

ALMUT BREITENBACH

Der ‚Oberdeutsche
vierzeilige Totentanz‘

*Spätmittelalter, Humanismus,
Reformation*

88

Mohr Siebeck

Spätmittelalter, Humanismus, Reformation

Studies in the Late Middle Ages,
Humanism and the Reformation

herausgegeben von Volker Leppin (Tübingen)

in Verbindung mit

Amy Nelson Burnett (Lincoln, NE), Johannes Helmrath (Berlin)

Matthias Pohlig (Münster), Eva Schlotheuber (Düsseldorf)

88



Almut Breitenbach

Der ‚Oberdeutsche vierzeilige Totentanz‘

Formen seiner Rezeption und Aneignung
in Handschrift und Blockdruck

Mohr Siebeck

ALMUT BREITENBACH, geboren 1973; 1993–2001 Studium Englisch und Deutsch für das Lehramt; 2001–2002 Lektorin an der Universität Szeged (Ungarn); 2008 Promotion; 2008–2011 wiss. Mitarbeiterin im DFG-Verbundprojekt ‚Schriftlichkeit in süddeutschen Frauenklöstern‘; 2012–2014 Bibliotheksreferendariat; seit 2015 Mitarbeiterin an der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Abteilung Spezialsammlungen und Bestandserhaltung.

ISBN 978-3-16-153532-1 / eISBN 978-3-16-158626-2 unveränderte eBook-Ausgabe 2019
ISSN 1865-2840 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dissertation im Fachbereich 3, Universität Siegen 2008.

© 2015 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und V erarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Passacalli della vita

O, come t'inganni
se pensi che gl'anni
non debban finire
bisogna morire.

E un sogno la vita
che par si gradita
e breve il gioire
bisogna morire.

Non val medicina
non giova la china
non si puo guarire
bisogna morire.

Si more cantando,
si more sonando
la cetra o sampogna
morire bisogna.

Si more danzando,
bevendo, mangiando,
con quella carogna
morire bisogna.

I giovan, I putti,
e gl'homini tutti
s'han'a finire
bisogna morire.

I sani, gl'infermi
i bravi, l'inermi
tutt'han'a finire
bisogna morire.

Se tu non vi pensi
hai persi li sensi
sei mort'e puoi dire
bisogna morire.

Anonymus, 17. Jh.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im April 2008 an der Universität Siegen unter dem Titel „*Finem pensate*. Zu Gebrauch und Funktion des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ im Spiegel seiner handschriftlichen Überlieferung und seiner literarischen Rezeption“ einreichte. Frau Prof. Dr. Hedda Ragotzky, die die Arbeit als Erstgutachterin betreut hat, danke ich ganz herzlich für ihre Förderung und Unterstützung. Ihr und Herrn Prof. Dr. Jürgen Kühnel, die das Fach Germanistik/Mediävistik an der Universität Siegen lehrten, habe ich die Freude an der Erforschung mittelalterlicher Literatur und Kultur maßgeblich zu verdanken. Während meiner Mitgliedschaft im Graduiertenkolleg ‚Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter‘ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster betreute Herr Prof. Dr. Volker Honemann die Arbeit als Zweitgutachter. Für seine Unterstützung und besonders für seine ermutigende Gesprächsbereitschaft danke ich ihm ganz herzlich. Ohne die Aufnahme in die Graduiertenförderung NRW und die Projekte zur Frauengleichstellung an der Universität Siegen wäre das Dissertationsprojekt nicht realisierbar gewesen; besonders fruchtbare fachliche Impulse gab jedoch das bereits erwähnte Münsteraner Graduiertenkolleg. Stellvertretend für die Betreuerinnen und Betreuer des Kollegs danke ich Herrn Prof. Dr. Nikolaus Staubach, ebenso wie meinen Mitkollegiatinnen und -kollegiaten.

Sehr verbunden bin ich zudem Frau Prof. Dr. Eva Schlotheuber (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) für ihre Unterstützung, besonders für den guten und förderlichen Austausch. Ihr und Herrn Prof. Dr. Volker Leppin (Eberhard Karls Universität Tübingen) sei herzlich gedankt, dass sie die Arbeit in die Reihe ‚Spätmittelalter, Humanismus, Reformation‘ aufgenommen haben. Für die angenehme Zusammenarbeit danke ich außerdem Herrn Dr. Henning Ziebritzki, Herrn Simon Schüz und Herrn Matthias Spitzner vom Mohr Siebeck Verlag Tübingen.

Für ihre Hilfs- und Diskussionsbereitschaft, für Austausch und Unterstützung in verschiedenster Form danke ich meinen Münsteraner Freundinnen und Freunden, ehemaligen Kolleginnen und Kollegen von Herzen: Dr. Katrin Bourrée (Ruhr-Universität Bochum), Dr. Bertram Lesser (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Dr. Andreas Pietsch (Westfälische Wilhelms-Universität Münster), Dr. Friedel Roolfs (Kommission für Mundart- und Namenforschung Westfalens, Münster), Prof. Dr. Sita Steckel (Westfälische

Wilhelms-Universität Münster), vor allem und am meisten aber Dr. Lukas Wolfinger (Georg-August-Universität Göttingen). Prof. Dr. Elina Gertsman (Case Western Reserve University Cleveland/Ohio) verdanke ich einen ausdauernden, intensiven Austausch über das Thema Totentanz. Und kaum vorstellbar wären die letzten Meter ohne die Kräftigung durch die WG in der Münchner Fraunhoferstraße gewesen.

Meinen Eltern Elfriede († 2010) und Friedhelm Breitenbach und meiner Tante Hanni Wunderlich gilt mein herzlicher Dank für ihr Interesse an dem, was mich beschäftigt, besonders aber für ihre bedingungslose Loyalität, ihre Hilfe und ihren Rückhalt in jeder Lebenslage.

Schließlich kann ich zwei Menschen nicht unerwähnt lassen, deren Leben und Tod Impulse gaben, die diese Arbeit mitgeformt haben: Meine Schwester Simone Breitenbach († 1993) und Fritz Behr († 2006).

Göttingen, im Juli 2015

Almut Breitenbach

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
Siglenverzeichnis	XIV
I. Einleitung: Fragen an ein Bild.....	1
1. <i>Forschung zu den Totentänzen: Perspektiven und Probleme</i>	10
2. <i>Fragestellung und Methodik der Arbeit</i>	24
2.1 Die Textzeugen des ‚Oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes‘ (OvT) als Zeugen der Rezeption	27
2.2 Überlieferung in Sammelhandschriften: Kodikologie, Paläographie und die Rolle der Mitüberlieferung	28
3. <i>Der Totentanz und die spätmittelalterliche Vergänglichkeitsliteratur</i>	32
3.1 Gemeinsamkeiten.....	33
3.1.1 <i>Lectio, meditatio, oratio, actio</i>	40
3.1.2 Vermittlung von Wissen über die vier letzten Dinge	46
3.1.3 Vergänglichkeitstexte als Meditationsauslöser und Meditationsmodelle: ...vt nouissimorum celebris memoria cordialiter et intime humanis cordibus imprimatur.	48
3.2 Besonderheiten des Totentanzes?	54
II. Zum Untersuchungskorpus – die Überlieferung des OvT.....	59
1. <i>Forschung</i>	62
2. <i>Zu Text und Text, geschichte</i> ‘	69
2.1 CPg 314 (H1) und die Überlieferungsgeschichte des OvT	70
2.2 Zum Verhältnis von monologischer und dialogischer Textfassung	78
2.3 Zu Inhalt, Aussage und möglichen Funktionen.....	80

2.3.1 Ständereihe und Ständeverse.....	87
2.3.2 Zu den Strophen des Todes in der dialogischen Fassung	90
2.3.3 Fazit.....	91
2.4 Der OvT als Übersetzung aus dem Lateinischen.....	92
III. Rezeptionsraum Kloster	100
1. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 157 (A).....	100
1.1 Der Totentanz im Kontext der Mitüberlieferung.....	101
2. München, BSB, Cgm 2927 (M3)	107
2.1 Zur Mitüberlieferung.....	110
2.2 Der Totentanz im Überlieferungsverbund.....	113
3. Zusammenfassung.....	118
IV. Der OvT in Rezeptionsräumen außerhalb der Klöster	120
1. Augsburg und Umgebung: Sigismund Gossembrot	121
1.1 Gossembrots Netzwerk und seine Bedeutung für die Überlieferung des OvT	126
1.1.1 Sigismund Gossembrot und der Contemptus mundi	129
1.2 Heidelberg, UB, CPg 314 (H1).....	134
1.2.1 Zur Mitüberlieferung	135
1.2.2 Der Totentanz im Überlieferungsverbund	142
1.2.3 H1 und der Totentanz im Kontext von Sigismund Gossembrots Bibliothek	144
2. Augsburg und Umgebung: Wilhelm von Zell d. Ä.	147
2.1 München, BSB, Cgm 270 (M1).....	148
2.1.1 Die Mitüberlieferung als Kontext des Totentanzes?	149
3. Die Nordschweiz: der OvT in Basel und Umgebung	153
3.1 Berlin, SBB-PK, Mgf 19 (B).....	163
3.1.1 Zum Kontext des Totentanzes in B: Die ‚24 Alten‘ und ‚Von einem christlichen Leben‘	166
3.1.2 Zu Ars moriendi und Totentanz	177

4. <i>Rezeption des OvT im Südosten</i>	181
4.1 Budapest, Magyar Ferences Könyvtár, Cod. muz. 11 (Bu)	186
4.1.1 Zu Teil V mit dem OvT	193
5. <i>Zusammenfassung</i>	195
V. <i>Der Totentanz als Blockbuch: Heidelberg, UB, CPg 438 (H2) und München, BSB, Xyl. 39 (M2)</i>	198
1. <i>Das Heidelberger Blockbuch H2</i>	198
1.1 Die Mitüberlieferung als Kontext des Totentanzes?	202
1.1.1 Der OvT im Sammelband: Die Faszikel III–VI	205
1.1.2 Die Totentanzbilder	208
2. <i>Das Münchner Blockbuch M2</i>	213
3. <i>Zusammenfassung</i>	216
VI. <i>Die literarische Rezeption des OvT</i>	218
1. <i>... ee dir der fend schach und mat geit. Die ‚Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands‘ und ihre Rahmentexte in München, BSB, Cgm 4930 (V-M1)</i>	218
1.1 Zur Forschung	220
1.2 Zur Handschrift	221
1.3 Zum Prosaprolog	225
1.4 Die ‚Vermahnung‘ (A)	234
1.4.1 Die Reihenfolge der Ständevertreter	238
1.4.2 Zur Ständereihe	240
1.4.3 Der Epilog	257
1.5 ‚Nu fregt loyca‘	257
1.6 ‚Wie eine Biene‘: Die vom Autor verwendeten Quellen und seine Arbeitsweise	259
1.7 Zusammenfassung	264
2. <i>Alle künst sind verloren. Die ‚Vermahnung‘ in München, BSB, CIm 3941 (V-M2)</i>	266
2.1 Die ‚Vermahnung‘ (B) im Vergleich zur ‚Vermahnung‘ (A)	268

2.2 Die Illustrationen der ‚Vermahnung‘ (B).....	271
2.2.1 Zum Rahmen: Der Prediger und seine Zuhörerschaft.....	272
2.2.2 Die Darstellung der Ständegruppen.....	274
2.3 Zusammenfassung.....	288
2.4 Gossembrots Beschäftigung mit der ‚Vermahnung‘ (B).....	289
2.4.1 Artes-Verse.....	289
2.4.2 Conflictus-Verse.....	292
2.4.3 Weitere Notizen.....	294
2.5 Zusammenfassung.....	296
3. Ein Lehrgedicht als Rezeption der ‚Vermahnung‘ (B).....	299
VII. Ergebnisse.....	304
1. Gebrauch, Funktion, Aneignung, Rezeption – der OvT in seinen Kontexten.....	304
1.1 Überlieferungsformen und assoziierte Themen.....	308
2. Zu den Besonderheiten des Totentanzes gegenüber anderen Formen kleinerer Vergänglichkeitsdichtungen.....	312
2.1 Zur Bildlichkeit des Tanzes.....	320
2.1.1 <i>This newe daunce / is to me so straunge</i> . ‚Der toten tantz‘ als Gegenbild zum Tanz der Lebenden.....	321
2.1.2 <i>Was schaden tanzten bringt</i> – und welchen Nutzen. Tanz in figurativer Verwendung.....	327
2.1.3 <i>Contra iura mea ducor in ista chorea</i> . Metaphorik des Führens und Folgens.....	335
2.1.4 Springtanz und Sprungtropus.....	339
2.2 Zusammenfassung.....	349
3. Finem pensate. Die kleineren Vergänglichkeitsdichtungen im Spiegel einer spätmittelalterlichen Reflexion über die meditatio mortis.....	351
VIII. Anhang.....	355
1. Edition der ‚Vermahnung‘ (A) und ihrer Rahmentexte in V-MI.....	355
1.1 Prolog.....	358
1.2 ‚Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands‘.....	362

1.3 ‚Nu fregt loyca ir selbs und was die werlt in ir hat‘	382
1.4 Übersetzungsvorschlag zum Prolog.....	384
2. <i>Abbildungen</i>	387
Literaturverzeichnis.....	409
Abgekürzt zitierte Quellen, Literatur und Reihen	409
Quellen.....	411
Forschungsliteratur, Hilfsmittel	415
Internetdatenbanken und -quellen.....	436
Register	439
Handschriften und Blockdrucke.....	439
Autoren, Künstler, Werke.....	440
Personen und Orte	443
Themen und Sachen	444

Siglenverzeichnis

- A Augsburg, StuStB, 2° Cod. 157
- B Berlin, SBB-PK, Mgf 19
http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN773128301&LOGID=LOG_0001
- Bu Budapest, Magyar Ferences Könyvtár, Cod. muz. 11
- H1 Heidelberg, UB, CPg 314
www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg314/
- H2 Heidelberg, UB, CPg 438
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg438>
- M1 München, BSB, Cgm 270
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00052961/image_1
- M2 München, BSB, Xyl. 39
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00038191/image_1
- M3 München, BSB, Cgm 2927
- V-M1 München, BSB, Cgm 4930
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00019743/image_1
- V-M2 München, BSB, Clm 3941
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00064971/image_1

I. Einleitung: Fragen an ein Bild

*Cum ergo nouissimorum noticia et illorum frequens memoria a peccatis nos reuocat, virtutibus nos copulat et in omni bono opere nos retinet et confirmat,*¹ so beschreibt Gerhard von Vliedervoven († um 1402) die Wirkung einer häufigen Erinnerung an die ‚letzten Dinge‘ – an Tod, Gericht, Himmel und Hölle. Der Gedanke daran halte von Sünden ab, mache tugendhaft, erhalte und bestärke den Menschen darin, gute Werke zu tun. Die Empfehlung, die eigene Vergänglichkeit und den eigenen Tod als Existenzbedingungen zu erkennen, zu verinnerlichen und sie sich immer wieder vor Augen zu halten, wurde im späten Mittelalter in vielfältiger Weise an Leser und Betrachter herangetragen. In Vers und Prosa wurden Tod und Vergänglichkeit thematisiert und die beständige Erinnerung an sie empfohlen. Illustrationen in Handschriften und Drucken stellten die Flüchtigkeit menschlichen Lebens vor Augen und Gemälde ermahnten, den Tod zu bedenken.² In besonders aufschlussreicher Weise werden Konfrontationen mit der eigenen Sterblichkeit und ihre Wirkungen auf einem Gemälde des Buch- und Tafelmalers Simon Marmion († 1489) thematisiert (Abb. 1).³ Das Bild war Teil eines reich ausgestatteten Altarretabels, das heute nur noch fragmentarisch erhalten ist. Der hier relevante Altarflügel befindet sich heute in der Gemäldegalerie

¹ GERHARD VON VLIEDERHOVEN: *Quatuor novissima cum multis exemplis pulcherrimis*. Deventer: Richardus Pafræt, 1502. Benutztes Exemplar: Münster, Diözesanbibliothek, D⁴ 82, fol. 2^r.

² Vgl. etwa die zahlreichen Beispiele in Christian KIENING, Florian EICHBERGER: *Contemptus mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, in: *ZfdA* 123/4 (1994), S. 409–457; speziell zu *Memento-mori*-Drucken vgl. z.B. Wilhelm Ludwig SCHREIBER: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 4. Leipzig 1927, Nr. 1884–1895; zu *Memento-mori*-Einblattdrucken vgl. Sabine GRIESE: *Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts*. Zürich 2011 (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* 7), S. 92–104.

³ Vgl. auch Rainald GROBHANS, Jan KELCH (Hg.): *Gemäldegalerie Berlin. 50 Meisterwerke*. Tübingen, Berlin 2001, S. 42–45, zahlreiche Abb. auch von Details in schwarz-weiß finden sich in Rainald GROBHANS: *Simon Marmion. Das Retabel von Saint-Bertin zu Saint-Omer*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991), S. 63–98.

Preußischer Kulturbesitz Berlin.⁴ In Auftrag gegeben wurde der Altar (geweiht 1459) von Guillaume Fillastre d. J. († 1473) für die Kirche der Benediktinerabtei Saint-Bertin zu Saint-Omer in Nordfrankreich. Guillaume Fillastre war Abt dieses Klosters, Bischof von Verdun, Toul und Tournai sowie Berater Herzog Philipps des Guten; darüber hinaus war er ein exzellenter Kunstkennner und trug zur Ausstattung seines Klosters mehrere Werke bei, unter denen das kostbarste der Altar war.⁵ Die Flügel zeigen Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin von Artois († um 709). Besonders drei Bildsequenzen⁶ können für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit entscheidende Impulse geben.

Die erste Sequenz zeigt, wie ein Adliger mit seinem Pferd stürzt und schwer verletzt wird. Beim nahe gelegenen Kloster holt man Hilfe. Dabei füllt sich durch ein Wunder ein leeres Fass mit Wein, der vom heiligen Bertin gesegnet wird und das verletzte Bein des Adligen heilt. Nach dem Unfall und der Wunderheilung sagt dieser der Welt ab und tritt, wie die Einkleidungszenen der zweiten Sequenz zeigt, mit seinem Sohn ins Kloster ein. In einer dritten Szene sieht man den bretonischen Benediktinermönch Winnoc mit seinen drei Gefährten, die von Bertin ausgesendet wurden, um ein neues Kloster zu gründen.⁷

⁴ Zur Beschreibung der verlorenen Elemente mit einer ausführlichen Würdigung des Kunstwerks s. GROBHANS (1991): Simon Marmion. Angesichts der überaus kostbaren Ausstattung dieses Werks und der hohen künstlerischen Qualität der Arbeit kann man sich wohl nur ansatzweise vorstellen, welche Pracht dieser Altar an Festtagen entfaltet haben muss: Im aufgeklappten Zustand maß er etwa 6 m in der Breite, während ein Aufbau in der Mitte die Altarmensa etwa um 2,60 m überragte (ebd., S. 69, 74). Zum Altarbild s. auch Rainald GROBHANS: Simon Marmion and the Saint Bertin Altarpiece. Notes on the genesis of the painting, in: Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal, hg. von Thomas KREN. Malibu 1992, S. 233–242. Die Totentanzforschung hat sich bisher eher für formale Aspekte des Gemäldes interessiert, vgl. dazu Sophie OOSTERWIJK: *Fro Paris to Ingland? The danse macabre in text and image in late-medieval England*. Universiteit Leiden, 2009; <http://hdl.handle.net/1887/13873>; auf Bild und Betrachter gehen kurz ein Elina GERTSMAN: *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*. Turnhout 2010 (Studies in the Visual Culture of the Middle Ages, 3), S. 163; Christian KIENING: Totentänze – Ambivalenzen des Typus, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 27 (1995), S. 38–56, hier S. 56.

⁵ Zu Guillaume Fillastres Stifter- und Mäzenatentum s. Malte PRIETZEL: Guillaume Fillastre der Jüngere (1400/07–1473). Kirchenfürst und herzoglich-burgundischer Rat. Stuttgart 2001 (Beihefte der Francia, 51), S. 378–406.

⁶ Zur Vita Bertins als Hintergrund des Ausschnittes s. AASS Sept. II, Dies 5, § X–XI, Col. 573B–577C, bes. Col. 576 D–E.

⁷ FOURCAUD deutet diese Szene als Profess (vgl. L. de FOURCAUD: Simon Marmion d’Amiens et la ‚Vie de Saint Bertin‘, in: *La revue de l’art ancien et moderne* 22 [1907], S. 321–337, hier S. 332 und 336.). GROBHANS interpretiert sie als Klustereintritt der vier bretonischen Edelleute (s. GROBHANS [1991]: Simon Marmion, S. 82), die eines Tages bei Bertin erschienen und um Aufnahme baten. Aufgrund ihrer Verdienste beauftragte sie der

Besonders bedeutsam für die Thematik der vorliegenden Arbeit ist der Hintergrund der zweiten und dritten Bildsequenz: Ein Kreuzgang ist zu sehen, ausgemalt mit einem Totentanz, in dem sich junge adlige Besucher aufhalten, die sich ganz offensichtlich mit dem Totentanzgemälde auseinandersetzen. Das erste Besucherpaar steht im Kreuzgang vor dem Totentanz. Der linke Adelige wendet dem Betrachter den Rücken zu, deutet auf das Bild und dreht sich seinem Begleiter ein wenig zu, der das Gemälde aus etwas größerer Distanz betrachtet. Körperhaltung und Gestik der beiden deuten an, dass sie miteinander über den Totentanz sprechen. Zwei weitere Besucher haben sich auf dem Mäuerchen niedergelassen, das den Kreuzgang einfasst. Der junge Mann zur Linken hat sich auf die Mauer gesetzt, lehnt mit Rücken und Kopf an einer Säule und blickt auf Figuren und Text des Totentanzes vor ihm, der den ganzen Kreuzgang umzieht. Sein Begleiter wird von einer Säule verdeckt, man sieht lediglich, dass er sich mit den Ellenbogen auf die Kreuzgangmauer lehnt und in eine andere Richtung schaut als der sitzende junge Mann. Zwei weitere Besucher, die den Weg durch den Kreuzgang schon hinter sich und gleichfalls den Totentanz betrachtet zu haben scheinen, sind dem Betrachter zugewandt, begleiten andächtig die Aussendung der Bretonen im Vordergrund und beten, wie die geschlossenen bzw. gesenkten Augen und gefalteten Hände andeuten.

Da es sich hier um eine fiktive Szene als Hintergrund zu einer idealisierten Lebensgeschichte handelt, bietet dieses Bild die Möglichkeit, Reaktionen auf einen Totentanz zu erfassen, die sich ein Zeitgenosse als angemessen bzw. vorbildhaft vorstellte. Angesichts der Tatsache, dass Quellen zu mittelalterlichen Auseinandersetzungen mit Totentanzwandgemälden überaus rar sind, ist dieses Gemälde von einiger Bedeutung. Drei Formen der Reaktion auf einen Totentanz werden gezeigt, betrachtet man das Bild in Leserichtung: Zuerst Bewegung am Gemälde entlang, Bildbetrachtung, Lektüre und Gespräch. Als zweites Zur-Ruhe-Kommen vor dem Bild, Nachdenken und wohl auch Schweigen; zuletzt offensichtlich das Zwiegespräch mit Gott. Die drei Besucherpaare im Kreuzgang repräsentieren somit wohl die Stufen geistlicher *aedificatio*: Das erste, sprechende Paar deutet auf die *lectio*, auf die Lektüre und Aufnahme von Wissen hin. Auf die zweite Stufe – *meditatio*, die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gelesenen – verweisen die nachdenklich vor dem Bild verharrenden Figuren. Das dritte, andächtig betende Paar repräsentiert die *oratio*. Es scheint, als seien die beiden kurz davor, in den Vorder-

heilige Bertin mit der Gründung eines weiteren Klosters. Klostereintritte scheint Marmion hier jedoch als Einkleidungszone darzustellen. Sowohl der Eintritt des jungen Bertin als auch der des bretonischen Adligen mit seinem Sohn wurden in eine Einkleidungszone mit der Übergabe der Gewänder gefasst. Da die Szene mit Bertin und den vier Bretonen keine Einkleidung darstellt, ist es gut möglich, dass sie die spätere Aussendung der vier Bretonen zur Gründung eines neuen Klosters zeigt, vgl. dazu AASS Nov. III, Dies 6, Col. 286C.

grund und damit in den Kreis der Benediktinermönche zu treten. Wenn man so will, könnte man diese Szene auch als Verweis auf die *actio* – die handelnde Umsetzung des Erkannten – lesen, da die Mönche als Symbol für Weltabsage als Konsequenz aus der Einsicht in die Vergänglichkeit des Lebens und der irdischen Dinge gelten können. Das Kloster, in dem die Szenen stattfinden, kann zudem als Hinweis auf die *vita contemplativa* verstanden werden, die wiederum auf die *contemplatio* als höchstmögliche Stufe der *aedificatio* verweist.

Der Maler Simon Marmion verflocht den Totentanz im Bildhintergrund auf diese Weise eng mit den Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin im Vordergrund. Er zeigt im wahrsten Sinne des Wortes den Hintergrund einer Entscheidung für das Leben im Kloster, für die *vita contemplativa*, nämlich die Einsicht, dass es angesichts der Vergänglichkeit der Welt und der Hinfälligkeit des eigenen Lebens nur folgerichtig sein kann, sich für das zu entscheiden, was im christlichen Weltbild als ewig und unvergänglich gilt. Marmion zeigt eine konsequente, wohl als vorbildhaft gedachte *meditatio mortis*, die von der Auseinandersetzung mit einem Totentanz angeregt wird: Das Lesen und Betrachten des Gemäldes führt zur Meditation, zum Gebet und möglicherweise auch zum Handeln, zur Weltabsage.

Das Altarbild Marmions entstand während der Hochphase der mittelalterlichen Totentanzüberlieferung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als Totentänze im französisch- und deutschsprachigen Raum bereits wohlbekannt waren. Die Tatsache, dass Marmion hier gerade einen Totentanz als Auslöser für die *meditatio mortis* zeigt, mag unterstreichen, wie bekannt und geschätzt Totentänze in der Mitte des 15. Jahrhunderts waren. Zugleich belegt das Altargemälde, dass Totentänze zu dieser Zeit keineswegs als ‚volkstümlich‘ galten oder nur als aufrüttelnde Bußpredigt für die breite Masse gedacht waren.⁸ Denn Simon Marmion zeigt Adelige, die sich mit dem Totentanz auseinandersetzen, und gelehrte Mönche, in deren Kreuzgang er angebracht ist. Und Marmions Gemälde selbst war wiederum Teil eines kostbar ausgestatteten Altars in der Kirche eines Benediktinerklosters und sollte demnach wohl nicht zuletzt gelehrte, theologisch geschulte Rezipienten ansprechen. Sicherlich malt Marmion hier ein idealtypisches Bild und auch nur eine von vielen Möglichkeiten, sich mit einem Totentanz auseinander zu setzen. Gerade je-

⁸ Davon, dass die Totentänze auf die breite Masse zielten, wird heute selbstverständlich ausgegangen, vgl. etwa Susanne WARDA: *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar, Wien 2011 (*pictura et poesis*, 29), S. 209; oder Hartmut FREYTAG: *Preface*, in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, hg. von Sophie OOSTERWIJK, Stephanie KNÖLL. Newcastle upon Tyne 2011, S. xxi: „If the Danse Macabre [...] has had such a profound impact all over Europe from its emergence in the later fourteenth century until the present day, it is because text and image meet the criteria of a mass medium and have thus had a widespread impact.“

doch die Tatsache, dass der Maler diese Rezeptionsformen als vorbildhaft darstellt, vermag anzudeuten, welche Funktionen, Eigenschaften und Potentiale den Totentänzen von ihren Verfassern zugesprochen wurden. Auch die Art und Weise, wie gebildete Rezipienten mit diesen oft illustrierten Vergänglichkeitsdichtungen umgegangen sein könnten, wird hier angesprochen.

Schaut man noch einmal zurück auf den Bildausschnitt, fallen die nach innen gewendeten Blicke der Mönche im Vordergrund auf. Keiner sieht den anderen an, sondern alle blicken auf etwas, das im Bild nicht zu sehen ist. Sie sind in Gedanken versunken und schauen nach innen; auch ihre Interaktion scheint von innen heraus geleitet zu sein. Die Szenen strahlen tiefe Ruhe und Konzentration aus, auch die Haltung des zweiten Besucherpaars am Kreuzgangmüerchen unterstreicht dies. Ruhig und gelöst lehnt der Besucher an dem Pfeiler und spielt mit der Hand im Gras. Ebenso nimmt das dritte Besucherpaar zwar wahr, was vor ihm geschieht, ist aber dennoch in sich versunken. Zumindest für die Betrachter des Totentanzes auf diesem Bild scheinen Ängste angesichts spätmittelalterlicher Krisen – etwa der Pest –, apotropäische Vorstellungen oder Reminiszenzen an den ‚Volksglauben‘, Schockeffekte der Totentanzbilder, Erschrecken oder Grauen angesichts des angriffslustigen tanzenden Todes keine Rolle zu spielen⁹ – der Sinnzusammenhang des Gemäldes legt diese Assoziationen jedenfalls nicht nahe. Das gelehrte monastische *setting* und besonders die ruhige, ja entspannte Konzentration bei der Betrachtung eines Totentanzes stehen somit in deutlichem Kontrast zu vielen der Eigenschaften und Ursachen, die den Totentänzen von der Forschung schon zugesprochen wurden.

Die soeben beschriebenen Entstehungsbedingungen und Effekte der Totentänze, wie sie in der Forschung immer wieder diskutiert und postuliert wurden, untermalen Christian KIENINGS Feststellung, dass die funktional mit dem Totentanz vergleichbaren Werke spätmittelalterlicher Literatur- und Bildproduktion zu den letzten Dingen bisher nie solch weitreichende Deutungsversuche und ähnlich konträre Entstehungshypothesen auslösten wie der Totentanz.¹⁰ Tatsächlich ist noch niemand auf den Gedanken gekommen, nach der Entstehung oder einem Ursprung etwa des ‚Contemptus-mundi-Gedichts‘ oder des ‚Spiegelbuchs‘ zu fragen, der über die literaturhistorischen, text- und überlieferungsgeschichtlichen Sachverhalte hinausginge oder diesen vorausläge. Auch wurde bei diesen Texten noch keine hinter den Texten steckende und ihnen vorausgehende außerliterarische ‚Idee‘ oder ‚Wesenheit‘ vermutet, die es zu ergründen gelte. ROTZLER äußert ebenfalls Zweifel an der Sinnhaftigkeit solcher Fragestellungen, die von der Totentanzforschung auf die Arbeiten zur ‚Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten‘ übergegriffen

⁹ Zu den Forschungsthesen im Einzelnen s. Kap. I.1.

¹⁰ Vgl. KIENING: *Ambivalenzen*, S. 38.

hätten.¹¹ Die germanistische Forschung, so PALMER, habe die Totentänze als Teil der Literatur zu den letzten Dingen zudem stets in den Vordergrund gerückt, obwohl sie doch eigentlich eine Sonderform in diesem Bereich darstellen.¹² Die Sonderstellung, die die Totentänze auch in der Forschung im Vergleich zu anderer spätmittelalterlicher Vergänglichkeitsliteratur einnehmen, wird mit zwei Aspekten zusammenhängen: Zum einen wurden die Totentänze häufig in Form von Wand- und Tafelgemälden realisiert. Zum andern haben die Totentänze die Forschung nicht nur interessiert, sondern immer wieder auch fasziniert: Das Paradoxon des tanzenden Todes stellte und stellt immer wieder eine herausfordernde Reibungsfläche für die Auseinandersetzung mit ihnen dar.¹³ Für den Blick moderner Betrachter konnten die Totentänze etwas Rätselhaftes¹⁴ haben, oder sie wurden gar mit Magie in Verbindung gebracht und mystifiziert, vor allem von der älteren Forschung, für die die Suche nach ihrem Ursprung im Vordergrund stand. Die frühen Totentänze galten Hellmut ROSENFELD etwa als „magisch-kultische Dichtung“. Allein mit dem didaktischen Aspekt komme man „nicht an seinen Kern heran“: „Der Totentanz lebte nicht vom Anruf der Vernunft, Sittlichkeit und Moral, geschweige denn vom Anruf ästhetischer Gefühle, er lebte von den Schauern des Numinosen. Der Totentanz ist, insofern trotz aller Verflechtung mit der Didaktik, eine kultische Dichtung“¹⁵. Stephan COSACCHI äußerte sich ähnlich mystifizierend: „Sicherlich wirkt die Idee der Totentänze wie ein Urelement der Geisteswelt: unerklärbar, unteilbar, unzerlegbar, einer jeden Analyse widersprechend“.¹⁶ Wolfgang STAMMLER schließlich stellte zwar den religiösen Charakter der Totentänze heraus, sprach ihnen aber dennoch eine eher mysteriöse Abkunft zu: „In den Totentänzen gewann ein reli-

¹¹ ROTZLER lässt seine Untersuchung daher konsequenterweise mit dem Auftauchen der frühesten Text- und Bildzeugnisse beginnen und beschränkt sich im Laufe der Arbeit darauf, auf Parallelen zu einzelnen Motiven in anderen Texten und Kunstwerken hinzuweisen, vgl. Willy ROTZLER: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Winterthur 1961, S. 11–16.

¹² Vgl. Nigel PALMER: Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang HARMS und Peter JOHNSON. Berlin 1975 (Publications of the Institute of Germanic Studies, 22), S. 225–239, hier S. 231.

¹³ Zum Totentanz als ‚Faszinationstyp‘ vgl. auch KIENING: Ambivalenzen, passim.

¹⁴ So etwa für Reinhold HAMMERSTEIN: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern, München 1980, S. 9.

¹⁵ Hellmut ROSENFELD: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. Münster, Köln 1954 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 9), S. 295–298

¹⁶ Stephan COSACCHI: Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim am Glan 1965, S. 6. COSACCHI versucht zu beweisen, dass der Totentanz einen „legendarischen Grundcharakter“ besitze, wobei sich diese Legende schon „Jahrhunderte“ vor seiner Entstehung entwickelt habe (ebd., S. 4 und 6–8).

giöses Motiv aus der inneren Empfindung der gläubigen Scheu vor dunklen Gewalten heraus zu mahnenden und lehrhaften Zwecken bewußt sichtbare Gestalt und erhielt lyrische Untermalung“.¹⁷ Die heutige Forschung zu den Totentänzen verfolgt weitgehend andere Fragestellungen (s.u. Kap. I.1), Mystifizierungen und einlinige Entstehungshypothesen sind deutlich in den Hintergrund getreten. Dass die kultur- und literaturhistorische Einordnung des mittelalterlichen Totentanzes offenbar jedoch noch nicht so befriedigend gelungen ist, dass die z.T. problematischen Hypothesen der älteren Forschung ad acta gelegt werden könnten, geht daraus hervor, dass sich die Forschung immer wieder mit ihnen auseinandersetzt, sie referiert, abwägt, übernimmt, modifiziert, kritisiert oder ablehnt.¹⁸ Dies liegt, so steht zu vermuten, nicht zuletzt daran, dass gerade Fragen nach Funktion und Intention, nach Gebrauch und Rezeption der Totentänze – mit anderen Worten, nach ihren zeitgenössischen Deutungshorizonten und -mustern – erst unzureichend beantwortet sind. Diese sind jedoch für eine treffende historische Einordnung, die die Frage nach der ‚Entstehung‘ der Totentänze ablösen könnte und methodisch ertrageicher wäre, entscheidend. Zudem werden mittelalterliche Totentänze mit wenigen Ausnahmen in die immer gleichen kulturgeschichtlichen Bezüge gestellt (z.B. die Pest und ihre Auswirkungen, spätmittelalterliche Krisenängste, eine postulierte mittelalterliche Neigung zur Beschäftigung mit dem Tod und dem Makabren, klerikale Tanzkritik usw.). Dies führt schließlich zu Variationen über immer wieder dieselben Einschätzungen und Perspektiven, ohne dass diese das Verständnis der Totentänze vertiefen würden, weil überzeugende Belege für und Hinweise auf die postulierten Zusammenhänge letztlich fehlen.¹⁹ Auch die Kontextualisierungen des Genres in neueren Arbeiten, etwa unter den Schlagworten Kirchen- und Ordensreform (DREIER) oder Bettelordenspredigt (GERTSMAN), sind zwar durchaus plausibel, bleiben jedoch ebenfalls recht vage, sind durch konkrete Hinweise in den Totentänzen selbst schwer zu untermauern und daher nur bedingt weiterfüh-

¹⁷ Wolfgang STAMMLER: *Der Totentanz*. München 1948, S. 38.

¹⁸ Ein Beispiel für deren ungebrochenes Fortleben ist der Beitrag von Thomas LEBMANN: *Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters*, in: *Augen-Blick* 43 (2008), S. 15–27. Dagegen steht z.B. WARDA den älteren Entstehungshypothesen sehr kritisch gegenüber (vgl. WARDA: *Memento mori*, S. 45–57), ebenso wie Rolf Paul DREIER: *Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650)*, Leiden 2010, S. 13–16.

¹⁹ Vgl. dazu auch Kap. I.1. Auch Alexander PATSCHOVSKY nahm ein schlechtes Verhältnis zwischen „Materialgrundlage und Hypothesenfestigkeit“ in der Totentanzforschung wahr, vgl. Alexander PATSCHOVSKY: *Totentanz, hussitische Revolution und Prager Universität. Ein dalmatinischer Student der Carolina wird Schuster und Kalligraph*, in: *Poeta prof. JUDr. Karlu Malému, DrSc. k 65. narozeninám*, hg. von Ladislav SOUKUP. Prag 1995, S. 144–165, hier S. 157.

rend. Diese Kontextualisierungen sind Beispiele für das, was HEINZLE als „Unverbindlichkeitsfalle“ bei der Untersuchung literarischer Interessenbildung beschreibt – die Kontexte sind nicht spezifisch genug, um das Auftreten von Literatur an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit in erkenntnisträchtiger Weise zu erhellen.²⁰

Demgegenüber eröffnet das von Simon Marmion gemalte Altarbild neue Verständnishorizonte. Zum einen wirft das monastische *setting* Fragen auf: Welche Bedeutung konnte ein Totentanz im Kloster haben, sei es als Wandgemälde oder in Buchformen? Welches Interesse hatten die Ordensleute selbst daran, die doch der Welt bereits entsagt hatten? Wurde der Totentanz von ihnen als Bußpredigt an alle Stände angesehen oder sprachen sie ihm andere, spezifischere Eigenschaften und Ziele zu? Zum andern wirft die dargestellte Reaktion der Figuren auf den Totentanz ebenso wie die offenkundige Introspektion und Konzentration der Protagonisten die Frage auf, was Andacht und Meditation vor einem Totentanz konkret bedeutet haben können. Dies rückt spätmittelalterliche Andachtspraktiken und ihre mögliche Bedeutung für die Rezeption von Totentänzen in den Blick. Wurden diese überhaupt in solch idealtypischer Weise rezipiert, wie sie von Marmion ins Bild gesetzt wurde? Wer hat Totentänze betrachtet und gelesen, und wo? Sie befanden sich als Wandgemälde ja auch im öffentlichen Raum, auf Kirchhöfen, an Beinhäusern, an und in Kirchen, und Totentänze in Blockdrucken und Handschriften wurden auch von laikalen Rezipienten außerhalb von Klöstern gelesen und betrachtet – nach Überzeugung der Forschung richteten sich Totentänze ja vor allem an ein breites laikales Publikum.²¹ Wie wurden sie außerhalb der Klöster verstanden und interpretiert? Lassen sich Belege für eine Rezeption im Sinne Marmions erbringen? Denn grundsätzlich sind Texte und Bilder, die der Meditation und *aedificatio* dienen sollen, ja nur ein Angebot an Leser und Betrachter. Über dessen tatsächliche Nutzung ist damit aber noch nichts gesagt. Schließlich sind über die Meditation hinaus auch weitere Möglichkeiten denkbar, einen Totentanz zu rezipieren. Welche „historischen Wahrnehmungshorizonte“²² dieser Text-Bild-Dichtungen lassen sich also beschreiben? Und was tragen die Formen der Rezeption und Aneignung von Totentänzen zu ihrem Verständnis als literarisch-bildkünstlerische Gattung bei? Das Kloster als Rezeptionsraum eines Totentanzwandgemäldes lässt außerdem nach Formen der literarischen und bildkünstlerischen Ver- und Bearbeitung von Totentänzen fragen. Klöster waren Orte theologischer und

²⁰ Vgl. Joachim HEINZLE: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Kleiner Kommentar zu einer Forschungsperspektive, in: *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von Eckart Conrad LUTZ. Freiburg/Schweiz 1997 (Scriinium Friburgense, 8), S. 79–93, hier S. 83 f.

²¹ Vgl. etwa WARDA: *Memento mori*, S. 209, DREIER: *Projektionsfläche*, S. 69.

²² KIENING: *Ambivalenzen*, S. 43.

literarischer Produktivität, der Vermittlung und Transformation von Wissen nicht nur innerhalb ihrer Mauern, sondern auch nach außen. Welche Bedeutung konnten sie für die Verbreitung der Totentänze haben?

Bisher hat sich die Forschung zumeist auf illustrierte Totentänze, ganz besonders auf die großen Wandgemälde konzentriert. Da letztere jedoch im deutschsprachigen Raum – mit einer Ausnahme, dem Berliner Totentanz – inzwischen zerstört und nur noch in Form von Kopien überliefert sind, die bereits nach mehrfachen Restaurierungen und Übermalungen angefertigt wurden, lassen sich nur noch wenige gesicherte Aussagen über ihre Gestalt im 15. Jahrhundert, über die Rezeptionsbedingungen und -möglichkeiten an ihren originalen Anbringungsorten treffen – von den Reaktionen der Betrachter und Leser ganz zu schweigen. Dazu lassen sich kaum Zeugnisse finden, wenn es sich nicht um Textabschriften, Bildbeschreibungen oder Kopien handelt. Da die Überlieferung von Totentänzen in Handschriften zumeist lediglich als Reflex auf die Gemälde betrachtet wurde,²³ ist die Vielzahl von Hinweisen, die die Text- und Überlieferungsgeschichte für die Rezeption und zeitgenössische Deutung von Totentänzen geben kann, bisher nicht oder nur marginal in den Blick der Forschung gerückt. Da die handschriftlichen Totentänze häufig nicht bebildert sind, wurden sie zumeist nur für Texteditionen herangezogen,²⁴ sodass der Reichtum des text- und überlieferungsgeschichtlichen Befundes, gerade im Hinblick auf zeitgenössische Deutungen des Totentanzes, weitgehend ungenutzt blieb.²⁵ Drucke und Blockdrucke, etwa das Heidelberger Blockbuch H2, erfuhren wegen ihrer Illustrationen zwar mehr Beachtung. Dass aber z.B. die Blockbücher Teile von Sammelbänden sind bzw. waren und somit nicht für sich allein stehen, sondern in einen dichten literarischen Kontext eingebunden sind, wurde bisher nicht berücksichtigt.

Den Reichtum zu erkunden, den die Text- und Überlieferungsgeschichte an Hinweisen auf zeitgenössische Verstehenshorizonte, auf Rezeptions- und Aneignungsformen bietet und an einem Beispiel, dem ‚Oberdeutschen vier-

²³ Vgl. Erwin KOLLER: *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*. Innsbruck 1980, S. 484; ebenso Brigitte SCHULTE: *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘, Lübeck 1489*. Köln, Wien 1990 (*Niederdeutsche Studien*, 36), S. 176.

²⁴ Wie bei Wilhelm FEHSE: *Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext*, in: *ZfdPh* 40 (1908), S. 67–92 (Ed. FEHSE).

²⁵ Auch PALMER weist auf die Bedeutung der Überlieferungsgeschichte der Totentänze für die Untersuchung ihres Gebrauchs hin, s. Nigel F. PALMER: *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur Ars moriendi*, in: *Tod im Mittelalter*, hg. von Arno BORST et al. Konstanz 1993 (*Konstanzer Bibliothek*, 20), S. 313–334, hier S. 315. Ebenso zeigt KIENING, dass die Überlieferungskontexte Hinweise auf das zeitgenössische Verständnis der Totentänze geben, vgl. KIENING: *Ambivalenzen*, bes. S. 43, 51, 53.

zeitigen Totentanz‘ (im Folgenden: OvT), für die Deutung und Einordnung der Totentänze fruchtbar zu machen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

1. Forschung zu den Totentänzen: Perspektiven und Probleme

Forschungsüberblicke zum Totentanz finden sich bei Susanne WARDA (2011),²⁶ Erwin KOLLER (1980)²⁷ und Reinhold HAMMERSTEIN (1980).²⁸ Eine knappe Charakterisierung der Forschung insgesamt gibt außerdem Nigel PALMER (1993)²⁹, während Brigitte SCHULTE (1990)³⁰ den damaligen Stand der Forschung zu den einzelnen Überlieferungsgruppen zusammenfasste. Für die vorliegende Arbeit genügt es daher, die wichtigsten Forschungsperspektiven nachzuzeichnen und methodische Probleme zu diskutieren.

In der frühen Forschung stand – wie bereits erwähnt – vor allem die Frage nach dem ‚Ursprung‘ des Totentanzes im Mittelpunkt des Interesses. Man behauptete, er sei aus einem Glauben an den nächtlichen Tanz der Toten auf dem Friedhof über den Gräbern entstanden.³¹ Die These, dass der Totentanz auf einen ‚Volks glauben‘ antworte, wurde auch in jüngerer Zeit wieder aufgegriffen.³² In der älteren Forschung wurde überdies von einer ‚Totentanz-Idee‘³³ oder einem ‚Totentanzgedanken‘³⁴ gesprochen, wobei es nicht klar

²⁶ WARDA: Memento mori, S. 41–44 bzw. bis 57.

²⁷ KOLLER: Textbeschreibung, bes. S. 1–13.

²⁸ HAMMERSTEIN: Tanz und Musik, bes. S. 11–21.

²⁹ PALMER: Ars moriendi, S. 313. Für zusätzliche allgemeine und weiterführende Literatur zum Totentanz sei auf die Bibliographien von ROSENFELD: Entstehung; KOLLER: Textbeschreibung; HAMMERSTEIN: Tanz und Musik und SCHULTE: Totentänze hingewiesen sowie auf die jeweils aktualisierte Bibliographie zum Totentanz im Jahrbuch L’Art Macabre der ‚Europäischen Totentanzvereinigung‘, die Arbeiten zu den Totentänzen bis in die Gegenwart erfasst.

³⁰ SCHULTE: Totentänze, S. 149–251.

³¹ Vgl. Wilhelm FEHSE: Der Ursprung der Totentänze. Halle 1907, S. 40–46; STAMMLER: Totentanz, S. 9 f.; ROSENFELD: Entstehung, S. 44–52.

³² Vgl. Reiner SÖRRIES: Der monumentale Totentanz, in: TANZ DER TOTEN, S. 9–51, hier bes. S. 17–22.

³³ Schon bei DOCEN erscheint die Formulierung ‚Idee des TodtenTanzes‘, die er aus einer noch älteren Quelle zitiert (Bernhard Joseph DOCEN: Ein alteutscher TodtenTanz, in: Neuer literarischer Anzeiger 1/22 (1806), Sp. 348–352; Fortsetzung ebd. 1/25, Sp. 393–395; Beschluss ebd. 1/26, Sp. 412–416, hier 1/22, Sp. 348); vgl. außerdem STAMMLER: Totentanz, S. 17; ROSENFELD: Entstehung, S. 44, 56, 61, 80.

³⁴ Vgl. ebd., S. 62 und 306. Kritik an der ‚Idee‘ hinter dem Totentanz äußerte auch KOLLER: Textbeschreibung, S. 8 f. Besonders problematisch war, dass der Totentanz für nationalistische Vorstellungen und Vorurteile in Dienst genommen wurde, so etwa von Wilhelm Ludwig SCHREIBER: Die Totentänze, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 2/2 (1898/99), S. 291–304; ebd. 2/8–9 (1898/99), S. 321–342, hier S. 339–342; und vor allem

Register

Die Register bieten Zugriff auf Quellen, Werke, Personen, Orte und Themen, die über das Inhaltsverzeichnis nicht direkt auffindbar sind. So werden etwa einige spezifischere Aspekte des OvT im Abschnitt ‚Autoren, Künstler, Werke‘ aufgelistet, ebenso wie mittelalterliche Autoren, die zitiert, deren Werke aber nicht eingehender behandelt werden. Personen wurden unter dem Vornamen angesetzt, sofern sie Herkunftsnamen tragen, ansonsten unter ihrem Nachnamen. Im Register ‚Themen und Sachen‘ werden weniger Einzelbegriffe aufgeführt als vielmehr thematische Einheiten indexiert. Der Editionstext selbst wurde nicht ins Register einbezogen, da er inhaltlich über das ihn erläuternde und indexierte Kapitel VI.1 erschlossen wird.

Handschriften und Blockdrucke

- Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
– 2° Cod. 157 99, 100–107, 116, 118, 119, 120, 127, 129, 196, 206, 216, 217, 305, 306, 307, 309, 310, 311
- Basel, Universitätsbibliothek
– O I 10 130, 131
- Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz
– Mgf 19 38, 120, 152, 153, 161, 163–80, 195, 196, 308, 311
- Bibliothek Sigismund Gossembrot
– Codex albus 67, 68, 74; *siehe auch* München, BSB, Clm 3941
– Codex albus textus modus 130
– Codex flavius 130
– Codex fuscus 295
– Libellus niger textus modus 130
– Liber russus spissus arcus modus 130
– Liber russus vulgaris 295
- Budapest, Magyar Ferences Könyvtár
– Cod. muz. 11 62, 83, 85, 186–95, 196, 312
- Budapest, Országos Széchenyi Könyvtár
– Clmae 276 130
- Einsiedeln, Stiftsbibliothek
– Cod. 710 171
- Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
– Hist. 31e 299, 301
- Heidelberg, Universitätsbibliothek
– CPg 314 68, 69, 70–74, 78, 94, 97, 120, 129, 130, 134–46, 152, 195, 196, 295, 307, 348
– CPg 438 77, 103, 120, 157, 159, 181, 186, 196, 198–212, 213, 214–17, 285, 286, 310
- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek
– Cod. Donaueschingen 104 136
- Lindau, Stadtarchiv
– Ms P I 30 (olim P I 25) 166, 171
- Madrid, Biblioteca El Escorial
– Ms. b. IV. 21 323
- München, Bayerische Staatsbibliothek
– Cbm Cat. 2 108, 112

- Cgm 98 121, 122, 145
- Cgm 270 85, 120, 129, 147, 148–53, 195, 312
- Cgm 379 (Augsburger Liederbuch) 149, 150
- Cgm 402 127
- Cgm 437 125, 145
- Cgm 837 189
- Cgm 2927 65, 99, 100, 104, 107–14, 118, 119, 120, 181, 196, 305, 306, 307, 309
- Cgm 3974 94–96, 313
- Cgm 4930 69, 74–76, 120, 219, 220, 221–23, 224, 225, 262, 268, 269, 302
- Cgm 4997 189
- Clm 1045 113
- Clm 3564 130
- Clm 3941 27, 68, 74, 120, 129, 130, 146, 196, 267–68, 277, 287, 288, 289, 291, 292, 296, 298, 307, 311
- Clm 14053 302
- Clm 14583 229, 261
- Clm 17848 145
- Clm 26515 273
- Clm 27419 130
- Xyl. 39 63, 73, 77, 85, 100, 108, 159, 198, 204, 213–16, 273, 285, 301, 310
- Xyl. 40 213
- München, Universitätsbibliothek
 - 2° Cod. ms. 667 130
- Parma, Biblioteca palatina
 - Ms 2666 323
- Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer
 - OS 1033 201
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
 - Cod. Donaueschingen A III 54 37
- Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana
 - Pal. lat. 961 211
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek
 - Cod. 2975 291
 - Cod. 3214 145
 - Cod. ser. n. 2639 277, 278, 279, 282
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
 - 2.4. Aug. 2° 74, 75, 221

Autoren, Künstler, Werke

- Ambraser Hofämterspiel 211
- Andechser Chronik 110–11
- Ars moriendi 37–39, 133, 177, 308, 311
 - ‚Bilder-Ars‘ 178
- Aurelius Augustinus 42, 44, 131, 293, 352
- ‚Ave virginalis forma‘ (Hymnus) 107
- Basler Totentanz 13, 12–14, 15, 61, 77, 80, 100, 119, 120, 153–59, 184, 185, 196, 202, 204, 273, 285, 309
- ‚Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten‘ 5, 18, 35–36, 117, 295, 301, 313, 319
- Beichte 188, 191
- Berliner Totentanz 82, 116, 317, 319
- Berner Totentanz 47, 59, 61, 77, 100, 119, 158, 159, 184, 285, 315
- ‚Betrachtungen vom Leiden Christi‘ 175, 176
- ‚Biblia pauperum‘ 63, 199, 200, 202, 204
- Bonaventura 44, 329, 334
- Boner, Ulrich
 - ‚Edelstein‘ 135–37, 144
- ‚Buch der Rügen‘ 314, 316, 318
- ‚Cato‘, dt. 138–39
- ‚Conflictus virtutum ac vitiorum‘ 292–94, 309, 311
- ‚Contemptus-mundi-Gedicht‘ 5, 34, 36, 50, 52, 104, 114, 118, 257, 260, 309, 310, 311, 313, 350
- ‚Danse macabre‘ 47, 53, 82–83, 87, 184, 209, 241, 257, 276, 313, 315, 346, 352
- ‚Danza general‘ 87, 315, 323–26

- Dekalog 203, 204
 Dionysius der Kartäuser 51
 ‚Doten dantz mit figuren‘ 37, 53, 185, 211, 241, 257, 312, 326
 ‚Drei Tote und drei Lebende‘ (Lehrgedicht) 299–301
 ‚Ehre und Würde‘ 142–43, 310
 Englischer Totentanz 53, 82, 325, 352
 ‚Etymachia‘ 102, 118, 311
 ‚Das ist ein frag von weysen leuten‘ 223
 Freidank 137–38
 ‚Die fünfzehn Stücke und Zeichen der göttlichen Liebe‘ 174
 Geiler von Kaysersberg
 – ‚De arbore humana‘ 332
 – ‚Von dem Wannenkremer‘ 333, 348
 ‚Geistliche Ritterschaft gegen die sieben Todsünden‘ 102–3, 118, 204, 206, 216, 311
 ‚Gerechtes Gericht des Kaisers‘ 222, 269
 Gerhard von Vliederhoven 1
 – ‚Cordiale de quatuor novissimis‘ 51–52, 313, 314
 Gerhard Zerbolt von Zutphen 51
 Gerson, Jean 44, 48, 155
 ‚Geschundener Wolf‘ 202, 203, 204
 ‚Gnaistli‘ 141
 ‚Die Goldwaage der ewigen Stadt Jerusalem‘ 173
 ‚Der Graf von Savoyen‘ 189
 Güssinger Weltgerichtsspiel 190, 195
 Heidelberger Bilderkatechismus 199, 200, 202, 212
 Heinrich von Langenstein 112
 – ‚Erchantnuzz der sund‘ 111
 Herzklosterallegorie 39, 174
 Hieronymus, Kirchenvater 42
 Hugo Ripelin von Straßburg
 – ‚Compendium theologiae veritatis‘ 111, 112
 Hugo von St. Viktor 40, 41, 42, 43, 290, 334
 Huizinga, Johan 15
 – ‚Herbst des Mittelalters‘ 11, 12
 Jacobus de Cessolis 219, 220, 273, 331, 333, 348
 – Schachzabelbuch 25, 75, 154, 155, 211, 219, 234, 238–40, 241, 252, 256, 260, 272, 273, 274–85, 288, 289, 309, 310, 314, 316, 317, 332, 348
 – Schachzabelbuch, 1. dt. Prosafassung 229, 247, 249, 260
 – Schachzabelbuch, 2. dt. Prosafassung 245, 246, 260, 274
 ‚Jammerruf des Toten‘ 34, 35, 257, 260, 263, 300, 309, 313, 350
 Johannes Marchesinus
 – ‚Mammotrectus‘ 105–6
 Johannes von Rheinfeldern 348
 – ‚Ludus cartularum moralisatus‘ 332, 333
 Katalog von Sündern, die zu exkommunizieren oder von der Eucharistie zu suspendieren sind 188
 Katechetischer Traktat 111–12
 Kientzheimer Totentanz 59, 61, 77, 156, 185, 324
 ‚Kindheit Jesu‘ 189
 ‚Klage des Adels‘ 232, 253, 254
 Klingentaler Totentanz 61, 77, 100, 119, 120, 153, 157–58, 161, 185, 196, 305, 309, 315
 Kluber, Hans Hug 158
 ‚Liber miraculorum qui et lacteus liquor dicitur‘ 105, 106
 Lied in Frauenlobs Spiegelweise 188
 Lied vom mystischen Weingarten 189
 liturgische Gebete, dt. 191–92
 ‚Lucidarius‘, dt. 25, 193, 207, 232, 258, 262
 Lübecker Totentanz 14, 15, 53, 82, 352
 ‚Mahnung an die Herrschenden‘ 269
 Maillard, Olivier 43
 ‚Der Mann im Abgrund‘ 140
 Manuel, Niklaus 158
 Marienlied in Regenbogens Langem Ton 189
 Marmion, Simon 1, 4, 8
 – Altarretabel 1–5, 4, 8, 40, 100, 119
 Martin von Amberg 46
 medizinisches Rezept (Parodie) 188
 Meister Ingold 331, 333, 348
 – ‚Guldin spil‘ 330–32, 335, 348

- Merian, Matthäus 12, 13, 159, 202
 – ‚Todten-Tanz‘, 1649 12, 13
- Metnitzer Totentanz 77, 156, 159, 181–86, 193, 196, 309
- Mönch von Salzburg
 – ‚Zu Weihnachten‘ (Marienlob) 189
 ‚Der näst weg gen himel‘ 152
 ‚Nu fregt loyca‘ 220, 223, 225, 257–59, 261
- Otto von Passau 38, 176, 177
 – ‚Die 24 Alten‘ 25, 165, 166, 167–71, 176, 177, 180, 314
- OvT
 – Datierung und Verbreitung 69–70, 76–78, 216
 – dritte Predigt 104, 114–18, 181
 – Rahmgestaltung 315–16
 – Überlieferungsübersicht 60–61
 – Überlieferungswege 196
 – Verfasser 98–99
 – Zusatzverse 104, 114
- Peter von Arberg
 – ‚Ich wachter ich solt wecken‘ 103–4, 311
- Petrarca, Francesco 133
 – ‚Secretum de conflictu curarum mearum‘ 123, 131–32, 304, 352–54
- Petrus von Celle 43, 50
- Petrus Lombardus
 – Sentenzen 111, 112
- Planetenbuch 201, 202, 203, 204, 207–8
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco
 – ‚De miseria humanae conditionis‘ 130
- Prager Totentanz 58, 312, 314
 ‚Qualiter legendae sunt fabulae‘ 144
 ‚Reformatio Sigismundi‘ 224, 236, 246, 260, 262
 – Handschrift P 244, 245, 256, 262
- Regel für die Donaten des Benediktinerordens 109, 110, 112
 ‚Der Ritter in der Kapelle‘ 192, 194
- Sebastian Brant
 – ‚De periculoso scacorum ludo‘ 302
- Seneca 228
 ‚Septimania poenalis‘ 103, 202, 204, 206–7, 208, 216
- Seuse, Heinrich 145, 337
 – ‚Wie man sol lernen sterben‘ 50, 52, 103, 118, 311, 327
 ‚Sibyllen Buch‘ 190, 195
 ‚Die sieben Tagzeiten und was Jesus zu jeder Zeit besonders gelitten hat‘ 175
 ‚Spiegelbuch‘ 5, 34, 36–37, 50, 52, 313, 319
 ‚Spiegel der leyen‘ 52
 ‚Die sprüch vom tron‘ 151–52
 Stephan von Landskron 51
 ‚Die Sultanstochter im Blumengarten‘ 191
- Symbolum apostolicum 202, 204, 205–6, 208, 212, 213, 216
 ‚Tafel der christlichen Weisheit‘ 183
 ‚Des Teufels Netz‘ 234, 316
- Thomasin von Circlaria
 – ‚Der welsche Gast‘ 232
 – ‚Der welsche Gast‘, Artes-Auslegung 250, 251, 252, 262–63
 ‚Der Tod spielt Schach gegen den Kaiser‘ (Gemälde im Straßburger Münster, nicht erhalten) 302, 348
- Ulmer Totentanz 61, 77, 80, 100, 119, 120, 129, 157, 305
- Vado-mori-Gedichte 18, 87, 89, 313
 ‚Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands‘ 24, 26, 27, 59, 74–76, 87, 92, 120, 146, 303, 309, 313
 – Fassung A 69, 77, 159, 218–21, 223–66, 268–71, 302, 308, 309–10, 317, 355–81
 – Fassung B 68, 74, 145, 268–99, 300, 302, 307, 309, 311, 319
- Viechtacher Totentanz 59, 77
 ‚Visio Tnugdali‘, dt. 190, 195
 ‚Vom Wert des Paternosters‘ 174
 ‚Von einem christlichen Leben‘ 171–76
 ‚Von der Siebenzahl‘ 174
 ‚Von den zehn Staffeln der Demut‘ 175
 ‚Waffenhilfe der Toten‘ 161–62
 ‚Was schaden tanzen bringt‘ 328–30
 Wiener ‚Oswald‘ 192
- Wiler Totentanz 61, 77, 120, 153, 156, 159–63, 183, 185, 196
 ‚Zeichen des Todes‘ 51, 52, 132, 313, 325

Personen und Orte

- Amann, Friedrich 229, 261–62
 Augsburg 120, 122, 124, 128, 129, 147, 150, 153, 155
 – Franziskanerkloster (Observante) 267
 – St. Ulrich und Afra, Benediktinerkloster 122, 127, 128
 Basel 120, 153, 154, 155, 163, 186, 200, 201, 202
 – Dominikanerinnenkloster 100, 157
 – Dominikanerkloster 13, 14, 153, 155, 157, 202, 349
 – St. Jakob, Kapelle 162
 Bayerisch-Schwaben 27, 120, 196, 201, 202
 Bertin von Artois, Hl. 2, 4
 Blumenau, Lorenz 124, 133
 Büchel, Emanuel 64
 Burtenbach, Hans 267, 268
 Christophorus, Hl. 183
 Chur 164
 – St. Luzi, Prämonstratenserklöster 164
 Eber, Valentin 124, 125, 128
 Eberhard, Abt von Weihenstephan 109, 113
 Epfach am Lech 148
 Fillastre, Guillaume d. J. 2
 Gallneukirchen 187, 193
 Gessel, Leonhard 123
 Goldschmid, Hans 164
 Gossembrot
 – Agathe 122
 – Georg 121, 148
 – Sibylla 122
 – Sigismund d. Ä. 28, 32, 67, 68, 70–72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 94, 97, 98, 120, 121–34, 135, 136, 141, 142, 143, 144–46, 148, 196, 218, 266, 267, 268, 277, 289–99, 304, 307–8, 309, 311, 313, 352
 – Sigismund d. J. 121, 127
 – Ulrich 122, 126, 128, 132
 Griening, Honorius 101
 Güssing, Franziskanerkloster 193
 Haider, Ursula 43
 Hoffmann Ostrofrancus, Christophorus 262, 302
 Hüttaus, Stephan 135
 Irsee 120
 – Benediktinerkloster 99, 100–101, 104, 127, 128, 129
 Johannes maiger de Werdenberg 163
 Kaltenberg am Lech 120, 147
 Kärnten 27, 181, 193
 Konrad von Megenberg 106
 Landsberg am Lech 147, 150
 Lauber, Diebolt 146, 166, 348
 Ludwig IV. von der Pfalz, Kurfürst 200
 Ludwig von Württemberg-Urach, Graf 222
 Lübeck 14
 Lur, Heinrich 123
 Margarete von Savoyen 70
 Margarethe, Hl. 164
 Maximilian I, Kaiser 122
 Meisterlin, Sigismund 122, 124, 127, 131, 196, 304, 352
 Metnitz 181, 183, 184, 186
 – St. Leonhard, Pfarrkirche 181
 Michael, Hl. 183
 Mühlau über dem Lech 148
 Nordbayern 221, 262
 Nordschweiz 27, 120, 153, 186, 196, 202
 Nürnberg 74, 221, 302
 – St. Klara, Klarissenkloster 43
 Obermeitingen 123, 134, 352
 Oberösterreich 27
 Oberrheingebiet 120, 201
 Österreich 181, 196
 Ottheinrich, Pfalzgraf 200, 212
 Otto I. von Pfalz-Mosbach, Pfalzgraf 200
 Peter von Schaumberg 123, 124, 127, 128, 133, 196
 Petri, Adam 202
 Peutinger, Konrad 125

- Rad, Ludwig 123, 128
 Rauchenlechsperg 147
 Regensburg 302
 – St. Emmeram, Benediktinerkloster
 94, 229, 261, 262, 263, 302, 303
 Rotenpeck, Hieronymus 124
 Rottenbuch
 – Augustinerchorherrenkloster 147,
 149
 Saint-Omer
 – Saint-Bertin, Benediktinerkloster 2
 Schedel, Hermann 124, 127, 129, 130,
 131, 132, 133
 Schwaben 202
 Stockar, Claus 166
 Straßburg 122
 – Dominikanerkirche 273
 – Johanniterkonvent im Grünen Wörth
 72, 126, 133, 297, 308
 – Münster 302
 Streitel, Hieronymus 218, 262, 299,
 300, 301, 302
 Südwestdeutschland 201
 Ulm 125, 155, 166
 – Augustinerchorherrenkloster zu den
 Wengen 120, 157
 Villingen
 – Bickenkloster, Klarissen 43
 Weihenstephan 120
 – Benediktinerkloster 77, 100, 104,
 108, 109, 112, 113
 Weyarn
 – St. Peter und Paul,
 Augustinerchorherrenkloster 63,
 100, 108, 213
 Wilhelm von Zell d. Ä. 120, 129, 147–
 48, 149, 153, 196
 Wilhelm Werner von Zimmern, Graf
 313
 – ‚Vergänglichkeitsbuch‘ 37, 313

Themen und Sachen

- Adel 2, 3, 4, 36, 149, 166, 218, 229,
 232, 243, 244, 264
 – Adelsunterweisung 219, 223, 224,
 263, 308, 333
 – Tugendadel 253, 254–55, 263
aedificatio 3, 4, 8, 21, 39, 43, 101, 105,
 107, 111, 113, 118, 119, 166, 202,
 219, 289, 306, 308, 313
 Andacht 8, 111, 175, 181, 184, 206,
 331
 – Andachtspraxis 8, 32, 43
 – Andachtsübung 102, 206, 207, 331
 Ängste 5, 7, 11, 14, 37, 40, 167, 353
arma Christi 206
 Artes liberales 74, 229, 250, 266, 289,
 296, 309, 310
 – Arithmetik 253, 263, 282
 – Astronomie 248, 278
 – Geometrie 228, 230, 232, 252, 282
 – *Grammatica nutrix* 279
 – Grammatik 248, 263
 – Logik 246, 254, 255, 257, 263, 283
 – Merkverse 266, 289–92
 – Musik 252, 262, 280
 – Rhetorik 246, 255, 263, 276, 277
 – Solon und Ligurus (Fachvertreter
 Grammatik) 248–49
 Artes mechanicae 289, 290, 310
 Artes-Zyklen 276–92, 309
 Augsburger Humanistenkreis 122–29,
 131–34
 Basler Konzil 12–14, 196, 219
 – Literaturaustausch 153, 196
 Basler Wappen 163, 201
 Beinhaus 8, 161, 162, 320; *siehe auch*
 Karner
 Benediktiner 4, 94, 99, 100, 104, 109,
 112, 113, 118, 119, 122, 196, 261,
 302, 305, 306
 Bettelorden 305
 – Predigt 7, 18, 304
 Bienengleichnis 228, 259
 Bildlichkeit 23, 40, 42, 49–50, 53, 93,
 159, 217, 308, 312, 319, 320, 349
 Bildungskrise 228
*bispe*l 136, 137, 140, 144, 145

- Blockbuch 27, 198, 201, 202–4, 216
 – handschriftliche Vorüberlieferung 204
 – Illustrationen 202, 203, 205, 206, 217
 Bürger 149, 165, 166, 180, 228, 232, 253, 255, 308, 318; *siehe auch* Städte
 Bußpredigt 4, 8, 40
clag und antwort siehe Gerichtsverhandlung
contemplatio 4, 41
 Contemptus mundi 4, 14, 47, 52, 84, 119, 132–34, 133, 143, 268, 305–6
Divinitas 250, 251
 Dominikaner 182, 305, 332, 348–49
 Dreisatz 218, 219, 259
 Erbauung *siehe aedificatio*
 Erinnerung an den Tod *siehe* Memento mori
 Fabeln 144, 145
 Fürstenspiegel 223, 226, 227
 Gebet *siehe oratio*
 Gedächtnis 40, 41–43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 205, 214, 217, 298, 333, 347, 349
 – Allegorie 42
 – Architekturmetaphern 42–43
 – dunkle Metapher 50, 214, 350
 – *liber mentalis* 41, 307
 – Merkbild 51, 225, 297
 – Merkverse 234, 237, 238, 246, 259, 289–92, 309
 Gemeinnutz 228, 230, 246, 248, 249, 251, 253, 254, 289, 298
 Gemeinschaft der Lebenden und Toten 156, 162, 184
 Gerichtsverhandlung 240, 293
 Gesellschaftsmodell 316–17
 – *mappa mundi* 229–32
 – Organismusmetapher 229, 251, 254, 264, 317
 – Schachspielmetapher 228, 231, 238–40, 264
 – Schulvergleich 229, 233–34, 235–36, 238, 264
 Glaubensgrundlagen 46, 138, 176, 180, 216
 Gleichheit vor dem Tod 33, 84, 184–85, 234, 294, 348
 Grenzerfahrung 48, 349; *siehe auch* Seelengeleit
 Hagebuttenmus 193
 Herold 241–47, 255–57
 Herrschaft 224, 226, 227, 229, 231, 232, 255, 259, 264, 266, 333
 – Herrschaftskrise 228
 – Herrschertugend 227
 Hoftag Nürnberg, Juli 1438 222, 223, 302
 Höllenrachen 160, 182, 183, 309
 Individualisierung 215
iudicium particulare 13
ius naturale 226, 234
 Karner 159–63, 181, 183–85; *siehe auch* Beinhaus
 Karte 231–32
 – Kartentituli 229–30, 261, 263
 – Kartographie 231
 – *mappa mundi* 222, 225–26, 229, 230, 232, 261
 Kartenspiel 211, 332, 333, 335, 348
 – Karnöffelspiel 334
 Katechese 47, 95, 167, 173, 176, 202, 205, 206
 – katechetische Literatur 46, 171–77
 Kirchhof 8, 100, 119, 156, 160, 161, 184, 185
 – Tänze 15, 185, 328
 – tanzende Tote 15, 65
 Kloster 2, 4, 8, 27, 33, 39, 98–99, 100, 119, 305
 – Donaten 112–13, 118, 305, 306–7
 – Klostereintritt 2, 133, 308
 – Kreuzgang 3, 4, 119, 157
 – laikale Mitglieder 102, 104, 107, 113, 118, 165, 305, 307
 – Novizen 44, 104, 105, 106, 107, 118, 119, 166, 305–6
 Kometen 106–7
 Krisen 5, 11, 12, 224, 235
 Landvermessung 230, 231
 Lateinschule 95, 98, 235
 Lebensheiligung 38, 101, 105, 113, 118, 313, 314
lectio 3, 39–40
 Lektüre *siehe lectio*

- letzte Dinge 1, 5, 6, 39, 46, 47, 51, 52, 57, 58, 83, 104, 117, 143, 169, 177, 180, 183, 196, 257, 295
- makaber / das Makabre 7, 15, 39
- meditatio* 3, 8, 39, 40–45, 48–54, 105, 118, 119, 175, 176, 196, 206, 207, 217, 298–99, 307, 308, 349–50
- *meditatio mortis* 1, 4, 33, 38, 39, 44, 48–50, 101, 104, 114, 119, 131, 132, 180, 183, 295, 300, 304, 305, 308, 309, 311, 313, 314, 330, 350, 351–54
- Meditation *siehe meditatio*
- Memento mori 21, 44, 49, 51, 84, 116, 129, 143, 184, 214, 216, 234, 270, 271, 289, 294–96, 307, 310, 312, 317–18, 330, 348
- memoria siehe Gedächtnis*
- Mnemotechnik *siehe Gedächtnis*
- oratio* 3, 4, 39, 41, 45, 102, 119, 162, 168, 174, 176, 206, 207, 331
- Ordensreform 7, 14, 21, 104, 109, 123, 127, 128, 129, 157, 261, 307
- Paradoxon 6, 153, 347, 349
- Passion Christi 102, 206
- Pest 5, 7, 11, 12, 13, 14, 304
- Physica* (Heilkunst) 250, 251, 262
- Planetenkinderbilder 211
- Reichsreform 74, 218, 219, 222, 223, 225, 232, 253, 260, 264, 308
- geistliche Erneuerung 219
- kollektiver Denkprozess 219, 264
- Landfrieden 219, 223, 247, 251
- Münzreform 219, 223, 251
- Reform des Gerichtswesens 219, 223, 251
- Reformschrift 219, 223, 224, 260, 263, 314
- Reformvorschläge 76, 222, 223, 224, 251
- Unsicherheit der Straßen 219, 223, 253
- Säkularisation 62, 101, 108, 149, 268
- Sammelband 24, 26, 28–32, 59, 74, 76, 126, 195, 196, 198, 202, 205, 218
- Notizbuch 108, 109, 113
- Rapiarium 145
- religiöses Hausbuch 166, 180, 308
- Schriftlichkeit
- lateinisch 33, 40, 95, 96, 98, 119, 305
- volkssprachig 56, 95, 96, 119, 145
- Seelengeleit 322, 323, 326, 337
- Selbsterkenntnis 44, 53, 174, 264, 284, 285, 318, 349, 351–54
- signa mortis siehe* ‚Zeichen des Todes‘
- Sozialkritik 21, 88, 89, 91, 159, 234, 255, 298, 314, 315–18, 327
- Spiegelmomente 35, 88, 210, 211, 235, 248, 250, 264, 265, 273, 284, 294, 299, 300, 301, 317, 318, 349, 351–52
- Spiel/*spil*
- als Bildgeber 332–35
- als Todesmetapher 348
- Spielmann 11, 114, 185, 322, 325, 336, 338, 343
- Christus 337
- Tod 115, 210, 211, 325, 346
- Städte 232, 255
- Stände
- Abhängigkeit voneinander 228, 229, 253, 264
- Attribute 90, 210, 211, 274, 285–86, 310
- Darstellungen 116, 211, 215, 271–89
- Ständeidaxe 274, 288, 300, 310, 314–18
- Ständereihe 89; *siehe auch* Totentanz, Ständereihe
- Sterbestunde 33, 37, 38, 118, 177, 180
- Sündenerkenntnis 43, 44, 53, 88, 101, 102, 103, 104, 111, 113, 118, 119, 141, 311, 312, 318
- Tanz
- als Bildgeber 50, 335–39
- als Metapher 339–41
- als *spil* 334–35
- klerikale Kritik 7, 327–35
- Verkehrungsmotiv 323–27
- Text und Bild 21, 22, 53, 74, 205–12, 214, 217, 284
- Textgeschichte 26, 27, 69, 78, 92, 343, 344
- Theologie 49, 229, 250, 262, 297; *siehe auch Divinitas*

- Todsünden 102, 103, 141, 206, 217, 306, 309, 328, 330
- Totalitätsformeln 83–84, 143
- Totenmemoria 181, 184
- Totentanz
- Aneignung 8, 9, 24, 59, 69, 120, 196, 218
 - Be- und Verarbeitung 8, 104, 218–303
 - Beinhausmusik 159, 162–63, 181, 185, 309, 320, 346
 - Entstehung 5, 7, 12, 13, 14, 18, 19, 24
 - Faszinationstypus 6, 57
 - Funktion 5, 7, 17, 20, 27, 30, 58, 80, 84, 183, 196, 304, 312, 313, 314, 320, 350
 - Gattungsmerkmale 54–58, 312–20
 - Gebrauch 7, 22, 24, 26, 27, 29, 57, 80, 101, 304–8, 313
 - Illustrationen 9, 204, 208–12, 214–16, 217, 271–89
 - Methodik der Forschung 7–8, 11–20
 - Rahmengestaltung 47, 87, 163, 181, 182, 186, 212, 214, 272–74, 309, 319
 - Rätselhaftigkeit 6
 - Rezeption 3–4, 7, 8, 9, 22, 23, 24, 26, 27–28, 32, 39–40, 53, 54, 58, 59, 64, 78, 98–99, 107, 112–13, 119, 144–46, 153, 180, 194, 196, 218, 296–99
 - Ständereihe 11, 53, 54, 66, 84, 89, 91, 159, 276, 309, 312, 315, 317, 323; *siehe auch* Stände, Ständereihe
 - szenische Gestaltung 33, 50–51, 53, 114, 319–20
 - Tanzmotiv 11, 53, 57, 58, 65, 91, 114, 159, 183, 185, 210, 215, 216, 300, 312, 319–27, 332, 342–50
 - Überlieferungskontext 17, 22, 24, 30, 57, 61, 195–96, 198, 308–12
 - Wandgemälde 3, 8, 9, 23, 24, 59, 61, 78, 98, 119, 153, 155, 157, 181, 184, 198, 204, 309, 319
- Tugenden und Laster 74, 102, 137, 141, 217, 268, 289, 292, 294, 298
- ubi-sunt*-Topos 51, 300, 301
- Überlieferungsgeschichte 9, 24–32, 26, 27, 30, 36, 69
- Übersetzungsliteratur 33, 35, 92–99, 144, 145, 146, 194, 324
- Vergänglichkeitsdichtung 17, 33–34, 39–54, 257, 294–96, 312–19, 350
- Vernunft 6, 83, 139, 226, 232, 235, 236, 248, 258
- Volks glauben 5, 10, 320, 339
- Weisheit 81–82, 138, 142, 143, 170, 196, 226, 236, 255, 264, 295, 296
- Streben nach Weisheit 226–27
 - Weisheitsliteratur 83, 143
- Weltabsage *siehe* Contemptus mundi
- Weltenei 225, 232, 257
- Weltgericht 1, 13, 33, 35, 37, 45, 47, 54, 83, 86, 89, 104, 115, 116, 159, 162, 180, 270, 289, 296, 310, 311, 318, 323, 336, 337
- Weltgerichtsdarstellung 160, 182, 183, 322, 326, 340
 - Zug der Verdammten 66, 321–22, 323
- Weltverachtung *siehe* Contemptus mundi
- Weltverneinung *siehe* Contemptus mundi
- Wissensvermittlung 9, 39, 46–48, 95, 101, 102, 106, 107, 113, 139, 206, 207, 223, 224, 233, 333
- Witz 141, 152, 214, 217
- Zweifel 38, 52, 169, 177, 250