endgereimt sind, finden sich einige Hinweise auf tierische Lebewesen, diese finden sich parallel aber nicht in den Abbildungen wieder.

Beim Gespräch zwischen dem Tod und dem Bischof kommen Schaf und Wolf vor, fast obligatorisch für das Zwiegespräch des Todes mit einem Vertreter der Kirche, wie man in den folgenden Kapiteln deutlich erkennen kann:

„(...) der Richter itz von üch gern hört, /wie jr seine Schächflin hant ernert./ Ich hans dermaßen geweidet all, / daß mir keins bliben ist im Stall: / gleichwie ein Wolff fraß ich die Schaff, / itz find ich darumb grusame Straff.“⁶³

Der Bischofsstab, der bis heute an den Hirten Jesu erinnert, ist der bildliche Hinweis auf die Schafmetapher, die uns bei kirchlichen Ständen noch öfters im Totentanz begegnet. Auch der Wolf ist in diesem Fall der Bibel entnommen und wird als Bedrohung für die Schafe dargestellt:

„Der bezahlte Knecht aber, der nicht Hirt ist und dem die Schafe nicht gehören, läßt die Schafe im Stich und flieht, wenn er den Wolf kommen sieht; und der Wolft reißt sie und jagt sie auseinander.“⁶⁴

Der Bischof bezeichnet sich selbst als Wolf, der die Schafe gefressen hat und somit einem düsteren Schicksal entgegensieht, da er die Anweisungen der Bibel offenbar nicht befolgt hat:

„Gebt acht auf euch und auf die ganze Herde, in der euch der Heilige Geist zu Bischöfen bestellt hat, damit ihr als Hirten für die Kirche Gottes sorgt, (...). Ich weiß: Nach meinem Weggang werden reißende Wölfe bei euch eindringen und die Herde nicht schonen.“⁶⁵

⁶³ Ebenda, S.52.

⁶⁴ Interdiözesane Katechetische Fonds (Hg.): Die Bibel. Stuttgart/Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1986. S.1196.

⁶⁵ Ebenda, S.1239.

Als der Abt an der Reihe ist, werden die Würmer erwähnt, die seinen Leib nach dem Tod schänden:

„(...) / zu mins leibs Wollust hand ichs gwänd, /mein lüb wird itz von würlen gschänd.“⁶⁶

Durch den Tod beginnt auch die Transformation des Körpers, es setzen Verwesungsprozesse ein und Würmer stellen eine typische Tierart dar, die diese Zersetzung thematisieren und somit auf die Endlichkeit des irdischen Körpers hinweisen.

Im Abschnitt zwischen dem Tod und dem Waldbruder kommt die Waldklaus im Text vor, jedoch im Bild des Waldbruders⁶⁷ ist kein Hinweis auf eine waldige Landschaft zu finden, nur die Berge im Hintergrund zeigen etwas Natur.



„Wie komt in mich vom todt ein grausen, / bin nit nicht in der **waldklausen**:
was nützt mich itz mein härin gwand, / so ich auch mus ins müsen land.“⁶⁸

In der Szene, in der der Tod dem Arzt begegnet, werden Heilkräuter erwähnt, die nicht nur im Berner Totentanz, den Mediziner begleiten:

„Von der Erd schüff Gott die artzney, / Die kreüter kondt ich brauchen frü: /(...)“⁶⁹

Auch dem Vogt bleiben diverse Tiere nicht erspart, wenn es um seinen Tod geht:

„Herr Vogt ich müs eüch recht weisen, / eüver leib wird die würm bald speisen:
in großen ehren sind jr geseßen, / meuß und krotten werden eüch freßen.“⁷⁰

Der Koch wird nicht nur mit einem Schwein verglichen, auch ihn holen die Würmer ein:

⁶⁶ Zinsli, Manuel: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Bern: Haupt 1953. S.53.

⁶⁷ Ebenda, S.82.

⁶⁸ Ebenda, S.55.

⁶⁹ Ebenda, S.59.

⁷⁰ Ebenda, S.60.

„(...) / deinen Bauch hast gemestet wie ein schwein, /den würlen wirst dü wildbrät sein.“⁷¹

Beim Bauer steht vor allem das Korn im Vordergrund:

„(...) / ein anderen laß das korn treschen: / dan dir wird bald das liecht erleschen. /
Ach todt laß ab von deinem zorn / gsichst nicht daß ich wolt säyen korn:
wilt du den bawrn nemen das leben, / wer wil dan der welt mehr korn geben.“⁷²

Beim Vers über die Juden, werden diese vom Tod als Hunde betitelt, das Tier muss hier als Schimpfwort erhalten:

„Ir Juden ir ungläubigen hund, / (...)“⁷³

Tiere als Schimpfwörter zu nutzen, ist nicht nur ein Phänomen des Mittelalters, auch heutzutage müssen sie als negative Betitelung oftmals erhalten, ob Schwein, Kuh oder Gans – das Repertoire an tierischen Beschimpfungen ist heute wie damals sehr vielfältig. Der Hund als Beschimpfung von Menschen, die nicht dem Christentum zugehörig waren, findet sich ebenso im Basler Totentanz, der im nächsten Kapitel beleuchtet wird.

Vereinzelt kommen im Berner Totentanz aber noch Tiere vor, die im Text keine Rolle spielen. So findet sich bei der Szene mit dem Jüngling ein Rabe oder eine Krähe auf der Hand des Todes⁷⁴:



⁷¹ Ebenda, S.63.

⁷² Ebenda, S.63.

⁷³ Ebenda, S.64.

⁷⁴ Ebenda, S.85.

Eine Besonderheit ist zusätzlich zu den ausgeprägten Landschaftsbildern, die Verwendung von Standeswappen, die an die Darstellungen angefügt sind und diverse Tiere enthalten. Diese wurden, da sie nicht direkt in den Szenarien eingefügt sind, nicht in die Analyse miteinbezogen. Trotzdem folgt ein Beispiel dieser Wappen(tiere)⁷⁵:



Die spezifischen Wappen sind immer im linken oder rechten oberen Eck bei der zugehörigen Darstellung eingefügt, die Tiere darin sind äußerst vielfältig, wie auf den Bildern zu sehen ist. Diese Einzigartigkeit kommt in den Totentänzen, die in den nächsten Kapiteln beleuchtet werden, nicht mehr vor.

6.2 Der Basler Totentanz

Der Basler Totentanz wurde um 1440 geschaffen, war 60 Meter lang und stellte 39 Tanzpaare dar. Er wurde irrtümlich Hans Holbein zugeschrieben, wahrscheinlich wurde er aber von einem Künstler aus dem Umfeld von Konrad Witz erschaffen. Es ist bekannt, dass dieser Totentanz auch mehrfach von verschiedenen Künstlern verändert und ergänzt wurde.⁷⁶ Er befand sich auf einer Friedhofsmauer eines Dominikanerklosters, diese wurde 1805 abgerissen, nachdem das

⁷⁵ Ebenda, S.78-88.

⁷⁶ Vgl. Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S.79.

Werk mehrfach verändert wurde. Vom Basler Tod sind aber Stiche und Radierungen von einigen Künstlern erhalten. Die Kupferstiche von Matthäus Merian gelten als authentisch und sind für diese Arbeit als Vorlage herangezogen worden. Im Nonnenkloster in Basel befand sich außerdem eine sehr ähnliche Totentanzdarstellung, der kleine Basler Totentanz, der um 1480 geschaffen wurde.

Äußerst auffällig zeigt sich die wandelbare Todesgestalt im Basler Totentanz, der auch der liebe Tod von Basel genannt wird, die sich stark an die Menschen anpasst, die sie zum Tanz entführt – im Hinblick auf Aussehen, Utensilien und Bewegung.

Der große Basler Totentanz beginnt mit dem typischen Prediger, der zu Personen verschiedener Stände spricht, gefolgt von einem Blick ins Beinhaus. Danach holt der Tod eine Reihe von unterschiedlichen Personen zum letzten Tanz. Der Totentanz endet mit einem Blick ins Paradies und einer Darstellung des Kirchenareals.

Die dialogischen Texte sind vierzeilig und paarweise oder kreuzweise endgereimt und weisen damit auf den vierzeiligen oberdeutschen Totentanztext hin.⁷⁷ Das Abbild des Gebeinhauses wird von folgenden Zeilen begleitet:

„O`Mensch betracht / hie die figur / und nicht veracht / all Kreatur / die nimpt der Todt / gleich wie die
Blum / früh und spot / im Feld zergoht“⁷⁸

Mit der Zeit lässt die Anziehungskraft des Totentanzes nach, er wird abwertend als *Kinderschreck* und *Leutescheuch* bezeichnet und schließlich 1805 abgerissen. Nur Fragmente und abgemalte Kopien bleiben erhalten.⁷⁹

Ein genauerer Blick auf der Suche nach Spuren von Tieren und Pflanzen auf die Bilder und Texte des Basler Totentanzes lässt erkennen, dass die detaillierten Abbildungen von Merian den Tod und seine Begleiter:innen auf Gras wandeln lassen. Im Vergleich mit den anderen hier beschriebenen Totentänzen ist diese natürliche Umgebung einzigartig. Die Erde auf der die Todgeweihten ihre letzten Schritte tun, sind noch voller Leben, Grasbüschel säumen den Weg

⁷⁷ Vgl. Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.196.

⁷⁸ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-02.jpg> eingesehen am 12.01.2025

⁷⁹ Vgl. Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.196.

Kräuter und Blümchen sind erkennbar. Ob dies der künstlerischen Freiheit Merians entsprungen ist oder im Original ebenso zu finden war, lässt sich nicht eruieren.

Die ersten tierischen Vertreter finden sich bei der Veranschaulichung des Todes der Königin⁸⁰, bei der sich um den Hals der Todesfigur Würmer, wie eine Halskette, winden. Sie können als Hinweis auf Vergänglichkeit der irdischen Schätze und Schmuckstücke gelesen werden. Untermauert wird das von den Worten: „Euch hilfft kein Schöne, Gold noch Gelt, ich spring mit euch in jene Welt“⁸¹



In wenigen weiteren Bildern sind ebenso Würmer zu erkennen, die aus dem Bauchraum des Todes herausspähen, bei weitem aber nicht so präsent wie in anderen Totentänzen, wie zum Beispiel im Heidelberger.

Beim Tod der Jungfrau⁸² sind die Köpfe der Dargestellten mit Blumenkränzen versehen, der Kranz, der in den Totentänzen als typisches Merkmal der jugendlichen Blüte und Lebendigkeit auftritt, ist bei der jungen Frau noch üppig und voller Blüten. Das kehrt die Diskrepanz zwischen jugendlicher Leichtigkeit und dem mumifizierten Tod noch weiter hervor, der Tod trägt zwar auch einen Pflanzenkranz, dieser beinhaltet aber keinerlei Blüten mehr, dies hebt den Kontrast nochmals besonders hervor.

⁸⁰ <http://www.dodedans.com/Ebasel07.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁸¹ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.206. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-07.jpg> eingesehen am 12.01.2025

⁸² Kaiser, Gert (Hg): [Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze](#). Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.246. und <http://www.dodedans.com/Dbasel27.htm> eingesehen am 02.08.2025



Auch beim Tod des Malers am Ende kommt erneut ein Pflanzenkranz vor, den der Tod auf seinem Kopf trägt. Der Gehilfe des Todes, der im Bild ersichtlich ist, trägt diesen Kopfschmuck nicht.⁸³



Kränze sind nicht nur in den bildlichen Darstellungen vorhanden, in den Versen, die der Tod zum König spricht, heißt es: „Da gibt man euch des Todes-Krantz“⁸⁴.



⁸³ <http://www.dodedans.com/Ebase141.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁸⁴ <http://www.dodedans.com/Dbasel06.htm> eingesehen am 02.08.2025

Besonders eindrucksvoll ist die Rolle des Hundes, der im Tod von Basel den Blinden begleitet und somit nicht nur ein Haustier, sondern vor allem auch ein helfender Begleiter ist.⁸⁵



Der Tod durchtrennt hier die Leine zwischen Hund und Herrchen, das unterstreicht die Annahme, dass ein Tier den Menschen nicht ins Jenseits begleiten kann.

Der Hund ist hier ein großes Thema, da er auch in den Versen eine Rolle spielt:

„Dein Wegzeiger schneid ich dir ab / tritt sittlich fallst mir sonst ins Grab / du armer blinder alter Stock /
in deinem bösen bletzten Rock. / Ein blinder Mann ein armer Mann / sein Muß und Brodt nicht g`winnen
kan / köndt nicht ein Tritt gehn ohn mein Hund: Gott sey g`lobt / daß hie ist die Stund“⁸⁶

Der Hund ist hier Wegbegleiter und Wegweiser. Er nimmt eine Sonderstellung ein, da er im Text und Bild vorkommt und die Abbildung die Illustration dessen ist, was im Text gesagt wird.

Jedoch wird der Hund auch als Schimpfwort verwendet, wenn es um den Tod des Heiden⁸⁷ geht, hier spricht der Tod sein Gegenüber wie folgt an: „Komm falscher Hund und gottlos Mann“⁸⁸.

⁸⁵ <http://www.dodedans.com/Dbasel34.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁸⁶ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.260. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-34.jpg> eingesehen am 12.01.2025

⁸⁷ <http://www.dodedans.com/Dbasel36.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁸⁸ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.264. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-36.jpg> eingesehen am 12.01.2025



Dem Tier werden also nicht nur gute Eigenschaften zugeschrieben, der Hund ist auch im Schimpfwortrepertoire des Mittelalters zu finden.

Während in der Darstellung des Koches⁸⁹ nur mehr die sterblichen Überreste eines gebratenen Huhnes am Spieß präsentiert und die Tiere erwähnt werden, die er schon gekocht hat (Hühner, Gans und Fisch)⁹⁰,



wird der Bauer⁹¹ von einer noch lebenden Henne begleitet. Der Hut, den die Todesfigur dem Bauern vom Kopf nimmt, ist in dieser Szene zusätzlich mit Federn geschmückt, doch keinerlei Federtier wird hier im Text erwähnt.⁹²

⁸⁹ <http://www.dodedans.com/Dbasel38.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁹⁰ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.268. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-38.jpg> eingesehen am 12.01.2025

⁹¹ <http://www.dodedans.com/Dbasel39.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁹² Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.270. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-39.jpg> eingesehen am 12.01.2025



Ableitend daraus scheint es erwähnenswert, dass der Koch als Zubereiter und eventuell sogar Mörder bzw. Schlachter (im Sinne von Metzger) dargestellt wird. Es ist aber laut der Bibel und ihrer Interpretation durch die christlichen Denker erlaubt, Tiere zu töten. Jedoch macht der Tod hier auch vor dem Menschen nicht Halt, der die Tiere erlegt, geschlachtet und zu einer Speise verarbeitet hat. Der Tod holt sie alle, Mensch, Tier und Pflanze.

Voller Leben ist die Szene im Paradies⁹³, sie wird von unterschiedlichsten Lebe- und Fabelwesen begleitet, es finden sich Vögel, Löwen und Einhörner. Jedoch auch die Schlange, die das Unglück in Gang bringt, ist um den Baum des Lebens geschlungen und bietet seine Früchte an. Adam und Eva zeigen sich nur mit Zweigen bedeckt inmitten dieser beschwingten Atmosphäre des Lebens im Paradies.



Die Verse offenbaren aber auch noch andere exotische Tierarten, so spricht der Bischof⁹⁴:

⁹³ <http://www.dodedans.com/Dbasel44.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁹⁴ <http://www.dodedans.com/Dbasel09.htm> eingesehen am 02.08.2025

„Ich bin gar hoch geachtet worden / dieweil ich lebt in Bischoffs Orden / nun ziehen mich die Engelschaffnen / an ihren Tantz, als einen Affen“⁹⁵



Im Bild ist kein Affe zu sehen und auch im Verhalten von Tod und Sterbendem lässt sich kein Verhalten solch eines Tieres erkennen. Aufrecht geht der Bischof mit seinem Begleiter in die kommende Welt über.

Der Abt⁹⁶ wird mit einem Hirten verglichen und so werden auch die Schafe im Zwiegespräch mit dem Tod erwähnt: „Sind ihr g`wesen ein guter Hirt / hie ewrer Schaff, die Ehr euch wird.“⁹⁷



Schafe sind ein typisches metaphorisches Bild, das bei Vertretern der Kirche oft verwendet wird, das Bild leitet sich aus der Bibel ab, in der auch Jesus als Hirte dargestellt wird.

⁹⁵ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.210. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-09.jpg> eingesehen am 12.01.2025

⁹⁶ <http://www.dodedans.com/Ebasel13.htm> eingesehen am 02.08.2025

⁹⁷Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.218. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-13.jpg> eingesehen am 12.01.2025

Jesus spricht: „Ich bin der gute Hirt; ich kenne die Meinen, und die Meinen kennen mich, (...); und ich gebe mein Leben hin für die Schafe.“⁹⁸

Bei der Edelfrau⁹⁹ wird das Wort „pflanzen“ erwähnt, aber im Hinblick auf die Pflege ihrer Schönheit, sie soll sich nicht herausputzen: „laßt euwer pflantzen“¹⁰⁰.



Der Herold¹⁰¹ spricht in seinen letzten Worten noch sein Pferd an, das zwar im Bilde nicht mehr ersichtlich ist, aber einen besonderen Wert hat, wenn er ihm seinen letzten Gedanken schenkt: Dem Keyser war ich lieb und werth / von ihm hat ich Geschenck und Pferd“¹⁰²



Das Pferd ist hier als wertvolles Statussymbol zu sehen, das im Mittelalter ein bedeutender Besitz war.

⁹⁸ Interdiözesane Katechetische Fonds (Hg.): Die Bibel. Stuttgart/Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1986. S.1196.

⁹⁹ <http://www.dodedans.com/Ebasel20.htm> eingesehen am 02.08.2025

¹⁰⁰ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.234. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-20.jpg> eingesehen am 12.01.2025

¹⁰¹ <http://www.dodedans.com/Ebasel29.htm> eingesehen am 02.08.2025

¹⁰² Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.250. und <http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Xlarge/basel-29.jpg> eingesehen am 12.01.2025

6.3 Der Berliner Totentanz

Der Berliner Totentanz wurde bei Renovierungsarbeiten 1860 in der Marienkirche von August Stüler wiederentdeckt. Er ist über 20 Meter lang und beinhaltet 14 Bilderpaare inklusive dazugehörige Verse, das Werk entstand ca. 1490 und dürfte das Lübecker Gemälde von 1463 als Vorbild haben.¹⁰³ Stifter, Maler und Texter sind gänzlich unbekannt. Der Berliner Totentanz ist der Gattung des Predigt-Totentanzes zuzuordnen und weist Merkmale des niederdeutschen und oberdeutschen Totentanzes auf. Die Bilder dürften 1729 übertüncht worden sein und gerieten so in Vergessenheit. Seine Entstehung wird zwischen 1430 und 1490 datiert und man geht davon aus, dass aufgrund der Übermalung keine Verfälschungen durch Restaurierungen stattgefunden haben. Wilhelm Lübke und Hans Ferdinand Maßmann entzifferten die Texte 1861 und publizierten sie.¹⁰⁴ Die Texte sind auf einem Band unterhalb der Bilder aufgemalt, sie sind sechspaarig endgereimt, nur der Predigertext und der Text unter der Kreuzigung umfassen mehr Verse und weichen vom Ordnungssystem ab. Von den 360 Versen sind nur noch drei Viertel erhalten.¹⁰⁵ In dieser Arbeit wird die Reproduktion von Theodor Prüfer herangezogen.

Der Berliner Totentanz beginnt mit einem Bild eines Predigers auf einer Kanzel¹⁰⁶, ihm zu Füßen zeigt sich eine tierische Gestalt, die nicht als spezifisches Tier identifizierbar ist und zum (Toten)tanz aufspielt sowie ein „anderes Wesen“¹⁰⁷, das sich neben dem Musikanten befindet.¹⁰⁸ Eine klare Zuordnung zu einer tierischen Gattung ist nicht möglich und daher muss von Fabelwesen ausgegangen werden, die sich ebenso immer wieder in Totentänzen finden.

¹⁰³ Vgl. Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.6.

¹⁰⁴ Vgl. Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S.143-144.

¹⁰⁵ Vgl. Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.29.

¹⁰⁶ <http://www.dodedans.com/Eberlin00.htm> eingesehen am 02.08.2025

¹⁰⁷ Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.37.

¹⁰⁸ Ebenda, S.36.



In den Darstellungen der weltlichen Stände sind Pflanzen bzw. Früchte zu finden, die den Stand der Herrscher klar definieren, so finden sich der Reichsapfel sowie Granatapfelornamente¹⁰⁹ (Kaiser¹¹⁰ und König¹¹¹).



In den sechszeiligen Versen, die paarweise endgereimt sind, finden sich weitere Erwähnungen von Pflanzen und Tieren. Im Zwiegespräch zwischen Arzt und Tod spricht der Mediziner folgende Worte.

„Och almechtige god gef du my nu rath /wente dat water is utermaten quat / ik solde wol up dy abbeteken ghan / (wente i)k sie den dot harde vor my stan / (dar jeg)en wasser keyn **krut** in den garden / (her j)hesu woldestu myner warnen“¹¹²

Kein Kraut aus dem Kräutergarten kann schlussendlich den Doktor vor dem Tod bewahren.

Im Dialog zwischen dem Tod und dem Junker spricht der Tod einen Vogel an:

¹⁰⁹ Vgl. Ebenda, S.52.

¹¹⁰ <http://www.dodedans.com/Eberlin16.htm> eingesehen am 02.08.2025

¹¹¹ <http://www.dodedans.com/Eberlin18.htm> eingesehen am 02.08.2025

¹¹² Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997. S.73.

„Her juncker med jwen **haweke** fyn / gy wolden alle tied die schoenste syn / mennigen hebbe gy gebracht
tho valle / vppe den doeth dachte gy nicht mid alle / wedewerken howiren was jwe art / volget nhu desseme
dantze mede der fart“¹¹³

Der Habicht wird hier im ersten Teil des Verses erwähnt und mit Schönheit und Jagd in Verbindung gebracht. Ob das Tier auch im Bild dargestellt war, ist unsicher:

„Allerdings kam der Vogel erst bei der 'Ent-Restaurierung' 1955-58 zum Vorschein. Inwieweit die Freilegung des Habichts womöglich der verständlichen Willensanstrengung geschuldet war, den Widerspruch von Bild und Text aufzulösen, läßt sich anhand der heute noch vorhandenen Farbreste kaum sagen.“¹¹⁴

Im Gespräch mit dem Bauern findet sich ein Hinweis auf die Bepflanzung eines Ackers und die Viehwirtschaft.

„Kere wedder bure du must al mede /vnde dantzen na dyner olden sede / dynes ackers arbeyt is al vorlaren
/den du bauen god haddest vterkaren / legghe dal dat pluschar unde prekel /du mvst seker mede yn den
partekel / Och ghude doet sume des godes doget / spare dannen noch myner junghen ioghet / unde ghef
my ghummen dat reste tho / ik gheve dy vorwar eine vette ko / doch ik se wol du wult dar nicht na vraghen
/och help criste ed gheit my hir den kraghen“¹¹⁵

In den Versen lässt der Tod den Acker des Bauern vergehen, die Frucht ist verloren, wir erfahren nicht, welche Pflanzen der Bauer gesät hat, jedoch ist durch die Erwähnung des verlorenen Ackers klar, dass die Ernte nicht mehr erfolgen kann und somit die mühevollen Arbeit des Bauers umsonst war. Welches Getreide oder Gemüse dieser auch gepflanzt hat, es vergeht, verdorrt, verfault durch die nicht mehr vorhandene Pflege und ist somit ein Symbol des Vergehens und Sterbens.

Der Bauer versucht noch den Tod mit einer fetten Kuh umzustimmen (die in der Darstellung nicht zu sehen ist), er gäbe ihm ein wertvolles Stück Vieh seines Bestandes, um am Leben zu bleiben, doch sieht er rasch ein, dass der Tod damit nicht zu bestechen ist.

6.4 Der Metnitzer Totentanz

Der Metnitzer Totentanz in Kärnten ist ein monumentales Fresko, das teilweise noch im Original im Totentanzmuseum vor Ort zu sehen ist. Auf dem Karner ist eine Rekonstruktion angefertigt worden. Außerdem haben in Metnitz zeitweise Aufführungen des Totentanzes als

¹¹³ Ebenda, S.81.

¹¹⁴ Ebenda, S.54.

¹¹⁵ Ebenda, S.82.

Theaterschauspiel¹¹⁶ stattgefunden¹¹⁷ und werden auch bis heute noch in unregelmäßigen Abständen aufgeführt¹¹⁸.

Die Zeit seiner Entstehung wird auf um 1500 bis 1546 geschätzt – hier sind die Experten sich uneinig, eine genaue Datierung konnte bisher nicht eindeutig festgestellt werden, Maler und Auftraggeber sind unbekannt. Der Metnitzer Totentanz ist dem Typus des Vierzeiligen Oberdeutschen Totentanzes zuzuordnen, obwohl er sich im südostalpinen Raum befindet, dem ein eigener Typus zugesprochen wird. Leider wurde auch dieser Totentanz, der sich am Karner des Friedhofes in Metnitz befand, der Witterung preisgegeben. 1885 wurde von den noch erhaltenen Teilen eine Aquarellkopie erstellt. Vorbild des Freskos soll ein oberdeutsches Blockbuch, wahrscheinlich das Heidelberger Blockbuch, gewesen sein.¹¹⁹

Eine Besonderheit stellt die Darstellung des Höllenschlundes dar, der sich im Metnitzer Totentanz zeigt. Ähnliche Abbildungen kommen normalerweise eher in älteren französischen Totentänzen oder südostalpinen Fresken vor. Diese Darstellung wurde sogar als „ketzerisch empfunden. Ein Visitationsprotokoll von 1604 besagt, daß statt des Höllenrachsens eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu erfolgen hätte. Die Anweisung des Gurker Bischofs wurde nie Folge geleistet, (...)“¹²⁰. Ein Prediger zeigt sich in Metnitz nur am Anfang des Werkes, jedoch sind einige Teile des Freskos verloren und möglicherweise ist dabei auch der Prediger am Ende des Zyklus verschwunden.¹²¹

„Schon vor 1875, dem Jahr des ersten Dokumentationsberichts von Friedrich Lippmann, wurde der Freskenzyklus durch ein kleines Schindelvordach geschützt. Die Südwestseite war jedoch schon damals zur Gänze und die Westseite teilweise zerstört, weshalb nur noch 19 Figurenpaare gut zu sehen waren. (...) Der Verfall konnte (...) nicht aufgehalten werden, (...) im Jahr 1885 Aquarellkopien angefertigt wurden, (...). Im Jahr 1968 sah man sich endlich zu einer Restauration genötigt. (...) Eine neuerliche Restauration (...) wurde in der Zeit von 1982-91 vorgenommen. (...) Dank des energischen Auftretens

¹¹⁶ „Für den deutschsprachigen Raum sind eigenständige Totentanz-Dramen erst ab dem 17. Jahrhundert nachzuweisen. (...) Das steirisch-kärntnerische Volksschauspiel hat eine ausgeprägte Vorliebe für Totentänze entwickelt: Eingebaute Totentanzszenen finden sich (...), im Schäferspiel, (...), im Spiel von Adams Testament und Tod, im Nikolausspiel und in der Passion.“ Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz: Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.64, S.100.

¹¹⁷ „Seit der Spielpflege des Kärntner Totentanzes in Metnitz (1966) wird dieser im allgemeinen als *Metnitzer Totentanzspiel* bezeichnet.“ Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz: Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.126.

¹¹⁸ <https://www.totentanz.eu/termine.html> eingesehen am 18.01.2025

¹¹⁹ Vgl. Pirolt, Silke Hemma: Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.32-36.

¹²⁰ Ebenda, S.49.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S.40-41.

der Gemeinde gegen eine endgültige Aufbewahrung in Wien, fanden die Fresken 1996 ihre bislang endgültige Aufstellung im eigens dafür errichteten Metnitzer Totentanzmuseum.“¹²²

Der Metnitzer Totentanz beinhaltet 25 Figurenpaare, in einem Ornamentband unter den Bildern befinden sich die vierzeiligen Texte, die wieder in Paaren endgereimt wurden.

Flora und Fauna sind im Metnitzer Totentanz rar gesät, wenn nicht fast vollkommen unsichtbar. Die Figurenpaare sind vor einer grauen Mauer dargestellt, keine Naturlandschaft ist zu sehen.

Trotzdem sollen die kargen Beispiele von Pflanzen und Tieren nun aufgezeigt werden.

Der Höllenschlund ist als Drachen- oder Monstermaul¹²³ gekennzeichnet, dies ist grundsätzlich kein unbekanntes Sujet dieser Zeit, jedoch in den hier behandelten Totentänzen eine Einzigartigkeit.



Der Prediger der Franziskaner¹²⁴ des Zyklus ist unter dem obligatorischen Baum zu finden, der die Anfangs- und Endbilder der Totentanzzyklen oft begleitet.



¹²² Ebenda, S.59.

¹²³ https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html eingesehen am 02.08.2025

¹²⁴ <https://www.totentanz.eu/bilder.html> eingesehen am 02.08.2025

Mehr Auszüge an Fauna und Flora bietet der Metnitzer Totentanz nicht oder die Details sind nicht mehr erhalten.

6.5. Der Heidelberger Totentanz

Der *Heidelberger Totentanz*, auch bekannt unter dem Titel *Der doten dantz mit figuren, clage vnd antwort schon von allen staten der werlt*, gilt als eine der frühesten gedruckten Totentanz-Darstellungen im deutschsprachigen Raum. Der Druck wird auf das Jahr 1488 datiert und stammt aus der Werkstatt des Heidelberger Druckers Heinrich Knoblochtzter. Der Künstler der Holzschnitte ist nicht namentlich bekannt.¹²⁵

Bereits zuvor existierten handschriftliche Fassungen des Textes, die teilweise ohne Illustrationen oder in lateinisch-deutschem Mischtext verfasst waren. Ein bedeutendes Beispiel hierfür ist das sogenannte *Heidelberger Blockbuch* aus der Zeit um 1455–1458, das unter der Signatur Cod. Pal. germ. 438 in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird. In diesen frühen Versionen war der Text oft als Monolog der Sterbenden gestaltet.¹²⁶

In der vorliegenden Arbeit wird die detailreiche Version Knoblochترز behandelt, die in deutscher Sprache verfasst ist und den typischen oberdeutschen vierzeiligen Totentanz in Dialogform präsentiert. Die Texte bestehen aus jeweils zwei vierzeiligen, endgereimten Versen, die abwechselnd vom Tod und seinem Gegenüber gesprochen werden. Textliche Übereinstimmungen mit der französischen *Danse macabre* konnten festgestellt werden.¹²⁷

Der Heidelberger Totentanz beginnt mit der Darstellung tanzender Skelette sowie Szenen von Toten auf der Bahre, auf dem Friedhof und im Beinhaus. Der Zyklus endet mit einem Gedicht, das die Vergänglichkeit des Lebens thematisiert. Diese Schlussverse dienen als moralische Mahnung und erinnern die Betrachter an die Unausweichlichkeit des Todes und die Bedeutung eines gottgefälligen Lebenswandels.

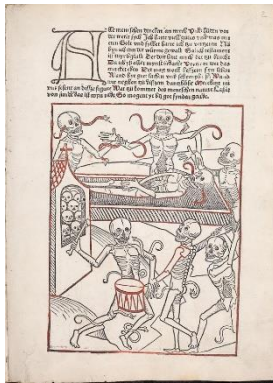
Als markantes Bildbeispiel ist nun die Visualisierung der tanzenden Toten am Friedhof neben dem Karner angeführt¹²⁸:

¹²⁵ Siehe: <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043> eingesehen am 11.01.2025

¹²⁶ Vgl. Kaiser, Gert (Hg): *Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.276.

¹²⁷ Vgl. Ebenda, S.108.

¹²⁸ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/2> eingesehen am 11.01.2025



Besonders auffällig im *Heidelberger Totentanz* ist die wiederholte Darstellung von Würmern, die bereits auf der zweiten Abbildung die tanzenden Toten begleiten. Diese bildliche Präsenz wird durch den Text verstärkt, der gleich zu Beginn die „würme gewalt“¹²⁹ erwähnt. Die Darstellung von Würmern symbolisiert die körperliche Vergänglichkeit und den Verfall des menschlichen Körpers nach dem Tod.

Beim Bild des Kardinals fällt eine Schlange oder ein Wurm auf, der sich um den Arm des Todes windet.¹³⁰ Diese wiederholenden visuellen Komponenten in Form von Schlangen und Würmen, finden bei den einzelnen Bildern keine Entsprechung im begleitenden Text.



Doch tierische Hinweise finden sich auch in anderer Form, wie beim Domherr, der mit einem auffälligen Pelz bekleidet ist. Die Darstellung lässt jedoch offen, von welchem Tier dieses Fell stammt, da weder im Bild noch im begleitenden Text spezifische Hinweise darauf gegeben werden.¹³¹

¹²⁹ <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043> eingesehen am 11.01.2025

¹³⁰ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/5> eingesehen am 11.01.2025

¹³¹ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/9> eingesehen am 11.01.2025



Pelze werden seit der Steinzeit als Bekleidung für Menschen verwendet und auch im Mittelalter ist die Verwendung üblich. Bestimmte Pelzarten waren dem Adel vorbehalten, weshalb diese bis heute eine Art von Statussymbol darstellen.¹³²

Bei der Abholung des Pfenners lugt wiederum eine Schlange oder ein Wurm aus dem Bauchraum der Totenfigur. Im Text jedoch werden andere Tiere zum Thema. Der Tod spricht: „myn schaff tyn woll behut“¹³³, er weist ihn darauf hin, dass er seine Schafe – im übertragenen Sinne seine Gemeindemitglieder – hätte besser behüten sollen, somit ein besserer Hirte sein hätte müssen.

Der Kapellan wird mit den Worten zitiert: „Den wolffe lyeß ich dye schaff ...“¹³⁴. Diese Aussage deutet darauf hin, dass er die ihm anvertrauten „Schafe“ ausreichend vor dem „Wolf“, einer Metapher für Bedrohungen oder Versuchungen, geschützt hat. Wie beim Pfarrer wird auch hier die Verantwortung des Geistlichen für seine Gemeinde thematisiert.

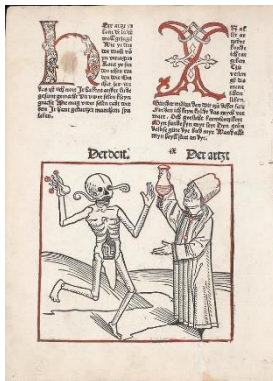
Im *Heidelberger Totentanz* ist die Szene mit dem Arzt besonders eindrucksvoll gestaltet: Die Todesfigur, die den Arzt abholt, weist drastische Zeichen der Verwesung auf. Aus ihrem geöffneten Bauchraum sowie aus einer Augenhöhle dringen Würmer hervor, was die körperliche Zersetzung eindringlich veranschaulicht. Diese bildliche Darstellung gewährt nicht nur dem Arzt einen Blick in das Innere der Todesfigur, sondern verweist auch auf die unausweichliche Vergänglichkeit des menschlichen Körpers. Der begleitende Text thematisiert die Begrenztheit ärztlicher Fähigkeiten und betont, dass selbst medizinisches Wissen den Tod

¹³² Vgl. Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S. 279.

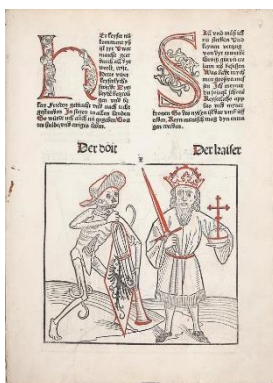
¹³³ <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043> eingesehen am 11.01.2025 und Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S. 126.

¹³⁴ <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043> eingesehen am 11.01.2025 und Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S. 128.

nicht abwenden kann. Der Arzt muss erkennen, dass er gegen den Tod kein Heilmittel kennt und setzt in seiner letzten Verzweiflung auf die Güte und Gnade Gottes.¹³⁵



Auf eine ganz andere Art wird bei der Abbildung des Todes des Kaisers ein Tier gezeigt, der Tod führt ein Schild mit einem Adlerwappen mit sich.¹³⁶



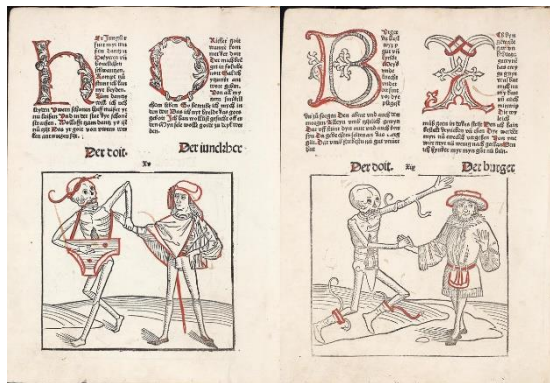
Die Darstellungen der Wurm- und Schlangengetiere wiederholen sich in den Bildnissen des Königs, des Herzogs und auch des Ritters und zeigen die Unvermeidlichkeit des Verfalls. Beim Junker trägt die Todesgestalt eine Schlange als Kranz auf seinem Kopf,¹³⁷ beim Bürger kriechen sie sogar aus den Stiefeln des Todes.¹³⁸

¹³⁵ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/12> eingesehen am 11.01.2025

¹³⁶ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/12> eingesehen am 11.01.2025

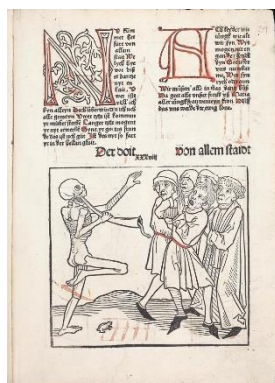
¹³⁷ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/19> eingesehen am 11.01.2025

¹³⁸ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/22> eingesehen am 11.01.2025



Der Jüngling und die Jungfrau tragen einen Kranz aus Blumen auf ihren Häuptern, die visuell die Jugend der beiden Sterbenden unterstreicht.

Zusätzlich zu dem obligatorisch wurmartigen Getier, trägt der Tod beim Tanz mit der Jungfrau eine Kröte auf dem Kopf. Diese kommt auch nochmals bei der Abbildung des Kaufmanns und bei den Leuten *von allem staidt*¹³⁹ vor, sowie bei der Darstellung des Beinhauses am Ende des Totentanzes. In den letzten vier Bildern begleitet also zusätzlich die Kröte den Tod, während Schlangen und Würmer als weitere Begleiter auftreten. Diese Tiere werden im Text, wie schon erwähnt, nicht angeführt, sind jedoch in den Illustrationen äußerst präsent.



Auch der Wald wird im *Heidelberger Totentanz* thematisiert. Der Räuber kommt aus dem „wilden walden“¹⁴⁰, in der dazugehörigen Illustration ist jedoch lediglich ein kleines Pflänzchen am Wegesrand zu sehen, ohne dass eine waldähnliche Umgebung dargestellt wird. Diese Diskrepanz zwischen Text und Bild ist charakteristisch für den *Heidelberger Totentanz*, in dem viele Szenen eine reduzierte Bildsprache aufweisen.

¹³⁹ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/41> eingesehen am 11.01.2025

¹⁴⁰ <https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043> eingesehen am 11.01.2025

Schlussendlich wird auch noch ein weiteres Tier aufgegriffen, der Rather wird von einem Hund begleitet. Dieser folgt ihm sogar in Richtung des Todes, als würde er ihn auch ins Jenseits geleiten – solch eine Darstellung eines Haustieres ist in den hier behandelten Totentänzen selten. Erst bei Holbeins Totentanzbildern werden Hunde häufiger gezeigt. Das besondere an der Darstellung des Rathers mit seinem Hund ist aber die scheinbare Begleitung bis in den Tod. Trotzdem wird der Hund im Text nicht erwähnt.¹⁴¹



In der hier analysierten Fassung des Heidelberger Totentanzes zeigen sich tierische und pflanzliche Spuren, die vorrangig in den Bildern erscheinen, während sie im begleitenden Text meist unberücksichtigt bleiben. Besonders auffällig ist dabei die wiederkehrende Präsenz von Würmern, Schlangen und Kröten, die in unterschiedlichen Szenen und Konstellationen auftreten.

6.6 Der Totentanz von Hans Holbein dem Jüngeren

Der Vergänglichkeit widmete sich auch Hans Holbein in seinen 40 Holzschnitten, die er ab 1526 erarbeitete. Er griff damit auf das Motiv des Totentanzes zurück, wohl beeinflusst durch den Basler Totentanz. Jedoch war jedes Bild ein eigenes abgeschlossenes Kunstwerk in geringerer Größe und keine Folge von aneinandergereihten monumentalen Malereien, wie es bei den Werken der vorherigen Kapitel der Fall war. 1538 wurden die Schnitte in Buchform von den Brüdern Trechsel veröffentlicht.

Bei Holbeins Kunstwerken kommen die Schöpfung, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und die Bebauung der Erde durch Adam vor. Danach folgen die Ständevertreter:innen und ihre Begegnungen mit dem Tod, klassisch schließt der Totentanz mit dem jüngsten Gericht. Das Besondere an dieser Holzschnittfolge ist, dass Holbein die Begegnungen mit dem Tod in

¹⁴¹ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/totentanz1488/#page/35> eingesehen am 11.01.2025

alltäglichere Szenen einbaut, mehr Personen einfügt und die Bilder mit Details ausschmückt, wie zuvor noch nicht dagewesen.¹⁴² Holbein selbst hat nur visuelle Darstellungen erstellt, jedoch keine Verstecke hinzugefügt.

Es sei auch erwähnt, dass Holbein zusätzlich zu seinem Totentanz 1524 auch ein Totentanzalphabet geschaffen hat, das aber mit den in dieser Arbeit aufgezeigten klassischen Totentänzen wenig gemein hatte.

„Auch in diesem Totentanz verfolgte Holbein einen dekorativen Zweck: es sind für den Bucherdruck bestimmte und von 1524 an auch verwendete Initialen, mit denen je eine Totentanzscene verbunden ist. Sie waren in Holz geschnitten. Dieser Zweck des Alphabets schloss natürlich von vornherein einen begleitenden Text aus; trotzdem wurden die Sonderabdrucke (...) gelegentlich mit einem solchen Text versehen, (...). Nichts zeigt deutlicher als diese Thatsache, wie wenig die den Holbeinschen Totentanzbildern angehängten Texte mit ihnen in organischem Zusammenhange standen.“¹⁴³

Daher werden in diesem Fall auch nur Holbeins Bilder nach Tier- und Pflanzendarstellungen durchsucht und aufgelistet.

Im Bild der Schöpfung¹⁴⁴ tummeln sich schon Tiere in einer begrünten Welt, Flora und Fauna sind bereits ausgereift.



Beim Abbild des Sündenfalls¹⁴⁵ sind der Baum und die Schlange ersichtlich.

¹⁴² Vgl. Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S.9.

¹⁴³ Goette, Alexander: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Berlin: De Gruyter 1897. S.182.

¹⁴⁴ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-01> eingesehen am 24.08.2025

¹⁴⁵ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-02> eingesehen am 24.08.2025



Das Ableben des Kardinals geschieht inmitten von Weinreben.¹⁴⁶



Typischerweise ist der Bischof von seinen Schafen umgeben, als der Tod ihn erreicht.¹⁴⁷



Der Domherr wird von einem Falkner mit Raubvogel flankiert, als der Tod ihn ereilt.¹⁴⁸

¹⁴⁶ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Holbein/Xlarge/proof-09.jpg> eingesehen am 24.08.2025

¹⁴⁷ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-12> eingesehen am 24.08.2025

¹⁴⁸ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-17> eingesehen am 24.08.2025



Der Mönch wird von einem Hund begleitet.¹⁴⁹ Während der Tod den Mönch nach rechts zerrt, geht der Hund links aus dem Bild und begleitet seinen Herrn nicht ins Jenseits.



Der Arzt hat bei Holbein ebenso einen Hund an seiner Seite, dieser verschläft aber gemächlich den Besuch des Todes und schützt seinen Herrn nicht vor dem Ende.¹⁵⁰



¹⁴⁹ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-23> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵⁰ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-26> eingesehen am 24.08.2025

Auch die Herzogin hat als Haustier einen Hund bei sich, der aber zumindest aus dem Schlaf aufschreckt, als der Tod die Besitzerin abholen kommt.¹⁵¹



Hunde sind als Begleiter der Menschen bei Holbein schon sehr viel präsenter als in vorherigen Totentänzen und wird auch plötzlich in Innenräumen dargestellt, in die der Tod bei Holbein eindringt.

Doch nicht nur Tiere sind in diesem Totentanz besonders präsent, auch die schon bekannten Pflanzenkränze kommen des Öfteren vor. In dieser Version nicht nur bei den jungen Frauen und Männern, bei Holbein zieren sie den Tod beim Herzog¹⁵², bei der Äbtissin¹⁵³ und der alten Frau¹⁵⁴. Der Kranz wird dabei ausschließlich vom Tod und nicht von den Sterbenden getragen, was eine spezielle Eigenart darstellt. Die Kränze sind auch nicht gleich, sie sehen auf jedem Bild anders aus.



¹⁵¹ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-36> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵² <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=proof-13> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵³ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=proof-15> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵⁴ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Holbein/Xlarge/proof-25.jpg> eingesehen am 24.08.2025

Während in der Darstellung des alten Mannes im Hintergrund präsent ein Baum wächst, führt der Tod ihn friedlich von dieser pflanzlichen Lebensquelle weg.¹⁵⁵



Der Bauer ist zum Zeitpunkt seines Todes mit seinen Pferden am Feld unterwegs, der Tod geht wild mit einem Stock gegen die mageren Tiere vor, die sich aber in der Darstellung noch unbeeindruckt zeigen.¹⁵⁶



Eine Besonderheit bei Holbein ist die Darstellung des Schiffsmannes¹⁵⁷, die zwar keine Pflanzen und Tiere enthält, aber eine völlig andere Form von Natur abbildet und daher Erwähnung finden soll.

¹⁵⁵ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=proof-33> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵⁶ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=proof-38> eingesehen am 24.08.2025

¹⁵⁷ <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=proof-30> eingesehen am 24.08.2025



Holbein ist der jüngste Totentanz, der in dieser Arbeit untersucht wird und zeigt deutlich detailliertere Darstellungen, da er auch schon als Buchtotentanz konzipiert war und außerdem ein erweitertes Repertoire an Ständen, die in vorherigen Totentänzen (noch) nicht vorkommen. Außerdem ist der Tod nicht mehr in typischen Tanzgestiken abgebildet. Dieser Totentanz ist damit nicht mehr direkt mit den - in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen - gleichzusetzen, da er aber viele Parallelen aufweist und aus der Folge der anderen Totentänze entstanden ist, wird er in diese Arbeit miteinbezogen.

6.7 Exkurs – moderne Totentanz-Interpretationen

Die meisten mittelalterlichen Totentänze sind heute zerstört oder stark verblasst und lediglich in Abschriften sowie malerischen Kopien überliefert. Vergessen sind sie dennoch nicht.

„Seit dem ausgehenden Mittelalter hat noch jedes Jahrhundert seine Totentänze, hat sie in der Musik, im Bild, in Prosa und in Versen. Und allemal hilft die Kunst den Menschen, mit diesem Thema fertig zu werden, hilft sie, den Schock ästhetisch zu erleben und die Angst zu bannen. Die künstlerischen Mittel sind vielfältig, aber gemeinsam ist ihnen ihre Absicht: dem Grausen in Klang, Wort und Bild Ausdruck und Gestalt zu verschaffen und es dadurch zu beschwören, zu beherrschen.“¹⁵⁸

Im 19. Jahrhundert erfuhren die Totentänze sogar ein Revival (möglicherweise auch durch die Choleraepidemien, die an die mittelalterlichen Pestepidemien erinnerten und das grundsätzliche Interesse am Mittelalter in dieser Zeit¹⁵⁹) und wurden von Künstlern und Handwerkern neu vermarktet. „Schon immer, so scheint es, waren monumentale Totentänze nicht nur öffentliche Mahnungen an die Vergänglichkeit, sondern gleichzeitig bedeutende Touristenattraktionen,

¹⁵⁸ Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.9.

¹⁵⁹ Vgl. Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018. S.33 und S. 74-75.

deren Ruhm möglichst weit verbreitet werden sollte.“¹⁶⁰ So wurde der Basler Totentanz nach seinem Abriss 1805 besonders gehypt und inspirierte zur Erstellung von Tonfiguren, Totentanzgemälden - wie die Mainzer Totentanztafel und mehrsprachigen Bildbändern. Da der Basler Totentanz bis zum 19. Jahrhundert schon mehrfach verändert wurde und neuere und populäre Bilder, wie jene von Holbein bekannt waren (dem der Basler Totentanz zeitweilig auch zugesprochen wurde), fließen diese Abwandlungen und Neugestaltungen auch in die Erstellung dieser Reproduktionen mit ein (Postkarten, Tonfiguren, etc.), die europaweit Zuspruch fanden.¹⁶¹

Eigentlich haben die Totentänze niemals an Popularität verloren, auch wenn die Darstellungsweisen sich verändert haben, so wurden die monumentalen Totentänze durch den Buchdruck in eine andere Form gepresst und erfreuten sich im 15. Jahrhundert großer Beliebtheit, wie der Verkauf der Büchlein *Danse macabre des Hommes* und *Danse macabre des Femmes* zeigte.¹⁶² Auch im 16., 17. und 18. Jahrhundert sind illustrierte Totentänze im deutschsprachigen Raum bekannt. Das Interesse an den spätmittelalterlichen bimedialen Zeugnissen zeigt sich auch in der Vervielfältigung der Kopien der Stiche von Merian oder Holbein zu dieser Zeit.¹⁶³

„Wenn wir die Produktionstätigkeit auf dem Gebiet der Totentanzbücher insgesamt überblicken, stellen wir – obwohl der Strom nie ganz abreißt und vor allem im 18. Jh. kontinuierlich anschwillt – doch zu gewissen Zeiten auffällige Häufungen fest, die nur als Ausdruck des verlegerischen Wettbewerbs und des Versuches, an Verkaufserfolgen anderer mitzuprofitieren (bzw. die eigenen zu maximieren), interpretiert werden können.“¹⁶⁴

Neben der bildenden Kunst beeinflusste das Motiv des Totentanzes auch zahlreiche Schriftsteller:innen. So erscheint in Heinrich Heines Lyrik, im *Traumbild Nr. 8*, ein Spielmann, der die Toten aller Stände auf dem Friedhof zum Tanz auffordert. Heine geht dabei noch einen

¹⁶⁰ Knöll, Stefanie: Die Vermarktung des Todes: Der Basler Totentanz im 19. Jahrhundert. S.155- S.172 In: Groß, Dominik/Schweikardt, Christoph: Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen. Frankfurt am Main: Campus 2010. S.158.

¹⁶¹ Vgl. Ebenda, S.160-169.

¹⁶² Vgl. Schmidt-Glintzer, Helwig: Vorwort. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.7.

¹⁶³ Vgl. Wunderlich, Uli: Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.149.

¹⁶⁴ Holzner, Johann/Koller, Erwin/Moser, Hans/Scheichl, Sigurd Paul/Schwob, Anton (Hg.): Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 10. Koller, Erwin: Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck: Bader 1980. S.504.

Schritt weiter, indem er die Toten Anekdoten aus ihrem Leben erzählen lässt und so einen vertieften Einblick in ihre individuellen Schicksale gewährt.¹⁶⁵ Auch Goethe setzte sich mit dem Thema auseinander: Er veröffentlichte Totentanz-Lithographien und verfasste die Ballade *Der Tottentanz*, die mehrfach vertont wurde.¹⁶⁶

In der Folge entstanden zahlreiche Werke, die ausdrücklich als Totentänze bezeichnet wurden, darunter Karikaturen und Kalenderillustrationen ebenso wie moderne Interpretationen, etwa Alfred Kubins *Neuer Totentanz* von 1947 oder die Scherenschnitte von Josy Meidlinger aus dem Jahr 1996.¹⁶⁷

Bis in die Gegenwart hinein bleibt die Faszination für Totentanzdarstellungen ungebrochen, wie verschiedene Beispiele zeigen. Zum Berner Totentanz gibt es Romane und Designerpostkarten sowie Souvenirs für Tourist:innen.¹⁶⁸ Orte, an denen Totentänze überliefert sind, nutzen dieses kulturelle Erbe gezielt zur touristischen Vermarktung.

Auch in Metnitz in Kärnten wurde der Totentanz modern interpretiert, so wurde 1996 im Karner in Stein im Jauntal von Kiki Kogelnik ein Totentanz geschaffen, in der die gesamte Schöpfung tanzt.

„Der Abtanz von Mensch und Natur sollte den Blick des Betrachters von der Vergangenheit, von den im Karner ruhenden Toten auf die sterbende Welt und die Fragen der Zukunft lenken.“¹⁶⁹

Im und vor dem Metnitzer Totentanzmuseum werden zahlreiche zeitgenössische Interpretationen des mittelalterlichen Motivs präsentiert. So befindet sich am Pfarrplatz ein Totenschiff, das 2002 vom Bildhauer Hanspeter Profunser geschaffen wurde. Es zeigt aus Metall gefertigte Totentanzpaare, deren rostige Oberfläche zusätzlich als Symbol der Vergänglichkeit fungiert. In den Räumlichkeiten des Museums ist außerdem ein Bildzyklus von

¹⁶⁵ Vgl. Kaiser, Gert (Hg.): *Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.10-11.

¹⁶⁶ Vgl. Wunderlich, Uli: *Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit*. In: Frey, Winfried (Hg.): *"Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert* aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.188.

¹⁶⁷ Vgl. Guthmann, Jens: *Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg*. In: Frey, Winfried (Hg.): *"Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert* aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.

¹⁶⁸ <https://www.bernertotentanz.ch/willkommen-2> eingesehen am 05.10.2025

¹⁶⁹ Pirolt, Silke Hemma: *Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition*. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999. S.28.

Peter Brandstätter zu sehen, der in elf Darstellungen den Tod in modern inszenierten Szenarien zeigt und die Sünden der Menschheit ins 21. Jahrhundert überträgt (Terrorismus, Atomkrieg, etc.). Der zwischen 1997 und 2001 entstandene Zyklus beginnt mit der Darstellung des Teufels und endet mit einem hoffnungsvollen Bild, in dem Licht aus dem Himmel beziehungsweise dem Jenseits erstrahlt. Fauna und Flora spielen in diesem Werk keine Rolle. Ruth Hanko gestaltete den Metnitzer Totentanz in Keramikreliefs neu. Sie orientierte sich dabei stark am originalen Figurenpersonal, stellte diese jedoch als bekannte Persönlichkeiten dar, etwa Kaiser Franz Joseph oder Kaiserin Elisabeth („Sisi“). Besonders hervorzuheben sind im Kontext dieser Arbeit die Darstellungen von Rabe beziehungsweise Krähe sowie der Schlange, die auf den Tafeln erscheinen.¹⁷⁰

Im Büchlein *Tod oder Leben* von Hans Dieter Mairinger wird 2015 ein moderner Totentanz veröffentlicht, der abstrakte Tuschezeichnungen von Herwig Zens mit gereimten Texten Mairingers kombiniert. Auch in diesem zeitgenössischen Totentanz finden sich Beispiele von Tier- und Pflanzensymbolik in den Texten, während Flora und Fauna in den Bildern nicht erkennbar sind. Auf diese Parallelen zu den zuvor behandelten mittelalterlichen Totentänzen soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

Beim Tod des Kardinals endet der Vers mit „seid nichts als bloß der Würmer Raub“¹⁷¹. Klassisch wird also auch hier im modernen Totentanz der Wurm als tierischer Helfer bei der Verwesung eingesetzt und zeigt sich als Teil des natürlichen biologischen Verfalls.

Beim Tod der Schönheit hingegen, werden bildhafte pflanzliche Ausdrücke im Text verwendet.

„Die Schönheit, ach, wie rasch vergeht’s, wie Blütenstaub im Wind verweht’s. (...) Vergänglich ist der Schönheit Pracht, vorm Tod, vor seiner Sense Macht. Es fällt das Gras, es fällt der Baum, z’letzt bleibt nur ein schöner Traum.“¹⁷²

Auch in diesem Teil des Totentanzes verwendet der Autor sehr standardmäßige Begriffe, die den Tod als Schnitter darstellen und die Vergänglichkeit von Pflanzen als Symbol für die Sterblichkeit des Menschen unterstreichen.

¹⁷⁰ Siehe: https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/52283591160/in/photostream/ eingesehen am 25.01.2025

¹⁷¹ Mairinger, Hans Dieter: *Tod oder Leben. Ein kleiner Totentanz*. Linz: Wagner Verlag 2015. S.16.

¹⁷² Ebenda, S.26.

Beim Tod des Mädchens wird auf die jugendliche Schönheit mit der Erwähnung von Blüten in einem Kranz hingewiesen, wie auch im mittelalterlichen Totentanz üblich.¹⁷³ Dies untermalt bildlich die Verletzlichkeit des Lebens der jungen Frau, da die Blüten, ebenso wie die Jugend, schnell verwelken. Diese Darstellung verstärkt außerdem die Botschaft des Werkes über die Unausweichlichkeit des Todes.

Im Abschlussgedicht des Werkes werden besonders viele Wörter aus der Flora entnommen:

„Der Tod, er tanzt den Totentanz, im Haar trägt er ein` Blütenkranz, lässt alle Blüten welken, die Tulpen und die Nelken. Der Tod, er tanzt den Totentanz, im Haar trägt er ein` Blätterkranz, lässt alle Blätter fallen, und jedes Lied verhallen.“¹⁷⁴

Die Motive von welken Blüten und fallenden Blättern, die insbesondere an den Herbst und die Vergänglichkeit der Natur erinnern, sind bereits aus den mittelalterlichen Totentänzen bekannt und erscheinen hier in aktualisierter Form.

Das Motiv des Totentanzes zieht sich somit seit Jahrhunderten durch Kunst und Kultur und regt Menschen bis heute dazu an, sich mit der Endlichkeit des Lebens auseinanderzusetzen. Zeitgenössische Ereignisse fließen dabei stets in die Darstellungen ein, wie etwa in der Holzschnittfolge *Auch ein Todtentanz* aus dem Jahr 1848 von Alfred Rethel und Robert Reinick, in der die politischen Verhältnisse der Zeit deutlich reflektiert werden.¹⁷⁵

Nach diesem kurzen Exkurs sollen die folgenden Kapitel aufzeigen, welche tierischen und pflanzlichen Elemente in mehreren der hier vorgestellten Totentänze vorkommen und welche Bedeutungen ihnen zugeschrieben werden können.

7. Vergleichende Betrachtung

Nachdem in den letzten Kapiteln einige Totentänze vorgestellt und auf Spuren der Flora und Fauna untersucht wurden, sollen nun Vergleiche, Parallelen, aber auch Unterschiede aufgezeigt und analysiert werden. Weiters sollen bestimmte Punkte aufgegriffen werden, die einen

¹⁷³ Vgl. Ebenda, S.32.

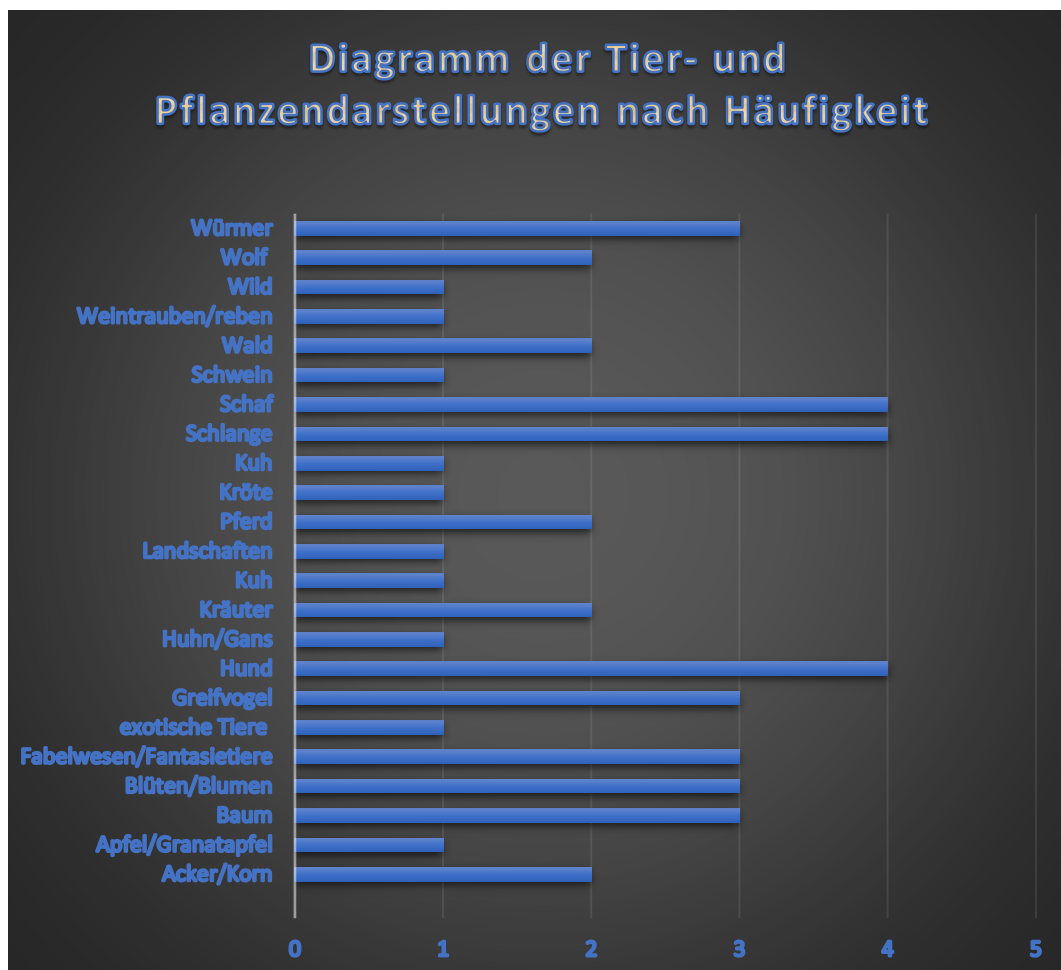
¹⁷⁴ Ebenda, S.44.

¹⁷⁵ Schulte, Brigitte: Der Totentanz vor dem Hintergrund der industriellen Revolution und den Auswirkungen des Ersten Weltkrieges. In: Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000. S.206.

genaueren Blick auf Zusammenhänge, Gefüge, Struktur, Bezüge und Verbindungen der Totentänze aufzeigen sollen.

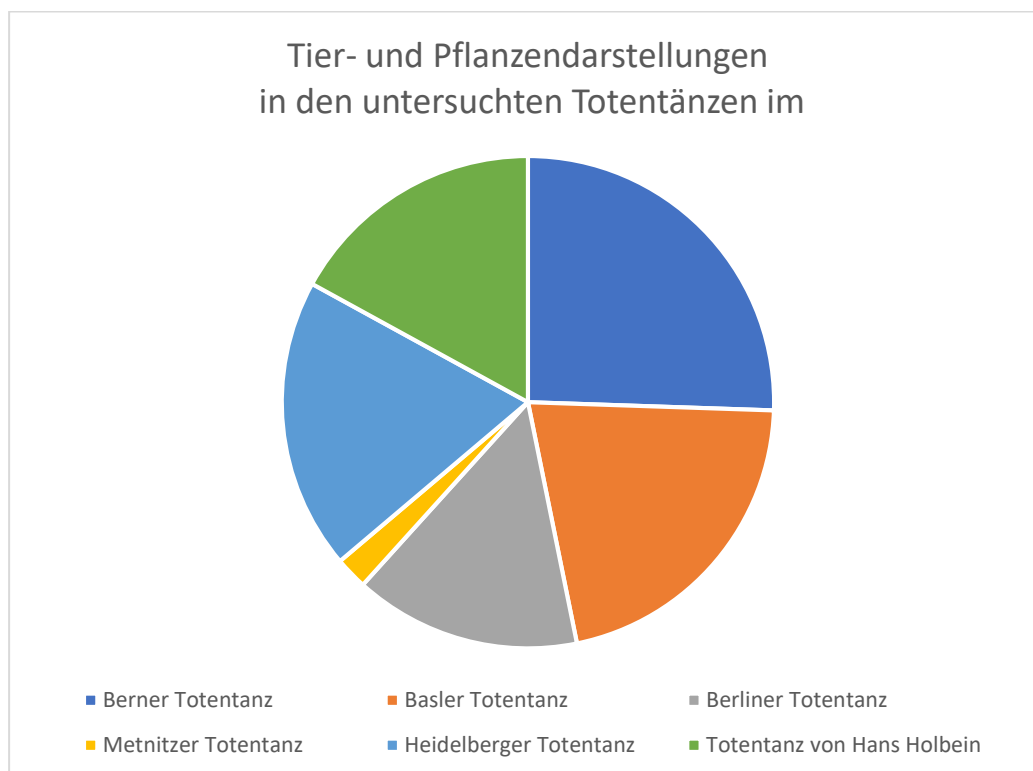
Die pflanzlichen und tierischen Elemente in den Totentänzen sind nicht alle aus den selben Gründen beigelegt worden. Sie sind Symbole, Metaphern, Dekoration, Raumgestaltung, real und fiktional oder gar fantastisch, jedenfalls sind sie bedeutungstragende Elemente, die in diegetischer und nicht diegetischer Form vorkommen. Die meisten haben eine lange kunst- und literaturwissenschaftliche Tradition, sind Teil eines traditionellen Motivs und stehen in den Totentänzen in einem gewissen Kontext, der in der Analyse immer mitbedacht werden muss sowie auch die Tatsache, dass nur zeitgenössisches Wissen und der zeitgenössische Kanon an Kunst und Literatur bei der Interpretation vorausgesetzt werden darf.

Zum besseren Überblick folgt nun eine graphische Darstellung der Analyse. Im ersten Diagramm ist zu sehen, welche Tiere in den untersuchten Totentänzen vorkommen. Kein Tier und keine Pflanze ist in allen fünf Totentänzen zu finden. Nur drei Tiere sind in vier von fünf



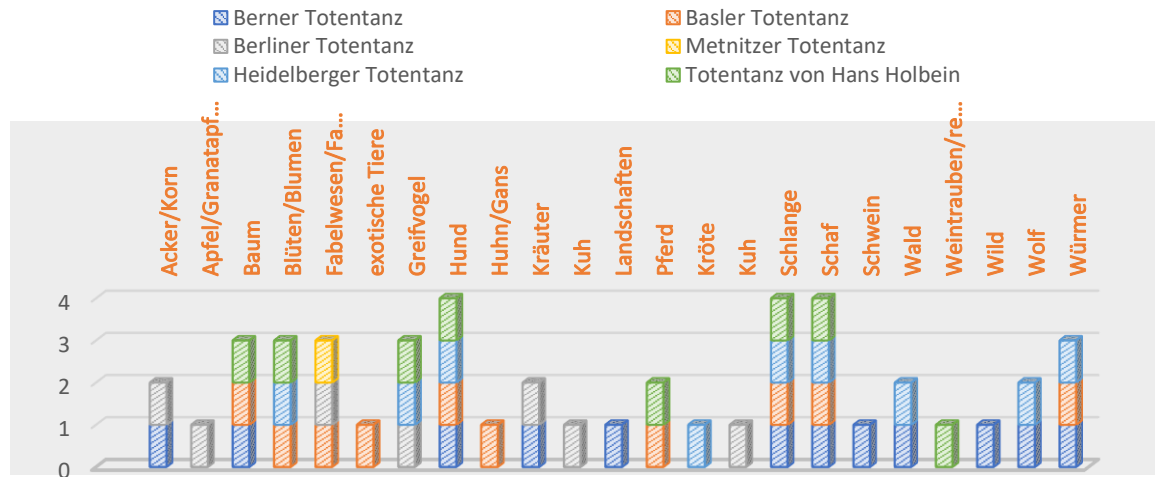
Werken enthalten. Die meisten aber sind nur in einem oder in zwei vorhanden. Hier ein genauerer Überblick:

Im folgenden Tortendiagramm ist grafisch dargestellt, welche Totentänze die meisten Tiere und Pflanzen behandelt. Darin ist deutlich zu sehen, dass der Metnitzer Totentanz wenig Material in diesem Bereich zur Verfügung stellt, während der Berner und der Basler Totentanz eine üppige Fülle an pflanzlicher und tierischer Materie zeigen.



Eine noch detaillierte Übersicht folgt im nächsten Diagramm, das genauer aufzeigt welche Tiere und Pflanzen in welchem Totentanz vorkommen:

DETAILLIERTE ÜBERSICHT DER TIER- UND PFLANZENDARSTELLUNGEN IN DEN TOTENTÄNZEN



Die Favoriten sind eindeutig zu erkennen, es handelt sich um den Hund, die Schlange und das Schaf. Die Würmer kommen zwar des Öfteren im Heidelberger Totentanz vor, es wurde jedoch hier nur das Vorkommen selbst in den Kunstwerken gezählt, jedoch nicht die Wiederholungen innerhalb eines Totentanzes berücksichtigt.

7.1 Vegetation und Tierreich

In diesem Kapitel werden die gefundenen tierischen und pflanzlichen Elemente der hier vorgestellten Totentänze genauer und die Lupe genommen und ihre Bedeutung analysiert.

□ Acker und Korn

Das Korn auf den Äckern der Bauern war ein wertvolles Gut im Mittelalter, als Hunger sich oft durch die Bevölkerung zog und Wetterkapriolen, Schädlinge oder bewaffnete Konflikte oft Hindernisse für die Nahrungsbeschaffung waren.

Die Bedeutung von Feldfrüchten, Getreide und speziell Weizen wird auch im christlichen Kontext immer wieder besonders stark erwähnt. Weizen wird sogar im Hohelied, im Frauenlob

und in anderen geistlichen Liedern als Vergleich für Christus oder Maria verwendet. Christus wird außerdem auch als Ackermann u.ä. bezeichnet.¹⁷⁶

„In unzähligen Passagen der Bibel ist vom Korn die Rede, (...). Das Bildmotiv der Ähre und folglich des Brotes steht in einem engen Zusammenhang mit der Eucharistie. (...) Im ikonographischen Kontext findet sich eine (...) Anspielung auf den künftigen Opfertod Christi in Darstellungen Marias mit dem Kind, (...).¹⁷⁷

Es ist also ein symbolisch tragischer Moment, wenn der Bauer im Totentanz seine Arbeit am Felde nicht mehr verrichten kann. Wertvolles Korn damit vielleicht nicht gesät, geerntet oder verarbeitet wird und parallel eine Anspielung auf das Opfer, das Christus erbracht hat.

Symbolisch werden der Acker und die Ähren als Symbol der Schöpfung und gleichzeitig als Zeichen des Todes und der Vergänglichkeit in der Literatur benutzt.¹⁷⁸ Der Bauer am Feld ist daher nicht nur eine Darstellung eines Standes, sondern beinhaltet zusätzlich den Hinweis auf Leben und Vergehen im Allgemeinen, passend zum Thema des Totentanzes.

□ Apfel und Granatapfel

Äpfel sind eine heimische Obstsorte, die schon im Mittelalter populär war. In den zeitgenössischen Schriften lassen sich jedoch unterschiedliche, teils widersprüchliche Auffassungen über diese Frucht finden.

Im Totentanz erscheint der Reichsapfel als Herrschaftssymbol – ein Zeichen der weltlichen Macht, das zugleich die Bedeutung des Sterbenden unterstreicht. Darüber hinaus werden die Früchte des biblischen Lebensbaums im Paradies, der öfter am Beginn der Totentänze vorkommt, häufig mit Äpfeln gleichgesetzt, was die symbolische Tiefe dieser Frucht unterstreicht, obwohl in der Bibel nicht erwähnt ist, zu welcher Gattung der Baum der Erkenntnis wirklich gehört.

¹⁷⁶ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.240-241.

¹⁷⁷ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.20.

¹⁷⁸ Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.98.

„Die verbreitete Gleichsetzung der Paradiesfrucht mit einem Apfel beruht letztlich auf Verwechslung von lat. *mālus* ´Apfel` mit *malus* ´böse` (...). Seitdem wird der Sündenfall bekanntlich sehr häufig durch Biss in einen Apfel dargestellt (...).“¹⁷⁹

Der Apfel zeigt sich somit als ambivalente Frucht: Während Hildegard von Bingen ihm heilende Eigenschaften zuschreibt und ihn zur Linderung von Leiden und Krankheiten empfiehlt, betrachtet Konrad von Megenberg den Apfel eher kritisch und negativ.¹⁸⁰

Eine eindeutige symbolische oder kulturelle Zuschreibung im mittelalterlichen Kontext lässt sich daher nicht feststellen – der Apfel bleibt ein vielschichtiges und widersprüchliches Zeichen, der im christlichen Kontext für die Ursünde des Menschen, aber auch für Heil und Erlösung stehen kann.¹⁸¹

Der Granatapfel hingegen ist in der Bibel eine wichtige und öfters erwähnte Frucht bzw. Pflanze und eher positiv konnotiert. Der Granatapfel wird als Lebensmittel erwähnt, aber auch als Verzierung. „Die Röte seines Saftes freilich ließ die Christen an das Märtyrerblut denken.“¹⁸² Symbolisch steht er gleichzeitig für Leben, Tod und Vergänglichkeit.¹⁸³ Diese Doppelsymbolik begleitet einige der verwendeten Tiere und Pflanzen in den Totentänzen.

Als Beispiel im Totentanz wurde der Granatapfel als Markierung eines weltlichen Herrschers genutzt und zierte dessen Gewand. Der Apfel war als Reichsapfel ein Herrschaftssymbol, das die Regentschaft über den Erdball zeigen sollte.¹⁸⁴ Doch auch die schönsten Kleider und mächtigen Symbole hindern den Tod nicht daran, seinen Opfern das Leben zu nehmen.

□ Baum

Bäume tragen im mittelalterlichen Kontext eine vielschichtige Bedeutung. Sie dienen als Nutzpflanzen – etwa zur Gewinnung von Holz, Obst oder Pech – und liefern darüber hinaus medizinisch-magische Substanzen. Vor allem aber spielen sie eine zentrale Rolle in der biblischen Überlieferung und sind sogar als Rechtssymbol bekannt. „Denn der Ort der

¹⁷⁹ Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.226.

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda, S.75-76.

¹⁸¹ Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.149.

¹⁸² Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.231.

¹⁸³ Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.161.

¹⁸⁴ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.218.

mittelalterlichen Rechtssprechung befand sich oft unter einer (...) Linde, vielleicht auch einer Eiche (...).“¹⁸⁵

Je nach Baumart werden ihnen im Mittelalter unterschiedliche symbolische Bedeutungen sowie praktische Verwendungen zugeschrieben. In den Totentänzen jedoch lässt sich die jeweilige Baumart nicht eindeutig bestimmen.

Generell sind botanische Details in der Literatur des Mittelalters selten zu finden. Wenn, dann werden sehr symbolträchtige Pflanzen erwähnt, wie die Linde, der Granatapfelbaum, der Weinstock oder der Ölbaum.¹⁸⁶ „In fast allen Fällen dienen aber (...) Baum und Kraut, (...). ähnlich dem Vogelgesang lediglich als Kulisse, (...).“¹⁸⁷

Da Bäume in den hier vorgestellten Totentänzen ausschließlich in den bildlichen Darstellungen des Paradieses oder des Jüngsten Gerichts erscheinen, ohne auffällige oder spezifische Einzelheiten zur Bestimmung der Pflanzenart, ist hier von einer primär religiösen, ikonographisch geprägten Bedeutung auszugehen. Welcher Baumart der Paradiesbaum zugehörig war, das ist eine Streitfrage, zu der es sehr viele unterschiedliche Meinungen¹⁸⁸ gibt.

Im Physiologus ist der Baum selbst sogar Gott, „von dessen Früchten sich gute Christen ernähren. Entfernen sie sich jedoch aus dem Schutz des Herrn, können sie leicht dem Teufel anheimfallen“¹⁸⁹.

„Gott ist der *arbor vitae*, ‘Baum des Lebens’, ein Gedanke, der in vielen mittelalterlichen Werken präsent ist, der aber besonders auf Christus übertragen wird. Das zielt einerseits auf die weltliche Abstimmung Christi wie überhaupt auf den Gedanken des Stammbaums, andererseits aber auf das Kreuz, dass sich eine botanische Einordnung gefallen lassen muss, wenn es etwa in unserer Tradition aus dem Holz des Kreuzdorns (...) gefertigt wurde. Übrigens soll auch die Dornenkrone aus den Ästen dieses Strauches (...) stammen.“¹⁹⁰

Der Baum ist also eine besonders symbolbehaftete und metaphorisch verwendete Pflanze, die in den Totentänzen als Baum im Paradies, als Christuskreuz, aber auch als Baum während des Jüngsten Gerichtes vorkommt.

¹⁸⁵ Ebenda, S.213.

¹⁸⁶ Vgl. Ebenda, S.191-192.

¹⁸⁷ Ebenda, S.194.

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda, S.225-226.

¹⁸⁹ Ebenda, S.247.

¹⁹⁰ Ebenda, S.247.

Der Baum im Paradies ist im Berner Totentanz dem Baum des Todes gegenübergestellt, in dem in der bildlichen Darstellung auch Leichen oder sterbende Personen hängen. Beim Sündenfall ist die Frucht des Baumes der Auslöser für den Tod der Menschen, während des Jüngsten Gerichts sind die Früchte des Baumes die toten Menschen selbst. Der Baum des Lebens wird in diesem Bild von einer Axt gefällt und zeigt damit anschaulich das Ergebnis der durch den Menschen verursachten Erbsünde.

„Auf Darstellungen der Leidensgeschichte Christi und der Auferstehung erscheinen oftmals ein verdorrter und ein blühender Baum, die auf die Erlösung im Gegensatz zur Sünde verweisen.“¹⁹¹

So spannt sich der Bogen vom ersten Ungehorsam bis zum endgültigen Gericht, wobei der Baum sowohl Ursprung als auch Sinnbild des menschlichen Todes wird.

□ Blüten und Blumen

Blumen und Blüten sind in der Literatur von ambivalenter Bedeutung, symbolisieren sie doch einerseits die Liebe, das Leben, die Seele und die Unsterblichkeit, stehen sie andererseits auch für die Vergänglichkeit.¹⁹²

„Seit der Antike wurden mit Blumen die Vergänglichkeit des Lebens und der Schönheit assoziiert, da sie dazu bestimmt sind, binnen kurzer Zeit zu verblühen.“¹⁹³

Kein Wunder also, dass diese blühenden Gewächse auch in einigen Totentänzen ihren Platz gefunden haben.

Die Blüten, Blumen und Kränze in den Totentänzen kommen meist in Zusammenhang mit jugendlichen Personen zum Vorschein. Vor allem bei der Jungfrau, scheint der Blütenkranz als Schmuck obligatorisch. Diese eindeutige Verwendung von Pflanzenteilen lässt sich nicht nur auf ästhetische Gründe zurückführen und ist auch nicht nur als Hinweis auf die Lebensblüte, in der sich die jungen Opfer des Todes befinden, zurückzuführen, es findet sich auch ein eindeutiger Hinweis auf Assoziationen zum Thema Jungfräulichkeit durch die sprachliche Komponente. Das Wort *bluome* ist im Mittelhochdeutschen gleichzusetzen mit dem weiblichen

¹⁹¹ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.16.

¹⁹² Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.57

¹⁹³ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.74.

Genital, der Menstruation¹⁹⁴ und der Umschreibung der Jungfräulichkeit, bluoten wurde auch synonym als bluten und blühen verwendet¹⁹⁵. Damit haben die verwendeten Blumen, Blüten und Kränze auch einen erotischen Beigeschmack, der in der Rezeption der Totentänze auch schon öfter reflektiert wurde. In mittelalterlichen Texten werden Frauen außerdem mit Blumen verglichen, wie zum Beispiel bei Konrad von Würzburg oder bei Walther von der Vogelweide, in dessen Lied *Nemt frowe, disen kranz* ist der Blumenkranz auch ein präsent Thema als Geschenk für ein Mädchen.¹⁹⁶ Blumenmetaphorik ist also ein gängiges Konzept in mittelalterlicher Literatur, das sich in den Totentänzen widerspiegelt. Generell hat der Blumenkranz als Symbol der Unschuld in der Literatur eine besondere Bedeutung und verkörpert einen temporären Zustand, obwohl der Kreis keinen Anfang und kein Ende hat, ist sein Material nur für kurze Dauer beständig.¹⁹⁷

Manche Pflanzenkränze haben auch eine spezielle symbolische Bedeutung, wie zum Beispiel der Myrtenkranz, der als Symbol der Treue und ewigen Liebe schon seit der Antike verwendet wurde und bei Trauungen eine besondere Rolle gespielt hat.¹⁹⁸ Aufgrund der fehlenden Erkennbarkeit der Pflanzenart bei den Kränzen der hier vorgestellten Totentänzen, kann die Zuschreibung eines bestimmten Gewächses aber nicht erfolgen. Es können nur die Möglichkeiten aufgezeigt werden. Botanische Detailliertheit in der bildenden Kunst ist erst mit Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Vormarsch, als auch Sammlungen von Blumenzeichnungen, nach dem Vorbild der Herbarien, Verbreitung fanden.¹⁹⁹

Bei Holbein trägt ausschließlich der Tod die Kränze, die auch aus verschiedenen Pflanzen bestehen. Wie ist das zu interpretieren?

In den anderen Totentänzen tragen meist die jungen Opfer des Todes die Kränze, die in der Blüte ihres Lebens stehen. Der Tod kopiert zwar - zum Beispiel im Basler Totentanz - satirisch diese Kopfbedeckung, jedoch bei Holbein trägt nur der Tod sie und das auch nicht bei dem Zusammentreffen mit den jungen Sterbenden, bei denen es üblich und typisch wäre. Die Kränze in Holbeins Darstellungen sind teilweise auch grotesk übertrieben. Dies kann man so deuten:

¹⁹⁴ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.12.

¹⁹⁵ Vgl. Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart: Hirzel 1992. S.24.

¹⁹⁶ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.256.

¹⁹⁷ Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.58.

¹⁹⁸ Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.54-57.

¹⁹⁹ Ebenda, S.75.

Holbein „dreht“ das Symbol um. Der Tod parodiert die Lebenden, indem er sich selbst mit den Zeichen der Jugend und Lebenskraft schmückt. Das macht ihn spöttisch und ironisch, zugleich aber auch unheimlich. Zudem verstärkt es den Kontrast: Wer sonst den Kranz tragen würde (die Jungfrau, der Jüngling), erscheint schmucklos und nüchtern. Nur der Tod trägt den „Lebensschmuck“ – und enthüllt so die Umkehrung aller Werte. Holbein ist der jüngste, der hier gezeigten Totentänze, die Bildsprache ist verändert, kritischer und humanistisch geprägt.

□ Fabelwesen und exotische Tiere

In den hier vorgestellten Totentänzen kommen nicht nur reale und heimische Tiere vor, man trifft vor allem in den Paradiesszenen, in der Heraldik, aber auch in der Darstellung des Höllenschlundes oder in einzelnen Textpassagen exotische Tiere und Fabelwesen an. Dazu ein kurzer Exkurs:

Schon vor dem Mittelalter hat man Tiere in Tiergärten zur Schau gestellt und sich für exotische, nicht heimische Lebewesen interessiert. Dieses Interesse hält an, exotische Tiere, Fabelwesen oder eine Mischung derselben finden sich häufig in der Kunst des Mittelalters. Außergewöhnliche Tiere erinnern die Menschen an die biblische Beschreibung des Paradieses. In angelegten Gärten wird das Paradies nachgeahmt und ein locus amoenus geschaffen – bei Adeligen, in Klöstern oder der Literatur.

Doch exotische und fabelhafte Tiere sind ebenso als Wappenwesen sehr beliebt, Drachen, Einhörner, Löwen oder große Vogelwesen zieren als Wappentiere die herrschenden Häuser.²⁰⁰ „Für die große Bedeutung, die der mittelalterliche Mensch dem Tier als Symbol beimaß, ist die Heraldik der beste Beweis bis in die neueste Zeit.“²⁰¹

So ist vor allem der Löwe ein Zeichen für majestätische Macht, nicht umsonst gilt er als der König der Tiere. So ist es nicht verwunderlich, dass er in der Heraldik das häufigste Wappentier darstellt. Auch in den Religionen hat der Löwe immense symbolische Bedeutung. Er wird als Symbol Christi, aber gleichzeitig auch als Sinnbild des Teufels verstanden.²⁰²

²⁰⁰ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.222.

²⁰¹ Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verlag. 1968. S.7.

²⁰² Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.213.

„In der Literatur und Kunst des Mittelalters bietet der Löwe ein höchst widersprüchliches Bild (...). Zudem wird der Löwe häufig als König und Richter bzw. als Sinnbild imperialer Macht angesehen.“²⁰³

Der Löwe nimmt im Physiologus einen prominenten Platz ein, er wird gleich am Beginn des Werkes behandelt und auch in den Bestiarien wird ihm ausreichend Platz eingeräumt, in dem seine drei Naturen behandelt werden (das Verwischen seiner Spuren, das Schlafen mit offenen Augen und die Erweckung seiner tot geborenen Kinder am dritten Tag nach der Geburt), die auch alle christlich interpretiert wurden.²⁰⁴

Nicht immer ist der Löwe im Mittelalter authentisch dargestellt, war er doch ein exotisches Tier, das eher mystisch behaftet war und sein Aussehen noch nicht allen Künstlern bekannt.²⁰⁵ Auch Verhalten und Eigenschaften werden in den Bestiarien sehr fantasievoll erklärt.

Betrachtet man den Löwen im Totentanz von Basel ist er im Paradies dargestellt und nimmt somit überhaupt einen besonderen Platz neben dem Einhorn und einem exotischen Vogel ein und ist hier scheinbar ein Pendant zu den Fabelwesen neben sich.

„Das Einhorn war schon in der Antike bekannt und kommt praktisch in allen Kulturen der Welt vor. Der Glaube an seine reale Existenz hielt sich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. (...) Im christlichen Kontext wurde das Einhorn zum Sinnbild der Reinheit und Keuschheit. Im Mittelalter wurde es sogar in die Bestiarien aufgenommen, (...)“²⁰⁶

Um das Einhorn ranken sich im Mittelalter vielerlei Geschichten, es soll von keinem Jäger erlegt werden können, nur Jungfrauen haben Macht über das Fabeltier, das von der Reinheit und Keuschheit dieser angezogen wird, und nur so gefangen und getötet werden kann. Die Erlegung eines Einhorns wird mit dem Opfertod Christis verbunden. Im Physiologus kann das Einhorn sogar vergiftetes Wasser mit seinem Horn reinigen.²⁰⁷

Die Darstellung des mächtigen Löwen, des reinen Einhorns und des exotischen Vogels im Paradiesbildnis des Totentanzes verweist somit auf die symbolische und besondere Bedeutung des heiligen Ortes.

²⁰³ Telesko, Werner: Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. S.90.

²⁰⁴ Vgl. Ebenda, S.90.

²⁰⁵ Vgl. Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.37-38.

²⁰⁶ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.368.

²⁰⁷ Vgl. Telesko, Werner: Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. S.92.

Doch auch exotische Tiere, die man weniger in mittelalterlichen Totentänzen erwarten würde, finden sich bei genauerer Analyse, so wird auch ein Affe im Basler Totentanz beim Abgang des Bischofs erwähnt.

Affen waren im Mittelalter eher negativ konnotiert. Ihr Charakter wurde als boshaft beschrieben und sie wurden mit dem Teufel in Verbindung gebracht, in der Kunst des Mittelalters kommt das Tier in Verbindung mit Häresie und Götzendienst vor.²⁰⁸

„In der mittelalterlichen christlichen Kunst wird ein Äffchen als an einer Kette gefesselter Teufel dargestellt. Im übrigen (sic!) gilt in Europa der Affe als Symbol der Unkeuschheit und der List und als Sinnbild niedriger spielerischer Triebe.“²⁰⁹

Mit negativ behafteten Fabeltieren geht es nun weiter, wenn man auf das Tor zur Hölle oder zum Fegefeuer im Metnitzer Totentanz blickt.

Der Höllenschlund, also das Tor zur Hölle, ist ein bekanntes Phänomen, das sich schon im Frühmittelalter zeigt und auch in der Buchmalerei und in Kirchengestaltungen zu finden ist. Es zeigt sich in unterschiedlichen Ausführungen. Im Metnitzer Totentanz wird es als eine Art Drachen- oder Schlangenmaul dargestellt.

Der Drache ist im Mittelalter ein sehr symbolträchtiges und bekanntes Wesen, so wird er im Nibelungenlied von Siegfried besiegt, auch in der Bibel ist der Drache ein wiederkehrendes Wesen, das vor allem angsteinflößend und böse wirkt und sogar die Engel geraten in Streit mit einem Drachen, der den Teufel verkörpert. In der christlichen Kunst wird der heilige Georg zum verehrten Drachentöter, der das Böse bezwingt.²¹⁰

„Im Mittelalter erscheint der Drache als Symbol des ewigen Bösen, der Hölle und des zu überwindenden Teufels (...). Besonderen Stellenwert besitzt der Drache (...) in Heiligenlegenden und spätmittelalterlichen geistlichen Spielen, in denen die Tötung des Drachen den Sieg des wahren Glaubens versinnbildlicht. (...) Neben dem Eingang des Drachens als Symbol des Heidentums in die Kreuzzugsepik

²⁰⁸ Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.198.

²⁰⁹ Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verlag 1968. S.12.

²¹⁰ Vgl. Ebenda, S.15. und

https://www.bibel-online.net/suche/?search=drache&translation=luther_1912&testament=all eingesehen am 04.07.2025

(...) gehört der Drache in der profanen mittelalterlichen Dichtung zum typischen Modell einer heroischen Biographie (...) des ritterlichen Kämpfers.“²¹¹

Der Drache ist also ein präsentes Fabeltier im Mittelalter und negativ behaftet, es gilt ihn zu bekämpfen, als ritterlicher Held und als guter Christ. So wie es auch gilt die Hölle zu vermeiden. Im Metnitzer Totentanz verschmilzt dieser Kampfgedanke gegen Drachen und Hölle im Bildnis des Höllenschlundes.

„Der Name des Fabeltieres beruht auf dem lateinischen draco, der Bezeichnung für Schlange und für Drache“, passend zum Bildnis im Metnitzer Totentanz, bei dem beide Tiere als Vorlage für das Bildnis des Höllenschlundes gedient haben können. Beides ist als Rahmung des Eintritts in die Hölle oder das Fegefeuer passend gewählt.

Fabeltiere wurden im Spätmittelalter auch von Schaustellern nachgebildet und vorgeführt, um die Schau- und Sensationslust der Menschen zu stillen, im 15. Jahrhundert wird daher in Nürnberg von einem dreiköpfigen Drachen berichtet.²¹²

□ Hund

Der Hund spielt als ältestes Haustier des Menschen seit Jahrtausenden eine große Rolle, schon in Höhlenmalereien ist er zu finden. Seine Mithilfe bei der Jagd, beim Bewachen von Haus und Hof, aber auch beim Hüten von Nutztieren macht den Hund zu einem wertvollen Mitglied der Gesellschaft, auch im Mittelalter. Doch das Tier wird und wurde nicht immer positiv gesehen. In der griechischen Mythologie war der mehrköpfige Hund Cerberus der Hüter der Unterwelt, in manchen Religionen oder Ländern der Welt wird er als unrein oder böse angesehen.²¹³ Sein Image ist somit nicht nur positiv, so wird er auch damals und heute als Schimpfwort benutzt.

Hunde sind in den Totentänzen mehrfach vertreten, ein Beweis dafür, dass sie auch damals schon als Begleiter der Menschen gelebt haben. Selbstverständlich ist eine Beziehung, wie sie heutzutage zwischen Mensch und Haustier besteht, damals noch nicht üblich, jedoch kann man im Heidelberger und im Berner sowie im Basler Totentanz Hunde finden. Oft sind sie aber negativ behaftet. So wird im Heidelberger Totentanz dem Hund die Gier zugeschrieben, im

²¹¹ Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.78.

²¹² Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.160-161.

²¹³ Vgl. Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.28-29.

Berner wird er als Schimpfwort genutzt, aber im Basler nimmt der Hund eine besondere Rolle ein. Er begleitet einen Blinden, der auch erwähnt, dass er ohne den Hund, der vom Tod von der Leine geschnitten wird, nicht mehr weitergehen kann. Jedoch muss er das auch nicht, da der Tod ihn schon in seinen Fängen hat und ihm sein tierisches Hilfsmittel entzieht. Die Funktion des Hundes ist hier eine ambivalente. So ist er nicht nur Wegbegleiter und Führer des blinden Mannes, er geleitet ihn auch bis zu seiner Grabstelle und rettet ihm somit nicht das Leben, sondern führt ihn sogar ins Verderben.

Bei Holbein ist der Hund besonders oft vertreten und schon mehr als Haustier dargestellt, er befindet sich beim Arzt im Inneren des Hauses, schläft sogar im Schlafzimmer der Herzogin und geleitet den Mönch, wenn auch nicht in den Tod.

Der Hund hat also am Ende alle Stände erreicht und zeigt auch in den Totentänzen seine unterschiedliche Bedeutung, der treue Begleiter und hilfreiche Assistent, aber auch der beleidigende Ausdruck in einer Schmährede. Das Tier wird somit auch im Totentanz seinen symbolischen Werten als Wächter und treuer Weggefährte²¹⁴ gerecht.

Im Mittelalter wurde der Hund auch bereits in der Jagd eingesetzt, als Hetzhunde oder Stöberhunde waren schon damals verschiedene Rassen im Einsatz, um bei der Erlegung von Wild zu helfen. Weiters waren sie als Hüte- oder Wachhunde im Einsatz.²¹⁵ Diese arbeitsame Seite des Tieres wird in den Totentänzen aber nicht behandelt.

□ Huhn

Das Huhn wird auch schon im Mittelalter zur Nahrungsgewinnung gehalten. Im Totentanz wird es auch so präsentiert, als Lebensmittel am Spieß gebraten.

„Mittelalterliche christliche Denker, v.a. Augustin und Thomas von Aquin, berufen sich auf die Stoiker und Aristoteles, wobei Augustin argumentiert, dass wir keinerlei moralische Skrupel in Bezug auf das Töten und hinsichtlich des verursachten Leids an Tieren zu haben bräuchten. Aquin argumentiert, der einzige Grund, Grausamkeit an Tieren zu vermeiden, bestehe darin, dass diese Grausamkeit es wahrscheinlicher mache, dass wir auch an unseren Mitmenschen Grausamkeit ausüben würden.“²¹⁶

²¹⁴ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.192-193.

²¹⁵ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.94.

²¹⁶ Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.30.

Trotzdem das Töten und das Verspeisen von Tieren im Mittelalter ohne Skrupel passiert und auch von den christlichen Gelehrten erlaubt wird, sind all diese Lebewesen - auch symbolisch betrachtet - sehr wertvoll. Die Henne, die im Basler Totentanz zwar nur als typisches Merkmal des Kochs verwendet wird, ist im christlichen Glauben ein Symbol Christi, da sie ihre Kinder unter ihren Flügeln schützt, wie Christus die Menschheit.²¹⁷

Die Geflügelhaltung stieg im Mittelalter stetig an, da das Fleisch, die Eier und auch die Federn notwendig waren.²¹⁸ Es ist also durchaus ein authentisches Bild, wenn der Koch im Totentanz ein Huhn am Spieß mit sich führt.

□ Kräuter

Das Interesse an Pflanze und Kräutern im Besonderen war im Mittelalter hinsichtlich der heilenden oder magischen Zuschreibungen ausgeprägt. „Grundsätzlich hat wohl der Glaube bestanden, dass nach Gottes Heilsplan jede Pflanze Heilkraft enthalte und es nur darauf ankomme, sie richtig zu sammeln und anzuwenden.“²¹⁹ Vor allem von Adeligen werden Gärten angelegt, die als Nachahmung des Paradieses verstanden werden können, später sind auch Klostergärten ein Raum, der diese Vielfalt, die Gott erschaffen hat, widerspiegeln soll. Die Kultivierung und Veredelung von Pflanzen, lässt die Menschen an der Schöpfung teilhaben.²²⁰

Es verwundert daher nicht, dass die Kräuter im Berner und Berliner Totentanz beim Ableben des Arztes Erwähnung finden, wenn diese zur Behandlung von Krankheiten eingesetzt wurden. Aber auch die Heilkräuter können die Ärzte nicht retten, der Tod holt sie trotzdem zu sich.

□ Kuh

Die Kuh bzw. Rinder wurden im Mittelalter schon als Nutztiere eingesetzt. Nutztiere folgen einem bestimmten Zweck, sie liefern Fell, Fleisch, Milch, Eier, leben aber - im Gegensatz zu Wildtieren - in menschlicher Obhut.

„Die Fleischnutzung prägte die mittelalterliche Rinderhaltung. (...) Die Milchgewinnung stand dagegen im Hintergrund. (...) Ferner benötigte man Ochsen als Zugtiere. (...) Die lokalen Märkte reichten zur

²¹⁷ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.179.

²¹⁸ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.102.

²¹⁹ Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.102.

²²⁰ Vgl. Ebenda, S.181-186.

Deckung des Fleischbedarfs (...) nicht mehr aus. (...) und so wurde der Viehhandel zunehmend bedeutender.“²²¹

Sie sind somit Konsumgut, eine Ware mit der man handeln kann, wie es auch im Berliner Totentanz ersichtlich wird, wenn der Bauer versucht den Tod mit einer Kuh zu bestechen. Doch vergebens. Auch der wertvolle Viehbestand kann den Landwirt nicht retten. Die Kuh ist hier ein typisches Merkmal des Bauernstandes und wird als wertvoller Besitz dargestellt. Doch der Tod zeigt sich unbestechlich.

□ Landschaften

Dass Totentänze architektonisch umrahmt sind oder Darstellungen von Gebäuden enthalten (Kirchen, Beinhäusern, etc.) ist an vielen Beispielen zu erkennen, Landschaften jedoch sind seltener in den bildlichen Darstellungen erkennbar. Oft sind ein paar Grashalme oder die Andeutung einer Fläche das Maximum. Generell kommt erst im späteren Mittelalter in der Kunst die wirklichkeitsgetreue Illustration von Landschaften und Städten auf. Dies bestätigt auch der Blick auf den Berner Totentanz. Hier ist in der architektonischen Rahmenkonstruktion viel Landschaft abgebildet. Die Berge und Landstriche, die durch die Arkaden zu sehen sind, entsprechen jedenfalls dem typischen Schweizer Landschaftsbild. In den hier besprochenen Totentänzen ist diese künstlerische Ausarbeitung einzigartig. Selbst bei Holbein, der besonders detaillierte Bilder kreiert hat, ist eine so ausgeprägte Landschaft im Hintergrund nicht zu finden. Hier überwiegt eher die Detailliertheit der Pflanzen und Utensilien, aber den offenen Raum, der im Berner Totentanz gezeigt wird, ist außergewöhnlich. Es wird hier vom Künstler nicht nur Wert auf detailgetreue Wappen und Kleidung gelegt, sondern eben auch auf einen speziell gestalteten Hintergrund.

□ Pferd

Das Pferd ist seit Jahrtausenden ein Tier, das der Mensch für seine Zwecke genutzt und somit als Arbeitstier verwendet hat.

„Seit den Anfängen der Domestikation werden Tiere als 'Arbeitstiere' benutzt. Als solche müssen sie Tätigkeiten verrichten, die der Herstellung von Gütern und der Erbringung von Leistungen dienen, die

²²¹ Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.105.

ihrerseits zur Sicherung des Lebensunterhalts oder zur Verbesserung bzw. Erleichterung der Lebensbedingungen von Menschen beitragen.“²²²

Damals hatten die Tiere Dinge, Eigentum – ohne Rechte und deren Bedürfnisse nur soweit befriedigt wurden, wie sie Leistung generierte. Eine soziale Beziehung, wie im heutigen Sinne, war zwischen Tier und Mensch nicht anzunehmen, schon gar nicht bei Nutz- und Arbeitstieren. Sie waren aber überlebenswichtig für die damalige Gesellschaft vor der industriellen Revolution und vor vielen Erfindungen zur Arbeitserleichterung am Feld, zur Fortbewegung, usw.

Das Pferd war aber auch ein Statussymbol, so war es vor allem für die Ritter besonders wichtig. Was wäre ein Ritter ohne Pferd? Im echten Leben, aber erst recht in den Geschichten. Pferde trugen die Ritter zu Schlachten, zu Turnieren und begleiteten sie in den Kampf.

Pferde waren außerdem auch auf Siegeln zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert beliebt.²²³

In den hier gezeigten Totentänzen werden Pferde als Arbeitstiere bei der Feldarbeit illustriert, aber auch als Geschenk des Kaisers an den Herold erwähnt und zeigen damit ihre facettenreichen Aufgabengebiete auf.

Für die Landwirtschaft waren sie, neben Kühen und Ochsen, wichtig als gespannfähige Zugtiere, da einige Rassen aber in der Beschaffung und Erhaltung teuer waren, blieben sie oft dem Adel vorbehalten. Auch im Mittelalter wurden nämlich schon bestimmte Rassen gezüchtet, zum Beispiel Friesen als Ritterpferde oder schwere Kaltblüter als Arbeitstiere.²²⁴

Pferde sind ebenso in der Heraldik weit verbreitet und ihre Hufeisen sollen sogar Glück bringen, das ist schon seit dem Mittelalter verankert und führt auch das Mystische des Tieres vor Augen. Nicht ohne Grund war das Pferd ein beliebtes Tier zur Darstellung von Mischwesen und Fabelwesen (Pegasus, Einhorn, Zentaur, ...).

²²² Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S.39.

²²³ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S. 43.

²²⁴ Vgl. Ebenda, S.106.

Das Pferd ist symbolisch auch wieder sehr ambivalent und zeigt sich oft in verschiedenen Farben, Christus rettet die Welt auf einem weißen Pferd, während Krieg, Hungersnot und Tod in der christlichen Darstellung auf roten und schwarzen Pferden reiten.²²⁵

„Die Bibel schreibt dem Pferd neben einer apokalyptischen Symbolik v.a. Kraft, Schnelligkeit und Schönheit zu. (...) Aus den überlegenen Eigenschaften leitet sich in der Fabel der Hochmut des Pferdes ab (...).“²²⁶

Es folgen Freiheit, Natürlichkeit, Erotik, Treue, Wert und Einheit mit der Natur als symbolische Zuschreibungen.²²⁷ Im Falle der zwei Pferdebegegnungen im Basler Totentanz und bei Holbein ist einerseits der Wert des Pferdes im Vordergrund, da der Herold es als Geschenk erhält und wertschätzt, aber auch als Merkmal der landwirtschaftlichen Arbeit des Bauern tritt es in Erscheinung und zeigt sich als Nutztier am Felde.

□ Schlange

Die Schlange ist in den Totentänzen im Paradies beheimatet, wo sie den Baum der Erkenntnis bewohnt und umringt.

„In der Bibel ist sie Träger des Fluches und muß Staub fressen als Zeichen ihrer Erniedrigung; seit sie Eva verführte, den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu essen, ist sie Symbol des Satans und allen Übels.“²²⁸

Die biblische Erzählung des Sündenfalls und der Verführung Evas durch die Schlange prägt die Symbolik des Tieres in Kunst und Literatur. Die Schlange wird zum Symbol des Todes, des Bösen, des Teufels, jedoch wird sie in der biblischen Überlieferung auch als listig und klug benannt.²²⁹

Im Mittelalter besitzt die Schlange eine große Bedeutung: Einerseits machten ihre ihr zugeschriebenen ambivalenten Eigenschaften sie zu einem beliebten Symbol, andererseits spielte sie aufgrund der pharmazeutischen Nutzung ihrer Gifte sowie ihrer christlichen Bedeutung als Symbol des Teufels eine wichtige Rolle. Bereits im *Physiologus* nimmt sie

²²⁵ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.322.

²²⁶ Ebenda, S.322.

²²⁷ Vgl. Ebenda, S.322.

²²⁸ Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.46.

²²⁹ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.373-374.

zudem einen umfangreichen Raum in den Illustrationen und in der Beschreibung ihrer Naturen ein.²³⁰

Weiters kann man bei den Verwesungsszenen zum Beispiel im Heidelberger Totentanz nicht sicher sein, ob es sich bei den Darstellungen um Würmer oder Schlangen handelt. Sie kann also ebenso als Begleiter des Todes und Mitgehilfe bei der Zersetzung von toten Körpern gesehen werden.

„Sie tritt als Symbol in vielen Kulturen auf; ihr wird (...) unterschiedliche Bedeutung beigemessen.

Doch in den hier vorliegenden Totentänzen ist die Schlange in den Darstellungen des Paradieses eindeutig negativ behaftet und weist auf die biblische Geschichte des Sündenfalls hin.

□ Schaf und Wolf

Schafe waren im Früh- und Hochmittelalter in ganz Europa verbreitet und lieferten Wolle und Fleisch, ihre Häute wurden zu Pergament und sie waren eine Hilfe in der Unkrautbekämpfung.²³¹

Auch wenn das Schaf im Mittelalter als Nutztier weit verbreitet gehalten wurde, ist es in Zusammenhang mit den Totentänzen symbolisch zu betrachten.

Die beiden gegensätzlichen Tiere Schaf und Wolf erscheinen in den Totentänzen stets im Zusammenhang mit geistlichen Ämtern. Dabei gilt der Wolf als Feind der Schafe, während die Schafe das Volk Gottes symbolisieren und der Geistliche als Hirte dargestellt wird.

Die Metapher der Schafe, Hirten und Wölfe im christlichen Kontext findet sich sowohl im Berner, Basler und Heidelberger Totentanz als auch bei Holbein. Sie verdeutlicht ein verbreitetes Verständnis, wonach Geistliche in der Nachfolge Jesu als Hirten des Volkes auftreten und dieses vor dem Wolf, dem Sinnbild des Bösen, bewahren sollen.

Durch die christliche Symbolik des Lamms ladet sich das Tier mit Attributen wie Unschuld und Reinheit auf.

²³⁰ Vgl. Telesko, Werner: Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. S.76.

²³¹ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.110-111.

„Als Opfertier symbolisiert das Lamm auch den unschuldigen, Elend erduldenen, sanft und demütigen Menschen. (...) Die Bibel versinnbildlicht im Bild von Schafherde und Hirte die Notwendigkeit des Behütens und (An-)leitens der menschlichen Seele durch Gott.“²³²

Die Behütung der Schutzbedürftigkeit der Schutzbefohlenen gelingt aber nur mäßig, so gibt der Geistliche im Berner Totentanz seine Verfehlungen sogar zu. Jedenfalls wird immer die Frage nach dem Schutz und der Behandlung der Schafe im Zwiegespräch mit dem Tod zum Thema, wenn es um ein Treffen zwischen Tod und Geistlichen gibt.

Auch beim Domherren im Heidelberger Totentanz könnte man bei der Bekleidung einen Wolfspelz vermuten, was wiederum zur Interpretation führen kann, das auch dieser seine Schützlinge nicht wie ein guter Hirte behandelt hat.

Der Wolf steht in der biblischen Interpretation für Scheinheiligkeit, Falschheit und Heuchelei.²³³

In der Bibel wird auch von Wölfen, die sich als Schafe verkleiden gesprochen:

„Seht euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.“²³⁴

In der Aesopschen Fabel wird das Lamm vom Wolf grundlos aufgefressen, er wird als Personifikation der Überheblichkeit der höheren Stände angesehen.²³⁵

„Viele mittelalterliche Fabeln dienten also nicht nur als Mittel der kirchlichen Predigt, sondern enthalten auch gesellschaftskritische Elemente, die allerdings erst bei genauerem Hinsehen deutlich werden, fürchteten die Dichter doch die Verfolgung durch die Obrigkeit. Tiere, das zeigen Bestiarien und Wappen ebenso wie Märchen und Fabeln, wurden zu verschiedenen Zwecken instrumentalisiert, mythologisiert und allegorisiert.“²³⁶

Wölfe und Schafe begleiten sich also durch die Totentänze, die Bibel und Fabeln und sprechen aber immer dieselbe Allegorie an, der Wolf als das Böse, das zur Gefahr für die Schafe wird,

²³² Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.239.

²³³ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.50.

²³⁴ https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/matthaeus/7/#15 eingesehen am 12.09.2025

²³⁵ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008.S.51.

²³⁶ Ebenda, S.52.

wenn die Hirten nicht Acht geben. Am Ende holt der Tod den Hirten ebenso wie dessen Schützlinge.

□ Schwein

Das Schwein ist ein ambivalentes symbolträchtiges Tier. In dem hier aufgezeigten Beispiel im Berner Totentanz ist es aber als Nutztier zu sehen, das einen bestimmten Zweck hat, die Nahrungsgewinnung. Es wurde aber auch zur Trüffelsuche und als Zugtier eingesetzt.²³⁷

„Durch die zunehmende Haus- und Nutztierhaltung ging im Mittelalter die Bedeutung der Jagd für die Ernährungswirtschaft immer weiter zurück. Das Schwein war seit dem frühen Mittelalter das wichtigste Nutztier. (...) Im Hochmittelalter ging die Schweinehaltung im Schnitt zurück, während die Rinderhaltung immer wichtiger wurde. Das hing auch mit der zunehmenden Bedeutung des Getreideanbaus und dem damit verbundenen gestiegenen Bedarf an Zugtieren zusammen.“²³⁸

Trotzdem sei kurz erwähnt, dass das Schwein als Symbol für unreine Wünsche, Laster und Verderbtheit herhalten muss(te), als Schimpfwort genutzt wurde und bis heute wird, gleichzeitig aber auch ein Zeichen für Glück darstellte, diese Zuschreibungen hat es sich sogar bis zur heutigen Zeit bewahrt.²³⁹

In den hier aufgezeigten Totentänzen kommt es nur einmal im Berner Totentanz vor, wo der Koch als Schwein beleidigt wird und somit die Nutzung als Schimpfwort und negativ konnotiertes Substantiv bestätigt wird. Es wird hier als Zeichen für Völlerei genutzt. „Im christlichen Kontext ist das Schwein fast immer ein Symbol des Lasters.“²⁴⁰

Im Mittelalter wird das Wort Schwein bzw. Sau auch zur Verunglimpfung von jüdischen Personen genutzt. Im Berner Totentanz werden Juden in einem eigenen Bildnis gezeigt, aber als Hunde bezeichnet und beurteilt.

□ Vögel

Vögel spielten im Mittelalter bereits erhebliche Rollen in der Jagd, in der Kunst, der Literatur und auch in der Religion. „Das 1240 vollendete Lehrbuch Friedrichs II. mit dem Titel `De arte

²³⁷ Vgl. Ebenda, S.108.

²³⁸ Ebenda, S.102.

²³⁹ Vgl. Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.18.

²⁴⁰ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.267.

venandi cum avibus` (...) kann mit der Beschreibung von über 130 Vogelarten als das erste wissenschaftliche Werk der Ornithologie bezeichnet werden (...).²⁴¹ Vögel sind also schon in ihrer Vielfalt bekannt und werden auf unterschiedliche Art und Weise genutzt.

„Alles, was Flügel hatte, wurde gefangen, verkauft und verzehrt. (...) Mitunter hielten auch die kleinen Leute und Bürger Lerchen und Nachtigallen in Käfigen, um sich an ihrem Gesang zu erfreuen.“²⁴²

In den Totentänzen kommen diese Tiere in verschiedenster Form vor, einerseits exotische Vögel im Paradies, die die Besonderheit des Ortes anzeigen und den Raum mit Fabeltieren teilen, andererseits Greifvögel bzw. Raben.

Vögel haben im Mittelalter schon religiöse bzw. symbolische Bedeutung, meist positiv behaftet:

„In der christlichen Kunst des Mittelalters sind die Zugvögel ein Auferstehungssymbol, (...). Auch in der christlichen Legende kommt einigen Vögeln eine sinnbildliche Bedeutung zu.“²⁴³ „Auch in der christlichen Kultur galt der Vogel als Sinnbild der Seele und er erscheint auf Darstellungen Marias mit dem Kinde, (...).“²⁴⁴

In der mittelalterlichen Lyrik waren Vögel Sinnbild der lieblichen Natur und wurden in Liebesgedichten und Gesängen symbolisch verwendet.²⁴⁵

In den hier analysierten Totentänzen ist die Bedeutung der Vögel aber eine andere. Es soll nun ein Blick auf die spezifisch beschriebenen Vögel in den Totentänzen geworfen werden.

Greifvögel

In den hier analysierten Totentänzen kommen Adler (als Wappentier), Habicht und Falke vor.

Der Adler ist seit Jahrtausenden und in allen Ecken der Welt ein bedeutungsträchtiges Tier. In der Antike wurde er als heiliger Vogel benannt und die Römer führten ihn als Begleiter ihrer Legionen in den Kampf. In vielen Ländern war er als Wappentier vom Mittelalter über die Renaissance bis zur Neuzeit relevant. Im Christentum wurde er auch als Symbol Christus

²⁴¹ Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.92.

²⁴² Ebenda, S.97-98.

²⁴³ Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.52.

²⁴⁴ Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.288.

²⁴⁵ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.163.

genutzt.²⁴⁶ Er ist im Christentum aber nicht nur vorteilhaft beschrieben und dem Evangelisten Johannes zugeordnet, sondern wurde von den Kirchenvätern auch als Seelenräuber bezeichnet. Als König der Lüfte ist er aber besonders beliebt bei Herrschern, um als Symbol für (politische) Stärke zu stehen.²⁴⁷ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Adler im Heidelberger Totentanz das Schild des Kaisers ziert und somit den Stand des Sterbenden klar macht.

Der Falke war auch schon im Mittelalter ein Gehilfe bei der Jagd, genauer gesagt bei der Beizjagd, daher ist er auch im Totentanz Holbeins als Begleiter eines Falkners dargestellt. Die Darstellung zeigt also ein authentisches Bild eines Berufsbildes der damaligen Zeit.

Symbolisch steht der Falke für Mut, Kraft, Stolz und Freiheit und wird schon im Nibelungenlied als Verkörperung des Helden verwendet, auch bei Parzival von Wolfram von Eschenbach steht er für Adel und Rittertum und selbst in der Liebeslyrik des Mittelalters kommt der Falke vor.²⁴⁸ Ein beliebtes und symbolträchtiges Tier in der Literatur des Mittelalters.

Im Totentanz zeigt er die Ranghöhe des Domherrn und unterstreicht dessen Bedeutung in der Gesellschaft, aber auch, dass diese am Ende des Lebens keine Relevanz mehr hat.

Der Habicht ist mit dem Falken in diesem Kontext gleichgesetzt, auch er wird für die Jagd im Mittelalter verwendet und wird im Berliner Totentanz mit positiven Adjektiven beschrieben. Seine Schönheit wird hervorgehoben und steigert den weltlichen Wert des Besitzers.

Der Rabe kommt als Begleiter des Todes einmalig im Berner Totentanz, aber mehr noch in modern interpretierten Totentänzen vor.

Der Rabe wird in der Bibel als Späher Noahs ausgesandt, der nicht zurückkommt, weil er sich von Aas und somit von den Ertrunkenen ernährt, diese Erzählung wird im Christentum negativ gedeutet²⁴⁹, auch wenn das Tier in Heiligenlegenden als positiver Gehilfe von Eremiten vorkommt. In den Bestiarien jedoch wird er besonders negativ dargestellt. Mit der Zeit wurde er aufgrund der Zuschreibung schlechter Eigenschaften und der Farbe seines Gefieders zum

²⁴⁶ Vgl. Osa, Veronica de: Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt. Konstanz: Rosgarten-Verl. 1968. S.10-11.

²⁴⁷ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.5.

²⁴⁸ Vgl. Ebenda, S.113.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda, S.334.

Unglücksboten und mit dem Tod in Verbindung gebracht.²⁵⁰ Daher ist er in der Kunst ein typischer Begleiter des Todes, bis in die heutige Zeit.

□ Wald

Der Wald ist im Mittelalter noch ein sehr wilder und dunkler Ort. In ihm hausen nicht nur wilde Tiere, sondern auch zweifelhafte Menschen. Die Ränder des Waldes wurden wirtschaftlich genutzt und die Abholzung schritt einige Zeit sehr rasch voran. Erst im Hoch- und Spätmittelalter kam auch das Verständnis dafür auf, dass Wälder bzw. Bäume schützenswert seien und es wurde mit Aufforstungen begonnen. Das Ideal des schönen Waldes mit Fabeltieren und als locus amoenus wurde in der Kunst und Literatur verklärt dargestellt.²⁵¹

Auch der Wald hat einen „ambivalenten symbolischen Status“²⁵², so wird er im Christentum des Mittelalters als Ort der Versuchung, aber auch der Offenbarung gesehen, in der mittelalterlichen Literatur als Motiv für das Andere, die Wildnis, aber auch als Zufluchtsort für Tristans verbotene Liebe und Ort der Magie. Der Wald ist somit das Gegenteil der höfischen und zivilisierten Welt, aber gleichzeitig auch ursprünglich und unverfälscht.

Im Totentanz begegnet uns der Wald im Berner Totentanz, als der Waldbruder dem Tod begegnet und von seiner Waldklausen erzählt und auch im Heidelberger Totentanz kommt der Räuber aus dem Wald, doch beiden bietet der Wald am Ende keinen Schutz, wie der Waldbruder einsieht. Im Heidelberger Text wird der Wald auch als wild bezeichnet und zeigt die Hinwendung zum Anderen, abseits der Zivilisation, der die beiden Protagonisten nicht zugehörig sind.

□ Wein(trauben und -reben)

Weinreben und ihre Früchte kommen bei Holbein im Bildnis des Kardinals, also eines religiösen Mannes, vor. Dies kann einerseits eine Anspielung auf die Rolle des Weines in der Bibel sein, oder aber auch die Hinwendung zum Alkohol thematisieren.

„Der Weinstock spielt natürlich in der Bibel eine sehr große Rolle, waren doch Brot, Wein und Öl die drei Hauptnahrungsmittel des Volks. Deshalb wird der Wein als Gottesgabe gerühmt, (...). So auch beim

²⁵⁰ Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.300.

²⁵¹ Vgl. Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.208-213.

²⁵² Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.471.

Abschiedsmahl Christi, in dem er die christliche Bedeutung des Weins in der berühmten Gleichnisrede begründet.“²⁵³

In der Kunst waren Weinreben als Ornamente ein beliebtes Motiv, auch in mittelalterlichen Kirchen.²⁵⁴ Vor allem aber in der religiösen Kunst ist der Weinstock ein wichtiges Motiv.

„Der Weinstock und die Traube gelten in der Heiligen Schrift meist als Symbol für Christus und das von ihm für die Menschen vergossene Blut sowie als Symbol des christlichen Glaubens. Diese Auslegung geht auf die berühmte Passage im Johannesevangelium zurück, in der Jesu sagt: 'Ich bin der wahre Weinstock'. Insbesondere Trauben und Wein verweisen auf die Passion Christi und das letzte Abendmahl.“²⁵⁵

Der übermäßige Genuss von Wein, als alkoholisches Getränk und nicht als Symbol der Religion ist aber ebenso Thema in der Bibel, als Noah betrunken und nackt von seinen Söhnen aufgefunden wird.²⁵⁶ Jedoch finden sich in der bildlichen Darstellung bei Holbein keine Hinweise auf flüssigen Wein, keine Krüge o.ä., weshalb die Weinreben im Bild der religiösen Bedeutung zuzuschreiben sind.

□ Würmer (Schlangen und Kröten)

Im Vergleich der verschiedenen mittelalterlichen Totentänze fällt die wiederholte Darstellung von Wurmern, Schlangen und Kröten auf. Diese Tiere symbolisieren hier die Vergänglichkeit und den Verfall des menschlichen Körpers und sind in unterschiedlichen Intensitäten präsent.

Tiere, die die Erde bewohnen, galten als unrein, auf dem Bauch kriechende Tiere, also Würmer, Schlangen, Schnecken und ähnliches Getier sollten nicht gegessen werden.²⁵⁷

Der Wurm steht als „Symbol der Demut und Geringfügigkeit, der Vergänglichkeit und des verlorenen Seelenfriedens. Relevant für die Symbolbildung sind die geringe Größe und kriechende Fortbewegung des Wurms, sowie seine oftmals parasitäre Lebensweise“²⁵⁸.

²⁵³ Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012. S.234.

²⁵⁴ Vgl. Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005. S.32.

²⁵⁵ Ebenda, S.32.

²⁵⁶ Vgl. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen9.html#21> eingesehen am 30.08.2025

²⁵⁷ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.125-126.

²⁵⁸ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021. S.492.

Die Darstellung von Würmern ist besonders häufig in den hier vorgestellten Totentänzen und verdeutlicht die körperliche Zersetzung nach dem Tod. In der Legende von der Todesvision des Magister Polykarp wird explizit erwähnt, dass der Körper den Würmern der Erde übergeben wird, während die Seele je nach Lebensart zu Gott oder dem Teufel gelangt, somit zum Himmel oder der Hölle zugeordnet wird.

Postquam extinguo hominem, quod duxi eum ad scholas meas, tunc diuisionem facio: corpus vermibus terre, amicis diuitias, animam si est bona deo, si mala diabolo.“²⁵⁹

Noch eindrücklicher begegnet man den Würmern im *Dialogus mortis com homine*. In diesem Text ist der Tod von Würmern umgeben, die aus den Körpern der Toten entstehen.

„Dic ergo, que causa est isitiis horroris? / Es dentatus turpiter, labellis carens oris. / Olent tua guttura plenissima fetoris, / circumdatus es vermibus intus atque foris.

Quod queris, per te poteris cognoscere profecto, / nam vitales spiritus per meam vim resecto / de corpore ex quatuor humoribus collecto. / Isti sunt vermiculi corpore tumba tecto.“²⁶⁰

Eine direkte Parallele zum Heidelberger Totentanz, in dem die Würmer, den Tod auf den meisten Abbildungen begleiten und sich denen zuwenden, die er zum Abtanz auffordert.

In diesem Zusammenhang sei hier auch die Darstellung der Frau Welt erwähnt, diese mittelalterliche Personifikation des weltlichen Glücks zeigt auf ihrem Rücken diverses Ungeziefer, wie Würmer, Schlangen und Kröten – auch wenn sie von vorne betrachtet eine schöne Frau darstellt, offenbart sich die Vergänglichkeit des weltlichen Glücks auf ihrer Rückseite. Dieses Motiv war in Kunst und Literatur des Mittelalters weit verbreitet, so ziert Frau Welt den Wormser Dom und kommt in Texten von Konrad von Würzburg und Walther von der Vogelweide vor.

Unvermeidlich ist hierzu auch noch der Blick in die Bibel. Im Buch Hiob wird beschrieben, dass sowohl der Glückliche als auch der Unglückliche im Tod gleich sind und von Würmern bedeckt werden.

²⁵⁹ Burdach, Konrad: Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit. Mit einer Einführung in das Gesamtwerk 'Vom Mittelalter zur Reformation'. Berlin: Weidmann 1932. S.522.

²⁶⁰ Fichte, Jörg O./Stotz, Peter/Neumeister, Sebastian/Friedlein, Roger/Wenzel, Franziska/Runow, Holger (Hg.): Das Streitgedicht im Mittelalter. Stuttgart: Hirzel 2019. S.104.

„Der eine stirbt in vollem Glück, ist ganz in Frieden, sorgenfrei. Seine Schenkel sind voll von Fett, getränkt mit Mark sind seine Knochen. Der andere stirbt mit bitterer Seele und hat kein Glück genossen. Zusammen liegen sie im Staub, und Gewürm deckt beide zu.“²⁶¹

Hier zeigt sich der Sachverhalt, der in den Totentänzen abgebildet und beschrieben wird. Jeder muss sterben und verwesen, der Reiche und der Arme, der Gesunde und der Kranke, der Glückspilz und der vom Pech verfolgte.

Würmer und Schlangen sind in den Totentänzen nicht immer klar voneinander abzugrenzen. Im *Heidelberger Totentanz* kommen zusätzlich auch noch Kröten vor. Diese drei Tierarten sind auch in der Legende der drei Lebenden und der drei Toten präsent und zeigen sich als Zeichen des Sterbens und der Verwesung, auch wenn sie biologisch nicht mit Aas in Verbindung gebracht werden können.

Die Kröten bzw. Frösche sind in der christlichen Tradition generell negativ behaftet, da sie eine der Plagen²⁶² sind, die in der Bibel erwähnt werden und auch in der Offenbarung nehmen sie die Rolle von unreinen Geistern ein:

„Dann sah ich aus dem Maul des Drachen und aus dem Maul des Tieres und aus dem Maul des falschen Propheten drei unreine Geister hervorkommen, die wie Frösche aussahen.“²⁶³

In der Vorstellung des *locus terribilis* spielen Würmer und Schlangen ebenfalls eine Rolle, wobei die Schlange eine besondere Position inne hat, da sie mit dem Sündenfall in Zusammenhang steht. Sie wird in der Bibel zwar als intelligentes Tier beschrieben, ist jedoch aufgrund der Verführung Evas verflucht:

„Die Schlange war schlauer als alle Tiere des Feldes, die Gott, der Herr, gemacht hatte. (...)“

Die Frau antwortete: Die Schlange hat mich verführt und so habe ich gegessen. Da sprach Gott, der Herr, zur Schlange: Weil du das getan hast, bist du verflucht (...).“²⁶⁴

Die Darstellung von Würmern, Schlangen und Kröten in mittelalterlichen Totentänzen ist vielschichtig und dient sowohl der Veranschaulichung der körperlichen Verwesung als auch der moralischen Belehrung. Insgesamt sind diese Tierarten in den Totentänzen sorgfältig ausgewählt, um das Unheimliche und Bedrohliche für die Rezipient:innen besonders deutlich

²⁶¹ Interdiözesane Katechetische Fonds (Hg.): Die Bibel. Buch Hiob. Stuttgart/Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1986. S.599. Kapitel 21. Vers 23-26.

²⁶² Vgl. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ex7.html> eingesehen am 17.09.2025

²⁶³ <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/offb16.html> eingesehen am 17.09.2025

²⁶⁴ Interdiözesane Katechetische Fonds (Hg.): Die Bibel. Buch Hiob. Stuttgart/Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1986. S.19. Kapitel 3. Vers 1, 13 und 14.

zu machen. Ihre Präsenz in verschiedenen künstlerischen und literarischen Werken des Mittelalters unterstreicht ihre Bedeutung im kollektiven Bewusstsein der damaligen Gesellschaft.

Auch Hildegard von Bingen beschäftigt sich mit Würmern, Schlangen und Kröten in ihrer Schrift *Physica*, in der diesen Tieren sogar dämonische bzw. teuflische Kräfte zugeschrieben wurden und die Fähigkeit durch Gift Krankheit, Tod und andere Gefahren verbreiten zu können.²⁶⁵

All diese Tiere- und Pflanzen sind also Teil der hier vorgestellten Totentänze, sie kommen zumindest einmal oder auch mehrfach vor bzw. wiederholen sich in den verschiedenen Werken. Besonders interessant ist die ambivalente Bedeutung vieler pflanzlicher und tierischer Symbole. Überraschend ist aber bei genauerer Betrachtung, dass bestimmte Teile der Fauna und Flora so gar nicht erwähnt oder illustriert werden. So fehlt der Fischer in den Berufsgruppen und somit auch die Tiere des Wassers, aber auch Insekten sind nicht vorhanden, Zuchttiere wie Schweine, Ziegen oder Kaninchen und die dazugehörigen Züchter sind kein Thema. Es würde sich daher auch lohnen, diese Leerstellen zu untersuchen. Warum sind manche Berufe ausgenommen, obwohl sie äußerst typisch für diese Zeit waren? Wieso sind Obst und Gemüse kein Thema in den Abbildungen? Warum kommen bestimmte Tiere oder Pflanzen, die man erwarten würde, nicht vor?

Der Tod ist natürlich ein ständiger Begleiter im Reich der Totentänze, seine Form jedoch ist wandelbar. Diese Thematik soll nun etwas genauer betrachtet werden.

7.2 Der Tod als Schnitter

Da diese Arbeit besonderes Augenmerk auf die Pflanzen in den mittelalterlichen Totentänzen legt, soll auch ein kurzer Blick auf die Allegorie des Todes als Schnitter geworfen werden. Pflanzen gelten grundsätzlich als Sinnbild des Lebens – sie wachsen, blühen und tragen Früchte. In den bisher betrachteten Beispielen tragen vor allem die noch lebenden Figuren florale Elemente bei sich, etwa Blumenkränze.

Umso bedeutungsvoller erscheint es, dass der Tod auch schon im Mittelalter in der Gestalt des Schnitters auftritt: Er ist es, der das Leben beendet – nicht nur das der Menschen, sondern symbolisch auch das der Pflanzenwelt. Mit der Sense, einem Werkzeug der Ernte und zugleich der Vernichtung, trennt er das Lebendige ab, durchschneidet brutal das blühende Wachstum

²⁶⁵ Vgl. Meier, Frank: Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2008. S.60.

und markiert so das Ende des Lebenszyklus. In dieser populären Darstellung des Todes verbindet sich das Bild der Pflanzen als Lebensspender mit der Sense des Todes – als Zeichen seiner unwiderruflichen Macht und Zerstörung. Auch wenn das Bildnis des Schnitters nicht in den hier aufgezeigten Totentänzen vorkommt, war es seit dem Mittelalter der Bevölkerung bekannt und konnte klar mit den Blüten und Pflanzen in Verbindung gebracht werden, die in den Abbildungen immer wieder vorkommen.

7.3 Verschmelzung von Tod und Toten

Bei Betrachtung der Totentanzbilder stellt sich mitunter die Frage, ist das Gerippe der Tod selbst oder werden die Lebenden von verstorbenen Personen abgeholt. In den Abbildungen der Friedhöfe und Beinhäuser sind es die Toten, die in Bewegung sind und noch tanzen können. Haben sie aber die Berechtigung die zum Sterben Verurteilten abzuholen und zum Tanz zu bitten? Ist es nicht die Aufgabe des Todes selbst, diese Entscheidung zu treffen und die Todgeweihten zum letzten Tanz zu führen?

Der Tanz mit dem Tod selbst, ist immer sehr einseitig geführt:

„Es ist fast immer der Tod, der die wild-grotesken Tanzsprünge vollführt, und nicht etwa seine Opfer. Daß der Tod tanzt, daß er den Inbegriff des Lebendigen, den Tanz, für sich usurpiert, mehr noch: daß er auf diese Weise das Leben nachäfft, eine foppende Imitation des Lebens vorführt – das macht das eigentliche Grausen der Totentänze aus.“²⁶⁶

Verstärkt wird diese Verspottung der Lebenden auch oft durch die schon beschriebene Nutzung von Blütenkränzen, die die Leichtigkeit des jungen Lebens widerspiegeln. Als Gegensatz zeigt sich der Tod, der eben diese Lebendigkeit durch seine Tätigkeit jäh beendet.

Ein Hinweis auf die Verschmelzung von Tod und Toten sind die begleitenden Würmer, Schlangen und Kröten, die auch in Darstellungen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten vorkommen und die Verwesung des menschlichen Körpers symbolisieren. Ist der unsterbliche Tod mit dieser Vergänglichkeit gleichzusetzen?

In den Totentänzen nimmt der Tod die Gestalt von Skeletten oder Mumien an, Überbleibsel menschlicher Verstorbener, oder schickt diese aus, um die Todgeweihten abzuholen.

Die in diesem Kontext verwendeten Tiere sind ein zentrales Element, um darzustellen, wie der Tod im späteren Mittelalter wahrgenommen wurde – sowohl durch seine allgegenwärtige Sichtbarkeit im Alltag als auch durch die Vorstellungen, die Legenden, Geschichten und Bilder

²⁶⁶Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983. S.3.

vermittelten. Sie symbolisieren Endlichkeit, Vergänglichkeit und Verwesung sowie die Sterblichkeit des Körpers in all ihren grausamen physischen Aspekten.

Die - laut mittelalterlichem Denken - für die Verwesung zuständigen Tiere begleiten die Todesfigur(en) und zeigen körperliche Zersetzung an, in den Versen wird der Tod selbst aber des Öfteren direkt erwähnt bzw. angesprochen.

Die Figur des Todes ist somit einerseits der Tod selbst, direkt angesprochen, aber gleichzeitig ein selbst verwesender Körper, der den Sterbenden ihre Zukunft zeigt.

7.4 Interaktion von Text und Bild im Mittelalter

Symbolische und metaphorische Bedeutungen der Tier- und Pflanzendarstellungen in mittelalterlichen Totentänzen konnten in den letzten Kapiteln sehr umfangreich aufgezeigt werden. Die gemalten Bilder haben vielfältige Funktionen und Rollen, als bildliche Zitate aus der Bibel, als Erweiterung der Textstellen oder als Nachweis der Vergänglichkeit des Körpers.

Dass die Verse, die die Bilder der Totentänze begleiten, ebenso einen besonderen Stellenwert einnehmen, durch das Zwiegespräch einen Einblick in die Gedankenwelt der Opfer, aber auch des unfassbaren Todes geben und zum Ursprung dieser Kunstform dazugehören, ist Fakt.

Wie sehr sind Bild und Text aber wirklich miteinander verwoben und welchen Stellenwert hat der Text gegenüber dem monumentalen Bild? Eine eindeutige Meinung hat Gert Kaiser:

„Halten wir (...) fest, daß eine Isolierung des Bildes, zu der die Neuzeit neigt, ein falsches Verständnis des mittelalterlichen Totentanzes suggeriert. Text und Bild gehören notwendig zusammen. (...) In der Auffassung der Zeit waren die Totentänze Predigten, Bußpredigten, die sich zur Versinnlichung des Wortes der Bilder bedienten. Die meisten Totentänze werden durch die Worte eines Predigers eröffnet bzw. geschlossen. Das bedeutet nach mittelalterlichem Verständnis einen klaren Vorrang des Wortes. (...) die Bilder sind (...) Hilfsmittel, wie sie dies etwa in den Armenbibeln sind oder in den Ausschmückungen der Kirche.“²⁶⁷

Jedoch ist der Analphabetismus dieser Zeit nicht außer Acht zu lassen, waren die Betrachter:innen alle fähig die Verse zu lesen? Sind die Bilder wirklich nur Hilfsmittel für die Unterstreichungen der Verse oder ist es eben auch umgekehrt, sind die Verse als Werkzeug zu sehen, die Betrachtungserfahrung der Rezipient:innen zu intensivieren?

Manche Totentänze erhoben auch keinen Anspruch auf die Verbindung zwischen Text und Bild, wie zum Beispiel der Holbeinsche Totentanz, der anfangs auf Bilder reduziert war.

²⁶⁷ Ebenda, S.23.

Trotzdem zeugen unzählige mittelalterliche Überlieferungen davon, dass Text und Bild in Kombination in fast allen damals existierenden Gattungen üblich waren.

„Dabei überwiegt hier das Wort, dort das Bild in der Sinn determination des Einzelzeugnisses, oder beide wirken gleichgewichtig zusammen – jedes Medium in seiner eigenen Sprache, mit seinen spezifischen Mitteln.“²⁶⁸

Das Zusammenspiel von Text und Bild war im Mittelalter besonders eng und ihre Kombination in vielen künstlerischen Werken unerlässlich (z.B. Armenbibel, Figurengedicht, etc.).²⁶⁹

Um das Text- Bildverhältnis im Mittelalter zu verstehen, muss auch ein Blick auf illustrierte Handschriften geworfen werden, die uns die verschiedenen Funktionen von bildlichen Darstellungen in Symbiose mit Texten aufzeigen.

Einerseits ist natürlich die Illustration des Textes, vor allem in Sammelbänden oder religiösen Schriftstücken ein Hilfsmittel zum Verständnis des Geschriebenen. Doch wirft man einen genaueren Blick auf diese Bilder, sind sie oft nicht realitätsnah. Einerseits aus Unwissen (exotische Tiere) oder aber auch um die Bedeutung und den Stellenwert des Gezeichneten aufzuzeigen (Heilige anders oder größer gemalt als Menschen). Es kann aber oft zwischen Text und Bild eine Verbindung gesehen werden, der Zweck dient also zum Verständnis der Rezipient:innen oder zur Untermauerung des Textes. Außerdem wird die Imagination der Betrachter:innen durch die Bilddarstellungen zusätzlich angeregt, ob diese nun lesen können oder nicht.

Doch es gibt auch andere Aspekte in der Text-Bild-Relation, Zeichnungen können ebenso zur Gliederung beitragen und Kapitel abtrennen oder unabhängige Textteile markieren, den Raum innerhalb der Bücher ordnen und einteilen und somit die Leser:innen durch die Handschrift führen und geleiten. Die Bilder können somit eine bestimmte Raumordnung erzeugen, Abgrenzungen schaffen und die Rezeption damit maßgeblich beeinflussen.

Da verzierte Handschriften zu jener Zeit auch ein Zeichen für Wohlstand und bestimmte Farben eine teure Angelegenheit waren, müssen die Bilder nicht immer in einem bestimmten Verhältnis zum Text stehen. Maler:innen in den Skriptorien waren Handwerker:innen, die in erster Linie Handschriften verziert haben, ohne den Text zu kennen oder zu beachten. Hier ging es um Kunstfertigkeit und Prestige. Illuminationen statt Illustrationen. Können die Bilder als

²⁶⁸ Meier, Christl/Ruberg Uwe (Hg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1980. S.9.

²⁶⁹ Vgl. Ebenda, S.9-10.

völlig losgelöst vom Text als Kunstform betrachtet werden? Die Antwort lautet nur teilweise, denn es gibt Totentänze – wie jenen von Holbein –, die auf das Bild reduziert waren, oder den Heidelberger Totentanz, der ursprünglich ausschließlich aus Text bestand. Die meisten der Totentänze wurden aber als Symbiose aus Bild und Text geschaffen. Wobei das Bild vielerlei Funktion haben kann. Es wurde als Illustration, also als reine Abbildung des Geschehens verwendet, wie auch als Illumination, zur Erhellung des Gezeigten – im Grunde ist der Totentanz eine abgebildete Performance, die mit Hilfe der Verschränkung von Text und Bild den darstellerischen Gehalt erhöht.

Im Allgemeinen sind metaphorische und allegorische Elemente, wie sie auch in den Totentänzen vorkommen, weit mehr als narrative Illustrationen oder grafische Schemata: Sie dienen nicht bloß der Dekoration, sondern tragen häufig eine tiefere Bedeutung in sich, als auf den ersten Blick erkennbar ist.²⁷⁰

Im Hinblick auf diese unterschiedlichen Text-Bild-Verhältnisse, die hier zusammengefasst wurden, ist in Betrachtung der hier behandelten Totentänze davon auszugehen, dass all diese bisher erwähnten Aspekte eine Rolle gespielt haben können, warum Bilder und Texte in den meisten Totentänzen in Symbiose verwendet wurden.

Die Menschen der damaligen Zeit waren es außerdem gewohnt, dass Text bzw. Sprache und Bilder in einem Gesamtkunstwerk vermittelt wurden und keines der beiden priorisiert gesehen wurde:

„Im Zusammenwirken von Sprache und Bild wurde im Mittelalter Welt erkannt, beschrieben und interpretiert. Erst als im Verschriftlichungsprozess der Neuzeit das Sprachmedium die alleinige Deutungshoheit übernahm, ist dieses bi-, ja multimediale Denk-, Darstellungs- und Wissensvermittlungs-Modell verschüttet worden, das mit seiner Möglichkeit zur mehrdimensionalen Verknüpfung und in seiner nicht-linearen Struktur vieles vorweggenommen hat, was heute als alleinige Errungenschaft der elektronischen Medienkultur gilt.“²⁷¹

Folgt man diesem Glaubenssatz, ist das Zusammenspiel zwischen Bild und Text im Totentanz - egal welches spezifische Ziel die Darstellungen verfolgen - nur im Gesamtkonzept vollständig begreif- und erfahrbar.

²⁷⁰ Vgl. Ebenda, S.15.

²⁷¹ Ott, Norbert H.: Bild und Sprache, Bild als Sprache, Bildsprache. Über das intermediale Zusammenwirken von Kunst und Literatur im Mittelalter. S.8-12. In: Akademie Aktuell, 02/2007. München: Bayrische Akademie der Wissenschaften 2007. S.12.

8. Raumkonzepte in Totentanz-Darstellungen

Der Totentanz ist nicht nur eine allegorische Darstellung, sondern schafft einen eigenen Raum des Übergangs – zwischen Leben und Tod, Mensch und Nichtmensch, Diesseits und Jenseits. Dieser Raum ist symbolisch, sozial, kulturell aufgeladen und beinhaltet Tiere und Pflanzen, wie in den letzten Kapiteln ausreichend dargestellt.

Doch wie ist dieser spezielle Raum und seine Bildung, die eben auch von Tieren und Pflanzen begleitet wird, durch die Brille der Raumtheorien zu sehen? Welche Rolle spielen Fauna und Flora dabei?

Michel Foucaults spricht von Heterotopien, diese sind reale Orte, aber zugleich Zwischenräume, die gesellschaftliche Ordnungen spiegeln, brechen oder umwandeln. Friedhöfe, Schiffe, Theater oder Gärten sind klassische Heterotopien: Orte des Übergangs, der Verdichtung von Bedeutungen, der Veränderung von Normalität.²⁷² Der Totentanz stellt Orte dar, die den Übergang zwischen Leben und Tod zeigen, indem der Tod selbst sie zu solchen Orten macht. Die Anwesenheit der Todesfigur erschafft die Heterotopie. Und Lebewesen, wie zum Beispiel die Würmer im Heidelberger Totentanz, unterstützen dies. Der Tod oder Tote und Lebende treffen hier aufeinander. Bewegung und Tanz führen zu Stillstand. Symbole treffen auf Szenen aus dem realen Leben. Tiere, die den Tod begleiten, werden zu Schwellenwesen, die diese Grenzen zwischen Leben und Tod durchlässig machen.

Henri Lefebvre versteht Raum als produziert – nicht bloß physisch gegeben, sondern als gesellschaftlich, symbolisch und imaginär hervorgebracht. Raum entsteht laut Lefebvre im Wechselspiel von lived space (erlebter, gelebter Raum), conceived space (konzipierter, präsentierter Raum) und perceived space (wahrgenommener Raum, z.B. symbolisch).²⁷³ Der Totentanz wäre also ein solcher Raum, in dem sich gesellschaftliche Vorstellungen von Tod, Körper, und Vergänglichkeit materialisieren. Durch die Tiere, die oft als Begleitsymbole auftreten, wird dieser Repräsentationsraum deutlich gemacht. Die Kröten, Schlangen oder Würmer haben symbolischen Charakter und spiegeln gleichzeitig die damalige Vorstellung von Vergänglichkeit und Verwesung des Körpers wider. Sie werden somit zum Teil der Raumproduktion der Totentänze.

²⁷² Musa, Majd: Space in Michel Foucault's Work and Its Intersection with Henry Lefebvre's Production of Space. In: HBRC Journal 21 (1) S. 353–375. Sharjah, UAE: Informa UK Limited 2025. S. 367-368.

²⁷³ Ebenda, S. 355-357.

Aus raumtheoretischer Perspektive übernehmen sie die Funktion als Marker des Übergangs zwischen Leben und Tod: Pflanzen wachsen aus der Erde, in der die Toten liegen, Tiere, die damals als Aasfresser galten, verbinden mit dem Kreislauf der Vergänglichkeit. Damit markieren sie Übergänge, wie es Heterotopien tun. Wenn man Foucaults Konzept erweitert, könnte man sagen: Tiere und Pflanzen eröffnen einen anderen Raum, sie zeigen eine nicht-menschliche Perspektive auf, die die Frage aufwirft, wie sieht das Tier (der Hund, das Pferd, der Ochse, ...) die Situation? Dies wiederum bringt die Human-Animal-Studies ins Spiel, die im nächsten Kapitel behandelt werden.

Tiere und Pflanzen eröffnen somit Räume in Totentänzen. Sie brechen die Grenze zwischen Leben und Tod auf, Sie markieren Übergänge, sie erweitern die Raumsemantik.

Arnold van Gennep berichtet über den Schwellenraum und führt den Begriff der Liminalität ein.²⁷⁴ Dieses Raumkonzept scheint ebenso sehr passend. Der Begriff bezeichnet Zustände, in denen Grenzen aufgehoben werden. Ein liminaler Raum ist weder eindeutig dem Alten noch dem Neuen, weder dem Leben, noch dem Tod zuzuordnen. Er steht für den Übergang, die Verwandlung und die Auflösung fester Ordnungen. Der Totentanz lässt sich genau als ein solcher Schwellenraum verstehen. In ihm begegnen sich Lebende und Tote in einem gemeinsamen Raum, unabhängig von Stand, Alter oder Geschlecht. Diese Begegnung findet nicht im Diesseits oder im Jenseits statt, sondern in einem Zwischenraum, der beide Sphären verbindet. Die gesellschaftliche oder kosmische Ordnung scheint sich für diesen Moment, in diesem Schwellenraum, aufzulösen, die hierarchische Struktur der realen Welt des Mittelalters zerfällt (zu Staub). Die Grenze zwischen Leben und Tod wird durchlässig, um eine religiös-moralische Einsicht zu ermöglichen. Der durch die Totentänze eröffnete Raum wird somit zu einem Raum der Transformation. Der Tod fungiert dabei als Verbindung zwischen den Welten: Er bricht den menschlich gestalteten Raum auf und verweist auf einen unsichtbaren Raum, den die Betrachter:innen durch die Auseinandersetzung mit den Totentänzen erfahren können.

Tiere und Pflanzen sind Elemente in diesem Schwellenraum, sie sind Teil des Konzepts des liminalen Raums zwischen Diesseits und Jenseits. Sie sind nicht zufällig ein Teil davon, sondern wurden absichtlich in das Konzept eingebaut, sie haben eine Bedeutung. Sie fungieren als Mittler zwischen den Welten, einerseits sind sie Teil der Schöpfung, Teil der Welt der Lebenden, andererseits begleiten die Würmer den Tod und zeigen die Vergänglichkeit an. Blüten sind Zeichen des Lebens und schmücken die jungen Damen in den Bildern der

²⁷⁴ Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Les rites de passage. Frankfurt/New York: Campus 2005

Totentänze, gleichzeitig sind sie ihrer Wurzeln entledigt und verwelken, zeigen somit ebenso die Vergänglichkeit an. Der Raum, den Totentänze eröffnen, ist ein Ort der Grenzerfahrung und des Wandels. Ein Ort, an dem sich Lebende und der Tod oder Tote begegnen. Totentänze stehen somit für den liminalen Raum, den Victor Turner als Schwelle zwischen zwei Seinszuständen beschreibt.²⁷⁵ Und die Pflanzen und Tiere tragen zur Konstruktion dieses Schwellenraumes bei. Sie sind Teil der Natur, die wächst, verwelkt, vergeht und sich erneuert, die gesamte Schöpfung – Mensch, Tier und Pflanze – sind vergänglich und unterliegen der göttlichen Ordnung, die den Tod miteinschließt.

9. Tierdarstellungen im Totentanz: Eine Analyse aus Sicht der Human-Animal Studies

„Die Human-Animal-Studies (kurz: HAS) sind ein vergleichsweise junges, multidisziplinäres Forschungsprogramm, das sich mit der kulturellen, sozialen und gesellschaftspolitischen Rolle von Tieren befasst sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Menschen und Tieren analysiert.“²⁷⁶

Wie kann so eine junge wissenschaftliche Herangehensweise nun auf mittelalterliche Texte und Bilder angewandt werden bzw. macht eine Analyse der Totentanzbilder mittels HAS überhaupt Sinn? In dieser Arbeit soll zumindest in diesem Kapitel ein Versuch gewagt werden, dies durchzuführen.

Animal Studies fragen nicht nur was bedeuten oder symbolisieren diese Tiere & Pflanzen – sondern: Welche Rolle haben bzw. spielen sie? Wie beeinflussen sie Bild oder Text? Welche Handlungsmacht besitzen sie? Hier im Speziellen im Raum des Totentanzes.

Tiere wie der Löwe erscheinen im Totentanz nicht lediglich als ornamentale Beigabe oder als Markierung des Paradieses, sondern als Träger von Ideologie, Machtdarstellung und einer religiös geprägten Weltordnung. Sie sind damit bedeutungsvoller, als es auf den ersten Blick erscheint.

Im Totentanz fungieren tierliche Artefakte nicht bloß als symbolische Illustrationen des Todes, sondern als belebte Dinge. Sie gestalten den Raum (des Todes) mit, durch ihre Materialität als Tierfigur.

Tierische Darstellungen und Erwähnungen, wie sie im Totentanz vorkommen, sind nicht neutral, sie sind als aktive Elemente zu verstehen. Häufig sind Schafe in Text und Bild ein Teil

²⁷⁵ Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989. S.94-97.

²⁷⁶ Ferrari, Arianna/Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: Transcript Verlag 2015. S.156.

der Totentänze oder auch der Hirte, der auf die Schafe verweist. Traditionell werden sie, wie schon erwähnt, im christlichen Denken als Sinnbild der Gläubigen verstanden, die Christus, dem guten Hirten, folgen. Betrachtet man die Schafe jedoch im Sinne der Medieval Animal Studies, eröffnet sich eine erweiterte Perspektive auf ihre Funktion im Totentanz.

Die HAS betonen, dass Tiere auch im Mittelalter nicht nur als bloße Symbole menschlicher Eigenschaften dienten, sondern zugleich als Teil einer umfassenden sozialen und kosmischen Ordnung verstanden wurden. Tiere sind nicht nur Zeichen, sondern Mitakteure in der Welt und Träger einer eigenen Agency.²⁷⁷ Überträgt man diesen Ansatz auf die Schafe im Totentanz, lassen sich diese nicht mehr nur als passive Metaphern deuten, sondern als Teil der göttlichen Schöpfung, die – ebenso wie der Mensch – dem Kreislauf von Leben und Tod unterworfen ist. Damit verweisen die Schafe auf eine theozentrische Weltordnung, in der Gott das Zentrum und der Tod das verbindende Element aller Geschöpfe ist. Der Totentanz hebt die Gleichheit aller Wesen vor dem Tod hervor und lässt so die Grenze zwischen Mensch und Tier brüchig erscheinen. In dieser Lesart wird der Totentanz zu einer Reflexion über die gemeinsame Sterblichkeit von Mensch und Tier, wobei die Seele den Mensch vom Tier im christlichen Glauben noch unterscheidet.

Totentänze sind kulturelle Räume, in denen Tiere (oder Spuren von ihnen) nicht nur symbolisieren, sondern handeln – als aktive Elemente der Atmosphäre, Bedeutung und Emotionalität. Sie spielen eine bestimmte Rolle, wie zum Beispiel der Hund im Berner Totentanz, der über die rein symbolische oder ornamentale Funktion hinausgeht. Der Hund erscheint im Berner Zyklus nicht lediglich als Attribut des Blinden, sondern als ein Bindeglied zwischen Lebenden und Toten: Er verweist auf Treue und Wachsamkeit, zugleich aber auch auf den Verlust dieser Tugenden angesichts der Begegnung mit dem Tod. Er trägt eindeutig nicht nur symbolische Bedeutung, sondern wirkt im Bildraum als Akteur, der die Wahrnehmung der Betrachter:innen lenkt. Laut der Kunsthistorikerin Isabelle Schürch kann man die Kombination aus Mensch und Tier als Assemblage begreifen. In diesem Sinn können tierliche Artefakte und Requisiten im Totentanz als aktive Bestandteile einer Assemblage verstanden werden. Sie sind keine statischen Illustrationen, sondern belebte Objekte, die – ähnlich wie Schürch es für Ritter-und-Ross-Darstellungen zeigt – Bildszenen mit prägen und

²⁷⁷ Glück, Jan/Krumm, Markus/Majewski, Kerstin Einleitung. Medieval Animal Studies. S. 259-270. In: Das Mittelalter 2023. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2023.

formen.²⁷⁸ Dadurch, dass der Hund im Berner Totentanz in Text und Bild präsent ist, zeigt sich ebenfalls seine enorme Bedeutung in dieser Szene.

Die Übertragung dieser Perspektive auf die Totentänze erlaubt es, die animalischen Figuren nicht bloß als Symbolträger zu deuten, sondern ihre Handlungsmacht im Bildraum zu erfassen: Sie können Atmosphäre schaffen, Emotionen auslösen und aktiv Szenen mitgestalten.

Gerade hier setzt der Ansatz der Human-Animal-Studies an: Er macht sichtbar, dass Tiere in nicht bloß Illustrationen sind, sondern in der Darstellung eine eigene Handlungsmacht besitzen. Diese Handlungsmacht entsteht aus dem Zusammenspiel von Präsenz, eventuell kultureller Zuschreibung und der Wirkung auf das Publikum. HAS ermöglicht, mittelalterliche Kunstwerke wie den Totentanz nicht nur als religiös-didaktische Mahnbilder, sondern als Räume wechselseitiger Beziehungen zwischen Menschen, Tieren und Tod zu begreifen.

Das Bild des Ackermanns von Holbein dem Jüngeren visualisiert die Weltordnung des Mittelalters: Der Mensch lenkt die Tiere, die ihm als Werkzeuge der Produktion dienen. Diese symbolische und praktische Hierarchie ist in Holbeins Darstellung klar zu erkennen.

Julian Happes didaktischer Ansatz greift diese Konstellation auf, um sie kritisch zu wenden: Was würden die Tiere dieser Szene erzählen? Happe möchte, dass ein Perspektivenwechsel vorgenommen wird. Er sieht das speziell aus didaktischer Sicht als wertvoll an, doch die kann ebenso literaturwissenschaftlich und kunsthistorisch neue Blickwinkel eröffnen. Aus der instrumentellen Nutzung des Tieres soll eine Reflexion über die gemeinsame Lebenswelt von Mensch und Tier werden.²⁷⁹

Die Analyse der Totentänze durch die Linse der Human-Animal-Studies ist daher keineswegs fehl am Platz, sondern eröffnet neue Perspektiven. Sie lenkt den Blick weg von einer rein ikonographischen Lesart hin zu einer, die auch die nicht-menschlichen Akteure ernst nimmt. Auf diese Weise wird die anthropozentrische Sichtweise aufgebrochen: Der Totentanz erscheint nicht länger ausschließlich als menschliches Memento mori, sondern als ein von menschlichen und nicht-menschlichen Elementen gemeinsam gestalteter Raum.

²⁷⁸ Vgl. Schürch, Isabelle: Was heißt es, eine Tiergeschichte des Mittelalters zu schreiben? In: Das Mittelalter 28, Nr. 2/2023: 407–426. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. 2023

²⁷⁹ Vgl. Julian Happes: Von tapferen Löwen. Ein didaktischer Blick auf ‚Medieval Animal Studies‘. In: Das Mittelalter 2023, 28(2), 347–364. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2023

10. Resümee

Diese Masterarbeit untersucht die Tier- und Pflanzendarstellungen in unterschiedlichen Totentänzen des deutschsprachigen Raumes sowie deren Funktionen im Bild-Text-Verbund. Dafür wurden eine Bildanalyse, eine Textanalyse und Vergleiche vorgenommen, diese wurden auch grafisch dargestellt. Ergänzend kamen Überlegungen aus der Raumforschung und den Human-Animal Studies hinzu.

Im Kern konnte die Arbeit zeigen, dass Tiere und Pflanzen im Totentanz keine zufälligen Dekorationen sind, sondern bewusst eingesetzte Elemente mit Bedeutung. Allerdings hängt ihre Rolle stark davon ab, welcher Totentanz, welches Medium und welcher Kontext betrachtet werden.

Die Reihenfolge der Todesopfer, die Texte und Bilder waren sehr stereotyp, die Inhalte klar vorgegeben und definiert. Individuelle Ideen und Elemente konnten aber von den Kunstschaaffenden selbst eingefügt werden. Somit sind die Pflanzen und Tiere, die in den Bildern erscheinen, eine absichtlich hinzugefügte Komponente, die Bedeutung hat. Diese ist aber äußerst unterschiedlich, wie die behandelten Beispiele eindeutig belegen. Tiere und Pflanzen haben ambivalente Bedeutungen, manchmal sind sie eindeutig symbolisch aufgeladen, manchmal steckt mehr dahinter.

Die Analyse ergab:

Im deutschsprachigen Raum treten unterschiedliche Tiere und Pflanzen im Totentanz auf, aber nicht überall gleich oft und nicht immer parallel im Bild und im Text.

Im Berner Totentanz sind unterschiedlichste Tiere wie Schaf, Rabe, Kröte und Würmer präsent. Pflanzen erscheinen vor allem über Bäume, Korn, Kräuter, Gras und Blumenkränze.

Der Basler Totentanz zeigt eine naturnähere Umgebung aus Gras und kleinen Blumen, außerdem den Hund als zentralen Begleiter des Blinden. Auch hier kommen Würmer und Schlangen am Todeskörper vor. Pflanzen und Früchte werden zusätzlich zur Standeskennzeichnung genutzt (z. B. Granatapfel-Ornamente).

Der Metnitzer Totentanz unterscheidet sich deutlich: kaum erkennbare Flora und Fauna. Die Figuren kommen ohne Naturlandschaft vor, nur der Baum beim Prediger bleibt ein strukturelles Grundmotiv und die Besonderheit ist der Höllenschlund der ein fiktives Tier darstellt.

Der Berliner Totentanz enthält Früchte und Fabelwesen im Bild, und Tiere wie Habicht oder Kuh in den Versen, diese spiegeln sich aber wiederum in den Bildern nicht wider.

Die Holzschnittserie von Hans Holbein dem Jüngeren zeigt den größten Wandel: Der Tod begegnet den Menschen im detailliert dargestellten Alltag, Tiere – vor allem Hunde – erscheinen deutlich öfter und nun auch in Innenräumen. Pflanzenkränze trägt hier nur der Tod, nicht mehr die Sterbenden.

Tiere, die im Totentanz vorkommen und mit Tod und Verwesung verbunden werden, sind vor allem Würmer, Schlangen, Kröten. Pflanzen sind vor allem Bäume, Kräuter, Korn/Getreide, Gras und symbolische Kränze. Nutz- und Haustiere wie Hund oder Henne erscheinen regional unterschiedlich stark.

Tiere und Pflanzen wurden im Mittelalter symbolisch in Verbindung mit Sterben, Trauer, Sünde, Vergänglichkeit, klerikaler Verantwortung oder Standesstatus gebracht. Würmer und Kröten stehen für den körperlichen Verfall, Schaf und Wolf für das Hirten- und Sündernarrativ der Kirche, Hunde für Begleitung, Treue, aber auch Beschimpfung. Kräuter und Korn stehen für Heilwissen, Alltagsarbeit aber stets aus religiöser und sozialer Perspektive interpretiert. Die Darstellungen spiegeln die Werte ihrer Zeit wider – vor allem das ständische Ordnungssystem, das klerikale Weltbild, die Allgegenwart des Todes und das frühe Interesse an Wissen über den Körper und seine Zersetzung.

Region, Entstehungszeit und Medium bestimmen die Darstellung. Wandfresken sprechen ein kollektives Publikum an, Holzschnitte wurden für die Buchrezeption geschaffen und sind detailreicher. Texte sind stärker stereotyp, lehrhaft und mündlich rezipierbar, die Bilder hingegen mitunter künstlerisch freier gestaltet.

Tiere und Pflanzen übernehmen im Totentanz vor allem folgende Rollen:

- Vergänglichkeit aufzeigen (Würmer, Korn, Pflanzen)
- Soziale Marker (Hund als Begleiter oder Schimpfwort, Henne beim Bauern)
- Klerikale Warnmetaphern (Schaf–Wolf-Figuren)
- Struktur motive (Baum am Anfang/Ende)
- Statuscodes (Früchte, Pferde)

Tiere können den Menschen nicht ins Jenseits folgen – besonders sichtbar am Durchtrennen der Hundeleine in Basel und am Verlassen des Hundes aus Holbeins Bildraum. Die Pflanzen dagegen erinnern an Lebensblüte, Welkprozess und Vergänglichkeit und somit an die immerwährende Präsenz des Todes.

Die Human-Animal Studies ermöglichen es, die Tiere in den Totentänzen nicht nur als symbolische Zeichen, sondern als aktive Elemente und Mitakteure im Text- und Bildraum zu lesen, deren Darstellung das Verhältnis zwischen Mensch, Tier und Tod aufzeigt und Atmosphäre, Bedeutung und Wahrnehmung mitgestalten. Der Ansatz der HAS ermöglicht es, den Totentanz nicht nur als religiöses Mahnbild zu verstehen und neue Fragen an das bimediale Kunstwerk zu stellen.

Aus raumtheoretischer Sicht eröffnet ein Totentanz einen besonderen Raum des Übergangs zwischen Leben und Tod, der als Heterotopie verstanden werden kann, also als ein Ort, an dem sich gesellschaftliche Vorstellungen von Tod und Vergänglichkeit verdichten. Zugleich lässt sich der Totentanz als produzierter Raum begreifen. Tiere und Pflanzen spielen dabei in einigen Darstellungen eine wichtige Rolle. In Verbindung mit dem Konzept der Liminalität wird deutlich, dass Fauna und Flora bewusst eingesetzte Elemente sind, die den Totentanz als Schwellenraum zwischen Diesseits und Jenseits mitgestalten.

Insgesamt betrachtet wird deutlich: Der Totentanz ist ein ambivalentes Medium, das religiöse Lehre und Volksglauben verbindet. Tiere und Pflanzen in Totentänzen sind keine stummen Beigaben, sondern Marker von religiöser Ordnung, sozialer Hierarchie, Körper-Metamorphose und medialer Todesnarration. Sie zeigen den Zwischenraum zwischen Diesseits und Jenseits als kulturell codierten Schwellenraum, der theologisch ermahnt, sozial ordnet und eine eigene künstlerische Ästhetik zeigt.

11. Literaturverzeichnis

- Anderson, Robert R./Goebel, Ulrich/Reichmann, Oskar (Hg.): Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Berlin/New York: W. de Gruyter 1986
- Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte. Wien: Böhlau 2012
- Bluhme, Hermann: Etymologisches Wörterbuch des deutschen Grundwortschatzes. München: Lincom 2005
- Burdach, Konrad: Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit. Mit einer Einführung in das Gesamtwerk 'Vom Mittelalter zur Reformation'. Berlin: Weidmann 1932
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart: Metzler 2007
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B. Metzler 2021
- Ferrari, Arianna; Petrus, Klaus: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript Verlag 2015
- Fichte, Jörg O./Stotz, Peter/Neumeister, Sebastian/Friedlein, Roger/Wenzel, Franziska/Runow, Holger (Hg.): Das Streitgedicht im Mittelalter. Stuttgart: Hirzel 2019
- Friedrich, Udo: Menschentier und Tiermensch: Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009
- Frey, Winfried (Hg.): "Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen": Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt Bibliothek Otto Schäfer. Wiesbaden: Harrassowitz 2000
- Geana, Traian-Ioan: Allegorie und Symbol im Mittelalter. Würzburg: Königshausen und Neumann 2023
- Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Les rites de passage. Frankfurt/New York: Campus 2005
- Glück, Jan/Krumm, Markus/Majewski, Kerstin Einleitung. Medieval Animal Studies. S. 259-270. In: Das Mittelalter 2023. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2023
- Goette, Alexander: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Berlin: De Gruyter 1897

Impelluso, Lucia: Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin. Parthas Verlag 2005

Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983

Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Imhof Verlag 2018

Knöll, Stefanie: Die Vermarktung des Todes: Der Basler Totentanz im 19. Jahrhundert. S.155-S.172 In: Groß, Dominik/Schweikardt, Christoph: Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen. Frankfurt am Main: Campus 2010

Hennig, Beate; Hepfer, Christa; Bachofer, Wolfgang: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Tübingen: De Gruyter GmbH 2007

Holzner, Erwin/Koller, Erwin/Moser, Hans/Scheichl, Sigurd Paul/Schwob, Anton (Hg.): Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 10. Innsbruck: Bader 1980

Interdiözesane Katechetische Fonds (Hg.): Die Bibel. Stuttgart/Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1986

Impelluso, Lucia; Travaglini, Barbara (Hg.): Die Natur und ihre Symbole: Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. (OV:) La natura e i suoi simboli. Berlin: Parthas 2005

Johannes von Tepl: Der Ackermann und der Tod. Ditzingen: Reclam 2000

Kaiser, Gert (Hg): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. Frankfurt am Main: Inselverlag 1983

Klinger, Judith; Kraß, Andreas (Hg): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017

Knöll, Stefanie: Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert : zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2018

Julian Happes: Von tapferen Löwen. Ein didaktischer Blick auf ‚Medieval Animal Studies‘. In: Das Mittelalter 2023, 28(2), 347–364. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2023

- Holzner, Johann/Koller, Erwin/Moser, Hans/Scheichl, Sigurd Paul/Schwob, Anton (Hg.): Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 10. Koller, Erwin: Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck: Bader 1980
- Leclercq-Marx, Jacqueline: Kritik über Obermaier (2009): Tiere und Fabelwesen im Mittelalter. *Reinardus: yearbook of the International Reynard Society* 2011, Vol.23, S.210-213
- Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart: Hirzel 1992
- Mairinger, Hans Dieter: *Tod oder Leben. Ein kleiner Totentanz*. Linz: Wagner Verlag 2015
- Meier, Christl/Ruberg Uwe (Hg.): *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1980
- Meier, Frank: *Mensch und Tier im Mittelalter*. Ostfildern: Thorbecke 2008
- Musa, Majd: Space in Michel Foucault's Work and Its Intersection with Henry Lefebvre's Production of Space. In: *HBRC Journal* 21 (1) S. 353–375. Sharjah, UAE: Informa UK Limited 2025
- Obermaier, Sabine: *Tiere und Fabelwesen Im Mittelalter*. Berlin/Boston: De Gruyter 2009
- Osa, Veronica de: *Das Tier als Symbol: Eine Fibel für die Tierfreunde in aller Welt*. Konstanz: Rosgarten-Verlag 1968
- Ott, Norbert H.: Bild und Sprache, Bild als Sprache, Bildsprache. Über das intermediale Zusammenwirken von Kunst und Literatur im Mittelalter. S.8-12. In: *Akademie Aktuell*, 02/2007. München: Bayrische Akademie der Wissenschaften 2007
- Peters, Emil (Hg.): *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*. Köln: Anaconda 2013
- Pfarre Metnitz (Hg.): *Folder Metnitzer Totentanz*. Metnitz: Pfarramt 2022
- Pirolt, Silke Hemma: *Der Metnitzer Totentanz : Volksschauspiel und Freskenzyklus im Kontext der südostalpinen Totentanztradition*. Wien: Dipl.-Arb. an der Universität Wien 1999
- Schürch, Isabelle: Was es heißt, eine Tiergeschichte des Mittelalters zu schreiben? S. 407–426. In: *Das Mittelalter 2023*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2023
- Stammler, Wolfgang: *Die Totentänze des Mittelalters*. München: Horst Stobbe Verlag 1922
- Telesko, Werner: *Die Weisheit der Natur: Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter*. München: Prestel 2001

Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989.

Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien. Berlin: Lukas 1997

Zinsli, Manuel: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Bern: Haupt 1953

Internetquellen:

<https://www.bibel-online.net>

<https://www.bernertotentanz.ch/willkommen-2>

<https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/>

www.totentanz.eu

www.totentanz-schweiz.ch

www.basler-bauten.ch

<http://www.dodedans.com/Ebern-froelich.htm>

<https://www.gutenberg.org/files/23775/23775-h/23775-h.htm>

<https://doi.org/10.11588/diglit.2150#0043>

https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/52283591160/in/photostream/

https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Darstellung und Funktion von Tieren und Pflanzen in ausgewählten Darstellungen des Totentanzes im deutschsprachigen Kulturraum. Im Mittelpunkt der Studie stehen sechs historische Beispiele – die Totentanzzyklen von Basel, Bern, Berlin, Heidelberg und Metnitz sowie die Holzschnittserie von Hans Holbein dem Jüngeren – und deren symbolische Bedeutungen, kulturelle Kontexte sowie das mediale Zusammenspiel von Bild und begleitenden Verstexten.

Methodisch verbindet die Arbeit bildanalytische Verfahren, textuelle Interpretation und eine vergleichende Lesart. Die Arbeit zeigt, dass Fauna und Flora im Totentanz weit mehr sind als bloße dekorative Elemente: Sie fungieren als Symbole körperlichen Verfalls (Würmer, Schlangen, Kröten), als moralische und religiöse Metaphern (Schaf- und Wolfsbilder) sowie als soziale Marker oder Statussymbole (Hunde als Begleittiere, Bäume, Früchte, Wappen, etc.).

Die Ergebnisse machen deutliche regionale Unterschiede sichtbar: Während die Zyklen in Basel und Bern eine überraschend naturnahe Umgebung zeigen, verzichtet in Metnitz nahezu vollständig auf sichtbare Natur. Der Berliner Totentanz wiederum integriert Pflanzen vor allem in Form standesdefinierender Ornamente, Tiere erscheinen mitunter zwar im Text, jedoch nicht immer kongruent im Bild. Holbeins Serie markiert einen visuellen Wandel hin zu Alltagsszenen, erweitert die Zahl der dargestellten sozialen Gruppen und integriert vermehrt Tiere (insbesondere Hunde).

Zentrale Fragestellungen zu historischen Vorstellungen von Tod, Verfall, Hierarchie und Repräsentation werden dadurch beantwortet, dass der Totentanz sowohl mittelalterliche kirchliche Lehren als auch populäre Glaubensvorstellungen vermittelt und anschaulich macht, dass der Tod alle Lebewesen gleichermaßen betrifft. Weiters werden einzelne Szenen durch die Brille der Raumtheorie und der Human-Animal-Studies beleuchtet.

This master's thesis examines the representation and function of animals and plants in selected depictions of the Dance of Death within the German-speaking cultural sphere. The study focuses on six historical examples—the Dance of Death cycles of Basel, Bern, Berlin, Heidelberg, and Metnitz, as well as the woodcut series by Hans Holbein the Younger and investigates their symbolic meanings, cultural contexts, and the medial interplay between image and accompanying verse texts.

Methodologically, the thesis combines visual analysis, textual interpretation, and a comparative reading. It demonstrates that fauna and flora in the Dance of Death are far more than mere decorative elements: they function as symbols of physical decay (worms, snakes, toads), as moral and religious metaphors (imagery of sheep and wolves), and as social markers or status symbols (dogs as companion animals, trees, fruits, coats of arms, etc.).

The findings reveal clear regional differences. While the cycles in Basel and Bern present a surprisingly nature-rich environment, the depiction in Metnitz almost completely avoids visible nature. The Berlin Dance of Death, by contrast, incorporates plants primarily as class-defining ornaments; animals sometimes appear in the text, but not always congruently in the image. Holbein's series marks a visual shift toward everyday scenes, expands the number of represented social groups, and integrates a greater number of animals, especially dogs.

Central questions concerning historical concepts of death, decay, hierarchy, and representation are addressed by showing that the Dance of Death conveys both medieval clerical teachings and popular beliefs, vividly illustrating that death affects all living beings alike. In addition, selected scenes are examined through the lenses of spatial theory and Human–Animal -Studies.