

Vom Bewusstsein des Todes an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert

Autor(en): **Röthlin, Niklaus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **97 (1997)**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-118385>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vom Bewusstsein des Todes an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert

von

Niklaus Röthlin

Der Besucher des Basler Kunstmuseums begegnet in der Abteilung altdeutscher Malerei den hier reproduzierten Brustbildern eines jungen Mannes und eines Skeletts¹. Das Historische Museum verwahrt die zweite abgebildete Doppeltafel des gleichen jungen Mannes im Kartäuserhabit und ihm gegenüber wieder das Skelett². Man hat die Frage des Malers – oder wohl besser der Maler – nicht klären können. Weil das Entstehungsjahr des Portraits in weltlicher Tracht feststeht, behilft man sich mit der Bezeichnung «Basler Meister von 1487»³. Die zweite Fassung ist von geringerer Qualität⁴. Man ist sich nicht einig, ob die Bildnisse und die zugehörigen Skelette gleichzeitig gemalt worden sind. Aus stilistischen Gründen sind die Skelette wohl eher von einem anderen Maler in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts geschaffen worden⁵. Das würde zeitlich gut zu ein paar vergleichbaren flämischen Beispielen passen, zu denen allerdings kein unmittelbarer Zusammenhang besteht⁶. Von den beiden

¹Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inventarnummer 33.

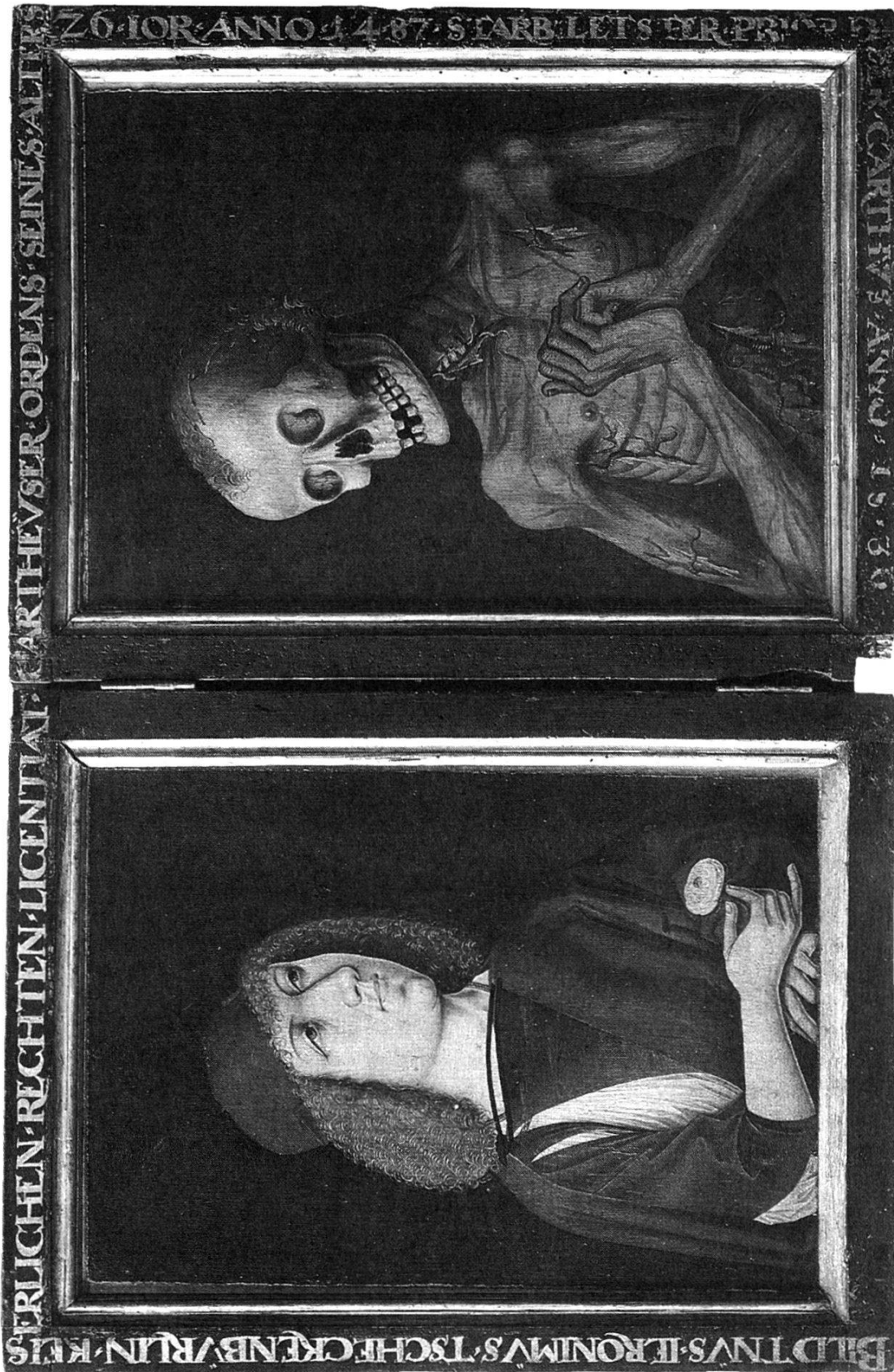
²Historisches Museum Basel, Inventarnummer 1882/72.

³Baer, Casimir H.: Die Kartause in Klein-Basel. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III: Die Kirchen, Klöster und Kapellen; erster Teil: St. Alban bis Kartause. Basel 1941, S. 572 – Buchner, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953, S. 59f., 193 – Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 7: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500. Berlin 1955, S. 1ff. und Abbildung 46 (Stange weist die Tafel dem «Meister der Breisacher Evangelisten» zu.) – Schmid, Alfred A.: Zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Westschweiz. In: Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht, Portraitstudien. Bern 1983, S. 150–166, bes. 154f. – Dülberg, Angelica: Privatportraits. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990, S. 70, 90, 250f. (Katalognummern 214 und 215) und Tafel 128 (Nummern 270–272). – Jezler, Peter (mit Beiträgen verschiedener Autoren): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog zur Ausstellung im Schweizerischen Landesmuseum. Zürich 1994, S. 178f. (Katalognummer 8).

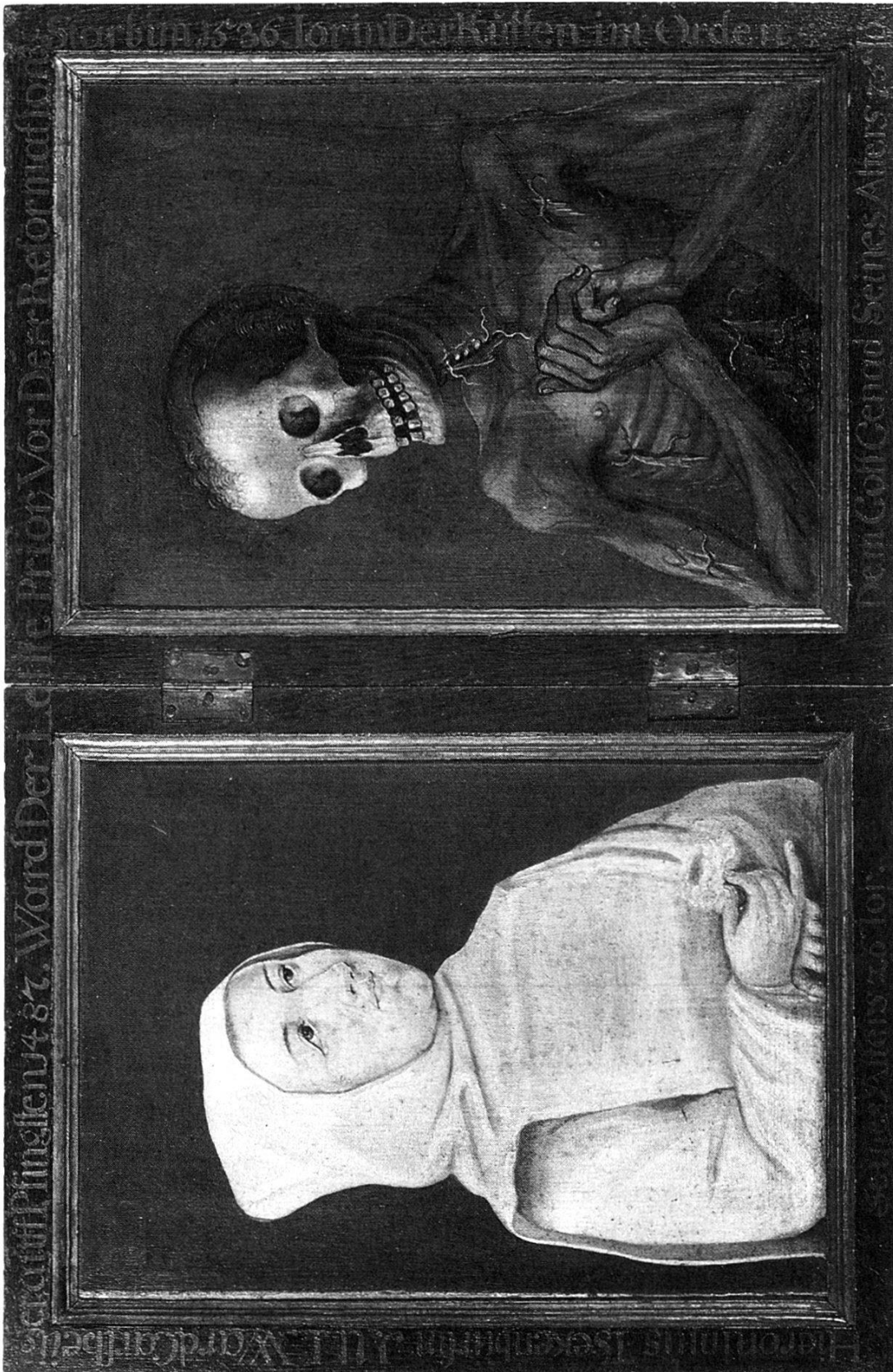
⁴Baer, op. cit. (Anm. 3), S. 572 – Buchner, op. cit. (Anm. 3), S. 59f.

⁵Buchner und Dülberg meinen, Portrait- und Skelett-Tafeln seien gleichzeitig entstanden.

⁶Private Portraits mit Totenschädeln auf der Rückseite oder auf einer zweiten Tafel gegenüber gestellt von Jan Gossaert, Pieter Gerritsz, Adriaen Isenbrandt und Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Vgl. Dülberg, op. cit. (Anm. 3), Katalognummern 16, 202f., 218–225, 228, 230 und 315.



Basler Meister von 1487. Bildnis des Hieronymus Zscheckenbürlin in weltlicher Tracht und Skelett. Öffentliche Kunstsammlung Basel (Inventarnummer 33).



Basler Meister von 1487. Bildnis des Hieronymus Zscheckenbürlin als Kartäuser und Skelett. Historisches Museum Basel (Inventarnummer 1882/72).

Skeletten ist das auf der Tafel des Kunstmuseums besser gemalt als die vielleicht sogar um einiges jüngere Kopie im Historischen Museum. Diese zeigt auf der Rückseite noch einen frontal gemalten Totenschädel, um dessen rechtes Wangenbein sich eine kleine Schlange windet. Die wie Altärchen zu Diptychen gefügten Gemälde gehören nicht zu den besten Werken ihrer Zeit. Sie hinterlassen aber beim Betrachter einen bleibenden Eindruck und sind bemerkenswerte Zeugnisse für kultur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge.

Es ist der noch ungelungenen Hand des Malers zuzuschreiben, dass der junge Mann trotz der elegant-lässig gemeinten Haltung ein wenig steif wirkt. Auch das Gesicht im schwierigen Halbprofil und besonders die aufblickenden Augen sind nicht ganz geraten. In der zweiten Fassung ist die harte Verkürzung der Gesichtszüge gemildert. Aber der Betrachter wird das erste Bild vorziehen. Es zeigt den Portraitierten in seinem weltlichen Stand als jungen Lizentiaten der Rechte, wie auf dem Rahmen vermerkt ist. Er trägt ein geschlitztes rotes Wams, das ein weisses Untergewand oder Futter durchblicken lässt, einen über die Schultern geworfenen lila-braunen Mantel und eine leuchtend rote Kappe. Sein gekräuselt blondes Haar fällt ihm nach damaliger Mode bis auf die Schultern. Sein mädchenhaft rosiges Gesicht wirkt ruhig und selbstbewusst. Der in die Ferne gerichtete versonnene Blick und das gespitzte Mündchen über dem Kinngrübchen geben ihm einen träumerischen und leicht skeptischen Ausdruck. Der dunkelblaue Hintergrund bringt die Farben von Gesicht und Gewand strahlend zur Geltung. Der Betrachter steht vor einem Bild des blühenden Lebens. Aber ein Blick auf die weisse Blume in der geziert gespreizten Rechten erinnert an die Vergänglichkeit. – Beim zweiten Portrait ist das Gesicht weicher und etwas schwammig gemalt. Die Gestalt ist in die weisse Kutte und Kapuze der Kartäuser gehüllt. Sie wirkt vor dem dunkelblauen Hintergrund eintönig fahl und im Vergleich zur Farbigkeit der ersten Tafel erloschen. Dadurch kommt der mit dem Eintritt ins Kartäuserkloster vollzogene Bruch im Leben des jungen Mannes besonders deutlich zum Ausdruck. Die weisse Blume als Hinweis auf den Tod ist hier fast überflüssig.

Diese Mahnung wurde durch die zugefügten Tafeln mit dem Skelett verstärkt. Dem Lebenden ist ein stark verwester Leichnam gegenübergestellt, wieder vor dunkelblauem Grund. Am Schädel klebt noch blondes Haar. Die Fratze des Todes grinst blicklos und hat bereits ein paar Zähne verloren. Das Gerippe ist mit einer zu hartem braunem Leder geschrumpften Haut überzogen und wird an mehreren Stellen von Würmern zernagt. Es hält die knöchernen Hände vor der Brust verschränkt. Der leicht geneigte Schädel und die Stel-

lung der Arme und Hände zeigen das Gerippe in wiegender Bewegung und geben dem toten Körper ein grausiges Leben. Wahrscheinlich stellt es den Tod dar, der über den Lebenden schliesslich triumphieren wird. Es fehlt aber ein eindeutiges Attribut wie Sense oder Stundenglas. Darum darf man darin vielleicht auch ein «Portrait» des jungen Mannes nach seinem Tod sehen. Man fühlt sich an das erste von Lukians Totengesprächen erinnert, die damals wieder gelesen wurden. Dort bittet Diogenes den in die Oberwelt hinaufsteigenden Pollux, den Schönen und Starken auszurichten: «Es gebe bei uns weder blondes Haar noch schwarze, blitzende Augen, noch blühende Gesichtsfarbe, sondern alles sei... ein Land mit nichts als kahlen Schädeln, die einander der Schönheit halber nichts vorzuwerfen haben⁷.»

Wir haben keine typisierte Gestalt des Jünglings vor uns, auch keinen durch die Zufälle der Überlieferung anonym gewordenen Basler Bürger, sondern wir wissen über den Dargestellten recht viel. Auf dem Rahmen der ersten Fassung steht in römischen Majuskeln: «BILDTNVS . IERONIMVS . TSCHECKENBÜRLIN . KEISERLICHEN . RECHTEN . LICENTIAT . CARTEVSER . ORDENS . SEINES . ALTERS . 26 . IOR . ANNO . 1487 . STARB . LETSTER . PRIOR . DER . CARTHVS . ANNO . 1536». Auf dem zweiten Rahmen liest man: «HIERONIMUS TSECKENBÜRLIN J.V.J. WARD CARTHEÜSER AUFF PFINGSTEN 1487. WARD DER LETSTE PRIOR VOR DER REFORMATION. STARB IM 1536 IOR IN DER KUTTEN IM ORDEN * DEM GOTT GENAD SEINES ALTERS 75 IOR».

Hieronymus Zscheckenbürlin (1461–1536)⁸ war Spross einer aus der Lombardei zugewanderten Familie, die nach Jahrzehnten erfolgreicher Kaufmannstätigkeit in Basel als reichstes Haus galt und hohes Ansehen genoss. Zusammen mit der Familie Zibol und anderen gehörten die Zscheckenbürlin zu den besonders grosszügigen Stiftern der 1401 in Kleinbasel gegründeten Kartause⁹. Hieronymus war

⁷Lukian: Totengespräche. In: Parodien und Burlesken. Zürich 1948, S. 153.

⁸Nicklès, Christophe: La Chartreuse du Val Ste Marguerite à Bâle. Porrentruy 1903, S. 278–292 – Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 7. Neuenburg 1934, S. 685 – Burckhardt, Max: Über zwei Bücherliebhaber in Basel um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. In: Der Schweizer Sammler, Nr. 4–6, 1942, S. 5ff.

⁹Nicklès, op. cit. (Anm. 8) ist immer noch das Standardwerk zur Geschichte der Basler Kartause. Die übrige beträchtliche Literatur ist sorgfältig erfasst im Anmerkungsteil von Burckhardt, Max: Klassiker der Weltliteratur als Quelle pro studio humanitatis: Der Testfall der Basler Kartause. In: De captu lectoris. Wirkungen des Buches im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. v. W. Milde und W. Schuder. Berlin, New York 1988, S. 64ff.

der Sohn des Obersten Zunftmeisters Hans Zscheckenbürlin. Er studierte zuerst in Paris und erwarb sich 1482 in Orléans den Grad eines Lizentiaten der Rechte. Dank dem Reichtum und Einfluss seiner Familie standen ihm nach seiner Rückkehr in Basel alle Wege offen. Georg Carpentarius, einer der Chronisten der Basler Kartause und späterer Mitbruder, verschweigt nicht, dass Hieronymus im Ruf eines übermütigen jungen Mannes stand und «omnigenis voluptatibus potiretur», also das Leben in vollen Zügen genoss¹⁰. Wenn er nachts einsam durch Basels Strassen streifte, glaubten die Leute, er würde wie früher in Paris «ad lascivias exercendas circumvagari». Um so grösser war die Überraschung, als sich der von seinem Alter, dem Reichtum und der Klugheit her vielversprechende Stadtbürger zum Eintritt ins Kartäuserkloster entschloss. In der Chronik ist von einer «res miraculosa» die Rede, von einem unerklärlichen Wunder, das Gott im Herzen dieses Weltkindes bewirkt habe. Hieronymus Zscheckenbürlin machte daraus eine Aufsehen erregende Schaustellung. Kurz vor Pfingsten 1487 lud er seine Verwandten und Freunde zu einem Gastmahl, zog dann mit ihnen unter grosser Anteilnahme der Bevölkerung in prächtigen Kleidern zur Kartause, wo er feierlich von der Welt Abschied nahm. Ein Jahr später sang er am Fest der heiligen Margaretha, der Patronin der Basler Kartause, seine Primiz. Neben den beiden Portrait-Tafeln zeugt von seinem Eintritt ins Kloster mit grösster Wahrscheinlichkeit auch ein kleiner kolorierter Holzschnitt. Das Blatt zeigt die heilige Margaretha auf einer Wiese; links von ihr kniet ein reich gekleideter junger Mann mit langem blondem Haar und rechts ein Kartäuser¹¹.

Auch sein früherer Lehrer, der Humanist Johannes Reuchlin, war über die Wandlung erstaunt und sorgte sich um deren Ernsthaftigkeit. Er erinnerte seinen ehemaligen Schüler an die Studentenzeit, als er sich in jedem weltlichen Vergnügen gewälzt hatte, und mahnte ihn, an dem durch die göttliche Barmherzigkeit in ihm geweckten Entschluss treu festzuhalten¹². Hieronymus Zscheckenbürlin übte zuerst das Ämtchen des Sakristans aus und war von 1492 an als Prokurator oder Schaffner mit der Verwaltung des Klostersgutes betraut.

¹⁰ Carpentarius, Georgius: *Continuatio chronicorum Carthusiae* in Basilea minori. In: *Basler Chroniken*, Bd. 1. Basel 1872, S. 34 – Der Hinweis gilt auch für die folgenden Zitate.

¹¹ Major, Emil: (St. Margaretha, Holzschnitt) In: *Holz- und Metallschnitte aus öffentlichen und privaten Sammlungen*. Hrsg. v. P. Heitz. Bd. 50. Strassburg 1918, Nr. 24 (mit Abbildung).

¹² Carpentarius, op. cit. (Anm. 10), S. 349 – Reuchlins Brief ist verloren und sein Inhalt nur dank der Zusammenfassung des Chronisten bekannt.

Er wirkte dabei so erfolgreich und hatte bei seinem Eintritt der Kartause testamentarisch ein so beträchtliches Vermögen vermacht, dass man ihn als «zweiten Gründer» bezeichnete. 1501 wählten ihn seine Mitbrüder zum Prior. In den Visitationsberichten kam er jeweils gut weg als in religiösen Dingen eifriger, in weltlichen Geschäften sorgsamer, kluger und unermüdlicher Prior, den seine Mitbrüder und Aussenstehende lobten¹³. Seine Amtsführung war im Kloster und in der Stadt allerdings auch umstritten, wie der gegenüber seinem Prior recht kritische Chronist Carpentarius verzeichnet. Man warf ihm vor, er befasse sich allzu gern mit weltlichen Angelegenheiten, kümmerge sich zu stark um neue Stifter und Vergabungen und vernachlässige darüber die persönliche geistliche Betreuung der ihm anvertrauten Mitbrüder. Er fasse seine Entschlüsse, ohne sie den übrigen Kartäusern auch nur mitzuteilen oder sie um Rat zu fragen. Früher hätten vor allem Kleriker und Gelehrte in der Kartause Einkehr gehalten; er führe ein allzu gastfreies grosses Haus und liebe den Umgang auch mit wenig ernsthaften Leuten. Der grösste Vorwurf betraf seine auf Repräsentation und kostbaren Prunk ausgerichtete Freude am Bauen und am Ausstatten der bestehenden Gebäude¹⁴. Dem darf man wohl entnehmen, dass Hieronymus Zscheckenbürlin die Kartause als besondere Angelegenheit seiner Familie betrachtete, sie auch wirtschaftlich gut absichern wollte und seinen Ehrgeiz in ihre besonders schöne und effektvolle Ausgestaltung setzte. Das prachtvolle Gästezimmer, in dem er starb, und das noch heute «Zscheckenbürlin-Zimmer» heisst, ist erhalten geblieben. Der dafür getriebene Aufwand hätte fast zu seiner Amtsenthebung geführt, und seine reichen Freunde und Verwandten mussten an Stelle des Klosters für die Kosten aufkommen. Im Unterschied zu früheren Prioren gingen von ihm wenig Anstösse für das spirituelle Leben des Klosters aus, und auf dem Gebiet der von den Kartäusern gepflegten Gelehrsamkeit trat er nicht besonders hervor. Allerdings erfuhr die ohnehin schon reiche Bibliothek durch ihn einen bedeutenden und kostbaren Zuwachs¹⁵. Er blieb seiner Berufung auch während der Reformation treu. Im Kampf gegen die protestantisch gewordene Stadt floh er 1529 nach Freiburg im Breisgau und stritt von dort aus

¹³ Carpentarius, op. cit. (Anm. 10), S. 350 – Nicklès, op. cit. (Anm. 8), S. 285.

¹⁴ Carpentarius, op. cit. (Anm. 10), S. 350ff. – Nicklès, op. cit. (Anm. 8), S. 285ff. – Ochsenbein, Peter: Eine neuentdeckte Fortsetzung der «Aufzeichnungen eines Basler Kartäusers aus der Reformationszeit» (1532–1539). In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 75, 1975, S. 51–87, besonders S. 83f.

¹⁵ Zu Zscheckenbürlins Bibliothek vgl. Burckhardt, op. cit. (Anm. 8), S. 5 – Zur Bibliothek der Kartause fehlt ein publizierter Katalog.

um die Erhaltung des Klostersvermögens. Nach einer nicht in allem befriedigenden Regelung mit dem Basler Rat kehrte er 1532 in die Kartause zurück und starb dort 1536 als letzter Prior. Er musste das durch städtisches Verbot zur Aufnahme von Novizen erzwungene Aussterben seines Klosters nicht mehr erleben. Nach dem Tod des letzten Kartäusers wurde es 1564 säkularisiert und als Waisenhaus genutzt.

Es geht nicht darum, zu Entstehung, Maler und Stil der beiden Doppeltafeln oder zur Biographie des Dargestellten etwas Neues beizutragen. Die Gemälde bieten hier den Anlass zu Bemerkungen über das Bewusstsein des Todes gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, einer Zeit des Umbruchs in mancher Beziehung. Dabei drängt sich die Beschränkung auf einiges besonders Wichtiges auf. Die Spanne von Zscheckenbürlins Leben und der Bereich seines Wirkens dienen als lockerer Rahmen. Vieles lässt sich allerdings erst recht verstehen, wenn man die Entwicklung in den Jahrhunderten davor wenigstens streift. Basel war eine Handelsstadt mit weitreichenden Beziehungen, Ort bedeutender Buchdrucker, Sitz einer Universität und zählte zu seinen Einwohnern einen kleinen Kreis von Humanisten, der mit halb Europa im Gedankenaustausch stand. Zscheckenbürlin wird als weitgereister Mann und als Benutzer der reichen Bibliothek der Kartause vieles gesehen, gelesen und gehört haben, was die Leute wegen des Sterbens und des Todes damals bewegte. Gerade aus Basel und anderen Orten des oberrheinischen Raums sind dazu bedeutende Zeugnisse überliefert.

Man sieht sich heute einer Fülle von wissenschaftlichen Arbeiten zur Geschichte des Todes gegenüber, die in der Behandlung der vielfältigen Einzelfragen kaum mehr überblickbar ist. Die umfangreiche und noch nicht einmal auf Vollständigkeit angelegte Bibliographie in «Todesbilder im Mittelalter» von Alois Haas ist dafür ein wertvolles Hilfsmittel¹⁶. Das Buch bietet überhaupt einen guten Einstieg ins Thema. Man stösst bereits auch auf Versuche, die Beiträge zur Geschichte des Todes historiographisch zu behandeln und einzuordnen¹⁷. Es sei hier wenigstens an ein paar Autoren und Arbeiten erinnert, die besonders wichtige Anstösse gegeben haben. So hat Johan

¹⁶Haas, Alois M.: *Todesbilder im Mittelalter*. Darmstadt 1989.

¹⁷Vgl. etwa Vovelle, Michel: *Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes*. In: *Annales E.S.C.*, Jg. 31, 1976, S. 120–132, oder Böse, Kurt: *Das Thema «Tod» in der neueren französischen Geschichtsschreibung: Ein Überblick*. In: *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. Paul Richard Blum. *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 22. Wolfenbüttel 1983, S. 1–20.

Huizinga im «Herbst des Mittelalters» ein eindrückliches Kapitel über das Bild des Todes verfasst¹⁸. Aus der deutschsprachigen Forschung sind etwa zu erwähnen Walther Rehms Darstellung «Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik», Döring-Hirschs «Tod und Jenseits im Spätmittelalter» und unter den neueren Veröffentlichungen Arthur E. Imhofs «Ars moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute», Norbert Ohlers «Sterben und Tod im Mittelalter», Albert Hausers «Von den letzten Dingen. Tod, Begräbnis und Friedhöfe in der Schweiz 1700–1990» sowie der von Peter Jezler mit verschiedenen Mitarbeitern verfasste Katalog zur Zürcher und Kölner Ausstellung «Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter»¹⁹. Für den französischen und italienischen Bereich hat Alberto Tenenti die Verhältnisse in «Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento» ausführlich dargestellt²⁰. Verschiedene französische Historiker haben sich in den siebziger Jahren besonders eingehend mit der Geschichte des Todes befasst. Unter ihnen ist im deutschen Sprachraum Philippe Ariès am bekanntesten, dessen «Geschichte des Todes» und andere Arbeiten übersetzt vorliegen²¹. Neben ihm sind wenigstens noch Michel Vovelles «La mort et l'occident de 1300 à nos jours», Pierre Chaunu «La mort à Paris» und Jean-Noël Birabens «Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens» zu nennen²². – Trotz den bereits erschienenen Arbeiten bleibt immer noch viel Lohnendes zu untersuchen.

¹⁸ Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1969, S. 190–208.

¹⁹ Rehm, Walther: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe Bd. 14. Halle/Saale 1928 – Döring-Hirsch, E.: Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. Berlin 1927 – Imhof, Arthur E.: Ars moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute. Wien, Köln 1991 (Kulturstudien, Bd. 22). – Ohler, Norbert: Sterben und Tod im Mittelalter. München, Zürich 1990 – Hauser, Albert: Von den letzten Dingen. Tod, Begräbnis und Friedhöfe in der Schweiz 1700–1990. Zürich 1994 – Jezler, op. cit. (Anm. 3).

²⁰ Tenenti, Alberto: Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento. Torino 1957.

²¹ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. Wien 1980 – Derselbe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München 1981 – Derselbe: Bilder zur Geschichte des Todes. München 1984.

²² Vovelle, Michel: La mort et l'occident de 1300 à nos jours. Paris 1983 – Chaunu, Pierre: La mort à Paris. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Paris 1978 – Birabens, Jean-Noël: Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. Paris, La Haye 1975, 1976 (2 Bde).

II

Die christlich geprägte Welt entwickelte ihre Anschauungen und Kulte von Sterben und Tod auf Grund der Bibel und anderer religiöser Schriften, unter dem Eindruck der Verfolgungen der frühen Kirche und aus dem Erbe des antiken Mittelmeerraums. Sie waren im Lauf der Jahrhunderte einem weiteren vielfältigen Wandel unterworfen. Auf den heutigen Betrachter wirken die Vorstellungen und das Verhalten der Gläubigen im ausgehenden Mittelalter in vielem befremdlich. Für das bessere Verständnis ist daran zu erinnern, dass nach christlicher Lehre der Tod durch den Sündenfall in die Welt gekommen ist. Zudem war den Verstorbenen wegen der von Adam vererbten Sünde das Eingehen ins Paradies und damit der Weg zu Gott verwehrt. So erlitten sie über den leiblichen Tod hinaus auch den eigentlichen, wahren Tod ihrer Seelen, die für immer zum Verharren in der Gottferne verdammt waren. Dank seinem Opfertod am Kreuz hat Christus die Menschen von dieser Folge der Erbsünde erlöst, hat sie aber in der irdischen Sterblichkeit und im Zustand der Sündhaftigkeit belassen. Das zeitliche Leben jedes Einzelnen schwankt darum in seinem Verhältnis zu Gott zwischen späterer Seligkeit oder Verdammnis. Wenn der Mensch durch die Gnade Gottes vom Evangelium ergriffen wird, muss er das Bisherige hinter sich lassen und stirbt dem irdischen Leben grundsätzlich ab. Nach Paulus (Römer 6,3ff.; Kolosser 3,3ff.) bedeutet dieses Ergriffensein das Sterben des «alten (sündigen) Menschen». Der Gläubige will mit seiner Hingabe an Gott dieses Absterben des «alten Menschen» in sich erreichen. Während des zeitlichen Lebens gelingt ihm dies nie vollkommen. Sein Verlangen nach Befreiung vom alten Wesen erfüllt sich erst im leiblichen Tod. Vor der Auferweckung des Lazarus sprach Jesus zu Martha: «Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe; und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben» (Johannes 11,25f.). Das Sterben in Christus bedeutet die Vollendung des Menschen und führt zum ersehnten ewigen Leben. Der Sünder hingegen verfällt der ebenfalls ewig währenden Verdammnis und damit dem wahren Tod²³. «Media vita in morte sumus» – «Mitten im Leben sind wir im Tode». Die aus dem elften Jahrhundert stammende Ostersequenz drückt den Zustand des elenden Erdenlebens

²³ Vgl. etwa das Stichwort «Tod» in: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 6. Tübingen 1962, Spalte 908–921.

deutlich aus und bittet den Erlöser: «Amare morti ne tradas nos» – «Überantworte uns nicht dem bitteren Tod» (der Verdammnis)²⁴.

Hans Holbein der Jüngere hat diese Grundgedanken des Christentums in einem Gemälde dargestellt und den theologischen Gehalt, dem wohl auch Luther zugestimmt hätte, mit lateinischen Begriffen und kurzen Bibelziten in goldenen Lettern noch verdeutlicht. Man kennt solche Bilder von «Gesetz und Gnade» auch aus der Cranach-Werkstatt²⁵. Die linke Bildhälfte zeigt den unter dem Gesetz (lex) stehenden Alten Bund mit dem Sündenfall und darunter in einem offenen Grab den Tod ohne Hoffnung auf das Eingehen ins Paradies. Die rechte Seite stellt den Neuen Bund dar im Zeichen der Gnade (gratia) mit Christus am Kreuz und darunter den durch sein Opfer bewirkten Sieg über den Tod der ewigen Verdammnis. In der Mitte sitzt ein nackter Mensch vor einem Baum, wohl über dem Grab Adams. Der Prophet Jesajas weist ihn auf Empfängnis und Geburt des Gottessohnes hin, und Johannes der Täufer zeigt ihm Christus als Lamm Gottes, der die Welt von der Erbsünde befreit hat. Der Stein, auf dem der Mensch sitzt, trägt als Inschrift die Worte von Paulus an die Römer (3,24): «Miser ego homo quis me eripiet ex hoc corpore morti obnoxio?» Luther hat die Stelle übersetzt: «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?»

Schon das frühe Christentum durchzog eine Sehnsucht nach dem Himmel und der Nähe zu Gott, dem man durch Askese, Eremitendasein und andere Formen der Weltverachtung bereits zu Lebzeiten näher zu kommen suchte. Das Mönchstum pflegte diese Haltung mit immer reicheren Formen und in theologischen Traktaten weiter²⁶. Papst Innozenz III. hat in einer 1195 entstandenen, rasch verbreiteten Schrift die gängigen Argumente zusammengefasst: «De miseria humanae conditionis» – «Über das elende Los des Menschen» oder «De contemptu mundi» – «Über die Weltverachtung». Das Leben

²⁴Die Sequenz wird dem St. Galler Mönch Notker dem Stammler (ca. 840–912) zugeschrieben. – Haas, Alois: Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt 1989, S. 145f.

²⁵Das Gemälde befindet sich heute in Edinburg in der National Gallery of Scotland. Man hat ihm den Titel «The Old and the New Law» oder auch «The Old Testament as Lex and the New Testament as Gratia» gegeben. – Vgl. Rowland, John: Holbein: The Paintings. Oxford 1985, Tafeln 5, 92 und S. 142f.

²⁶Leclercq, Jean: «Se rendre étranger aux mœurs du siècle» «Le mépris du monde» dans la littérature monastique latine médiévale. In: Le mépris du monde. La notion de mépris du monde dans la tradition spirituelle occidentale. Paris 1965, S. 19–58. – Die Anmerkungen enthalten viele weiter führende Literaturhinweise.

besteht in diesem düsteren Bild nur aus Üblem und Ekelhaftem und kann dem Menschen kein wahres Glück bieten. Allerlei Versuchungen, Krankheiten und Todesängste machen die Welt zum Jammerthal, aus dem man sich hinwegsehnt. Dazu kommen Laster wie das Streben nach Reichtum und Ruhm und viele andere Begierden. Sie alle bedrücken den Menschen schwer in der Stunde seines Todes. Die Schrift enthält zahllose entsprechende Bibelstellen und gipfelt in Zitaten aus dem ähnlich düsteren Prediger Salomo: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» (Prediger 1,2) oder «Da pries ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben haben. Und besser daran als beide ist, wer noch nicht geboren ist und des Bösen nicht inne wird, das unter der Erde geschieht» (Prediger 4,2). Eine Fehlgeburt habe es besser als der erfolgreichste und vermeintlich glücklichste Mensch: «Denn sie kommt ohne Leben, und in Finsternis fährt sie dahin, und ihr Name bleibt von Finsternis bedeckt, auch hat sie die Sonne nicht gesehen noch gekannt; so hat sie mehr Ruhe als jener» (Prediger 6,3ff.). Dazu kommt die Mahnung an den Leser, der Tod säume nicht: «Memento esto, quoniam mors non tardat» (Liber ecclesiastici 14,12). Innozenz III. hat noch beigefügt: «Das Leben flieht schnell dahin und lässt sich nicht aufhalten. Der Tod begegnet einem unvermittelt und lässt sich nicht hindern²⁷.»

Die Kartäuser gehörten zu den Mönchsorden, die die Verachtung und das Absterben für die Welt besonders konsequent und streng pflegten. Sie verstanden sich selbst als «mortui mundo et Christo viventes», als für die Welt schon Gestorbene und nur für Christus Lebende²⁸. Betrachtungen über den Tod gehörten zum Wesen ihrer Spiritualität, und der Eintritt in den Orden bedeutete gewissermaßen den Tod schon zu Lebzeiten. So mutet auch der erwähnte Abschied des Hieronymus Zscheckenbürlin mit dem Gastmahl und dem feierlichen Geleit bis zur Klosterpforte fast wie eine Begräbnisfeier an. Der heilige Bruno von Köln hatte 1084 mit sechs Gefährten in der Nähe von Grenoble eine Gemeinschaft von Einsiedlern gegründet, aus der sich der neue Orden entwickelte. In einem Brief erinnerte Bruno seinen Mitbruder Viridus daran, wie sie einmal über

²⁷ Innocentius III.: De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae. In: Patrologiae cursus completus... Hrsg. v. J.-P. Migne. Series secunda. Tomus CCXVII. Paris 1855, Spalte 701–746 (bes. Kapitel 24 des ersten Buches «De vicinitate mortis», Spalte 713f.).

²⁸ Jaritz, Gerhard: Klosteralltag und Welt im Spätmittelalter: Das Beispiel der Kartäuser. In: Kartäuserregel und Kartäuserleben. Internationaler Kongress vom 30. Mai bis 3. Juni 1984 Stift Heiligenkreuz. Salzburg 1985, S. 48.

die Scheinfreuden, über die vergänglichen Schätze dieser Welt, dann über das Glück der ewigen Seligkeit meditiert hatten und beschlossen, die irdische Vergänglichkeit zu verlassen und das Ewige zu ergreifen. Er schloss mit der Sehnsucht: «Meine Seele dürstet nach Gott... Wann darf ich kommen und Gottes Antlitz schauen?»²⁹ Die Grande Chartreuse bei Grenoble war in vielem Vorbild für die anderen Kartäuserklöster, und ihr fünfter Prior Guigo legte in den «*Consuetudines*» die Gebräuche des Ordens im Geiste des Gründers fest. Eine besonders schöne Ausgabe mit Holzschnitten von Urs Graf nach dem Zyklus der Bruno-Legende in der Basler Kartause erschien 1510 in Basel³⁰. Die Kartäuser schlossen sich für immer von der Welt ab, führten ein streng asketisches Leben unter ständigem Schweigen und widmeten sich ganz der geistlichen Betrachtung und dem Gebet. Jeder wohnte in einem eigenen kleinen Haus mit Gärtchen, die alle um einen grossen Innenhof erbaut waren, dem Grossen Kreuzgang oder Grossen Galilaea mit dem Friedhof. Ihre Klöster befanden sich nicht nur in abgelegenen Einöden, sondern auch in vom Handel bewegten Städten wie Nürnberg, Köln, London, Neapel, Strassburg oder Basel. Gerade an solchen von der «*vita activa*» bunt geprägten Orten müssen diese angesehenen Inseln der Stille und der ernsten «*vita contemplativa*» besonders eindrücklich gewirkt haben. Die Kartäuser liessen nichts Weltliches mehr an sich heran und verzichteten sogar auf das Predigen, Beicht hören und überhaupt auf die Seelsorge ausserhalb ihrer Mauern.

Die Askese mit ihrer Selbstabtötung und der Aufgabe eigener Wünsche und Bestrebungen galt als Weg zur christlichen Vollkommenheit. Sie war eine Art unblutiges Martyrium und trat an die Stelle des tatsächlichen Sterbens der Martyrer in der Nachfolge Christi³¹. Deren Leben und Leiden schätzte man hoch, behielt es in mündlicher und schriftlicher Erinnerung und stellte es in der bildenden Kunst zum Teil in aller Drastik dar. Die Kartäuser pflegten die Überlieferung der spätantiken und frühen mittelalterlichen asketischen Literatur, besonders des Dionysius Areopagita (Pseudo-Dionysius) und erweiterten sie um eigene Beiträge. Sie trugen am

²⁹ Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche. Hrsg. v. Marijan Zadnikar i. Verb. m. Adam Wienand. Köln 1983, S. 214.

³⁰ *Statuta ordinis cartusiensis a domino Guigone priore cartusie edita*. Basel, Joh. Amerbach 1510.

³¹ Haas, Alois M.: *Mors mystica*. Thanatologie der Mystik, insbesondere der Deutschen Mystik. In: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, Bd. 23, 1976, S. 307ff. – Die Arbeit bietet eine Fülle weiter führender Literaturangaben.

Ausgang des Mittelalters auch viel zur Verbreitung der Mystik bei, die in den Schriften des Zisterziensers Bernhard von Clairvaux, der Benediktinerin Hildegard von Bingen, des Franziskaners Bonaventura, der Dominikaner Thomas von Aquin, Meister Eckhard, Heinrich Seuse und weiterer Frauen und Männer verschiedener Orden einen Höhepunkt gefunden hatte. Die mystische Frömmigkeit und Andacht sehnte sich nach einer unmittelbaren Erfahrung und Erfassung Gottes über die Kräfte der Seele. Diese von Gott in einzelne Menschen ergossene Schau seiner Herrlichkeit und die Vereinigung ihrer Seelen mit ihm liess sich nicht durch eigene Willensanstrengung oder irgendwelche Praktiken erzwingen, sondern ging allein von seiner Gnade aus³². Am Rhein, in Schwaben und in der Schweiz pflegte man die mystische Frömmigkeit besonders eifrig. Hildegard von Bingen, Meister Eckhard, Johannes Tauler, Heinrich Seuse, Rulman Merswin und Heinrich von Nördlingen lebten und wirkten in diesem Raum. Köln, Strassburg und Basel bildeten Schwerpunkte, und die mystisch-asketische Bewegung der sogenannten Gottesfreunde fand hier zahlreiche Anhänger³³. Die asketische und mystische Literatur war in den reichen Bibliotheken der Basler Dominikaner und Kartäuser gut vertreten; diese sind übrigens als Teile der Universitätsbibliothek bis heute weitgehend erhalten geblieben³⁴.

Paulus hat seine Verzückerung bis in den dritten Himmel den Korinthern gegenüber geschildert. Er sei entrückt gewesen «in das Paradies und hörte unaussprechliche Worte, welche ein Mensch nicht sagen darf». Ob er dabei «in dem Leibe» oder «ausser dem Leibe» gewesen sei, könne er nicht sagen und wisse Gott allein (2 Korinther 12,2–4). Diese Stelle war grundlegend für die scholastischen und mystischen Erörterungen über die Ekstase. Dabei zog

³² Vgl. etwa das Stichwort «Mystik» in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7. Freiburg/i.Br. 1935, Spalte 405–412 oder das Bändchen: Deutsche Mystik. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Louise Gnädiger. Zürich 1989 (beide mit weiter führenden Literaturangaben).

³³ Gnädiger, Deutsche Mystik, op. cit. (Anm. 32), S. 230ff. – Vgl. auch das Stichwort «Gottesfreunde» in: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 3. Neuenburg 1926, S. 610f.

³⁴ Bernoulli, C. Chr.: Über unsere alten Klosterbibliotheken. In: Basler Jahrbuch 1895, S. 79–96 – Schmidt, Philipp: Die Bibliothek des ehemaligen Dominikanerklosters in Basel. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 18, 1919, S. 160–254 – Burckhardt, Max: Die Inkunabeln aus der Bibliothek des Johannes de Lapide. In: Für Christoph Vischer. Direktor der Basler Universitätsbibliothek von seinen Mitarbeitern. Basel 1973 – Sexauer, Wolfram D.: Frühneuhochdeutsche Schriften in Kartäuserbibliotheken. Diss. Heidelberg. Frankfurt, Bern, Las Vegas 1978, S. 105–126.

man in Erwägung, Paulus sei in jenem Augenblick wirklich tot gewesen und anschliessend in sein körperliches Leben zurückgekehrt. In verschiedenen Schriften der Mystiker ist der Zustand völliger Selbstaufgabe und Öffnung gegenüber Gott als *mors mystica*, als mystischer Tod bezeichnet. Der Tod wurde dabei bis ins letzte durchlitten und als ein Geschehen erfahren, das dank dem Erlösertod Christi zum wahren Leben führte³⁵. Die Umschreibungen dieses Zustandes sind bei jedem Autor wieder etwas anders. Hier genügt eine Andeutung des Grundgedankens. Bernhard von Clairvaux beschrieb die bräutliche Ekstase des Mystikers als einen Schlaf, der die Sinne nicht einfach schlummern lasse, sondern sie entrücke. Ja, es sei ein Tod, wie der Apostel Paulus gesagt habe: «Mortui estis, et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo» (Kolosser 3,3). «Denn ihr seid gestorben, und euer Leben ist verborgen mit Christus in Gott.» Dies sei ein guter Tod, der das Leben nicht raube, sondern in einen besseren Zustand versetze; gut, weil dabei der Körper nicht falle, sondern die Seele emporgehoben werde³⁶. Die Mystiker brauchten häufig das Bild von der menschlichen Seele als Braut Christi, die sich mit ihrem Geliebten verband und mit ihm liebte. Dabei schwelgte man zum Teil in Vorstellungen und Umschreibungen, die auf den heutigen Betrachter befremdlich wirken. Bonaventura und viele nach ihm nannten die Ekstase geradezu einen Liebestod. Der Mensch sterbe durch die Liebe zum gekreuzigten Christus; er werde dann als gewissermassen Toter emporgehoben und zu Gott geführt³⁷. «Lasst uns darum sterben und eingehen ins Dunkel, lasst uns den inneren Spannungen, den Begierden und den beunruhigenden Erscheinungen Ruhe auferlegen; lasst uns mit dem gekreuzigten Christus aus dieser Welt zum Vater hinübergehen³⁸.» Diese Mystik des Todes gründete auf dem Erlösertod; im Mittelpunkt standen das Kreuz und der tote Christus³⁹. Man versuchte, den Tod Christi geistig nachzuvollziehen. Darum stellten sich etwa Heinrich Seuse, Thomas a Kempis, später auch Ignatius von Loyola das Leiden und Sterben Christi möglichst anschaulich vor. Mit einer solchen «*compassio*» versenkte man sich in die Passion Christi und

³⁵ Haas, op. cit. (Anm. 31), S. 311f.

³⁶ Diese Umschreibung findet sich im 52. Kapitel der Ansprachen Bernhards zum Hohen Lied (*Sermones super cantica canticorum*). Vgl. *Sancti Bernardi Opera* II. Rom 1958, S. 92f.

³⁷ Bonaventura: *Collationes in hexaameron*. Übers. u. hrsg. v. W. Nyssen. München 1964, S. 134ff.

³⁸ Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum*. Hrsg. v. J. Kaup. München 1961, S. 152ff.

³⁹ Haas, op. cit. (Anm. 31), S. 321.

fühlte sie mit. Man wollte seine Kreuzesqualen und den Tod miterleiden und dann auch an seinem Aufstieg zur Seligkeit teilhaben⁴⁰. Dieses Erleben führte seit dem 13. Jahrhundert bei einzelnen Mystikerinnen und Mystikern zu Stigmatisierungen an Händen, Füßen und in der Herzgegend. Franz von Assisi trug wohl als erster die Wundmale Christi. Es entwickelte sich auch ein eigener Kult um die heiligen fünf Wunden⁴¹.

In geistlichen Schriften, Dichtungen und in der bildenden Kunst konnte man nicht genug tun im Ausmalen der Passion. Keine Einzelheit der Martern Christi in den Händen der Henker und des weiteren Geschehens über Kreuzigung, Grablegung bis zur Auferstehung war dabei ausgelassen. Christus war möglichst erbarmenswürdig dargestellt, blutend, mit Dornen gekrönt, verspottet, an der Geisselsäule, als Schmerzensmann, Gekreuzigter und dann als Toter mit allen Zeichen der Folter und Hinrichtung. Weit verbreitet waren die «imago pietatis», das Bildnis des gestorbenen Gottes als nackte Halbfigur mit den Wundmalen und manchmal mit den Marterwerkzeugen, und die Pietà-Gruppe, die den Leichnam auf dem Schooss seiner Mutter zeigte. Ein eindrückliches Zeugnis franziskanischer Frömmigkeit aus dem 13. Jahrhundert ist das «Stabat Mater». Die Hymne lässt den Gläubigen Anteil nehmen am Schmerz Marias als trauernder Mutter unter dem Kreuz, wo sie den qualvollen Tod ihres Sohnes miterleidet⁴². Das «Salve caput cruentatum» – «Sei gegrüsst, gepeinigtes Haupt» des Zisterziensers Arnulf von Löwen schildert das misshandelte, dornengekrönte Haupt Christi. Paul Gerhardt hat im 17. Jahrhundert an diese Hymne angeknüpft und sein bekanntes «O Haupt voll Blut und Wunden» gedichtet. Man könnte weitere literarische Beispiele anführen, und es ist eine kaum überblickbare Fülle bildlicher Darstellungen erhalten geblieben. Sie zeigen die grosse Bedeutung dieser uns fremd gewordenen, um das Leiden und Sterben Christi kreisenden Gedankengänge. Erinnerung sei etwa an die Kreuzigungen von Matthias Grünewald, besonders ergreifend und übersteigert auf dem Isenheimer Altar, wo die innerste, früher nur an Festtagen geöffnete Tafel über den Kreuzestod

⁴⁰ Haas, op. cit. (Anm. 31), S. 353.

⁴¹ Vgl. etwa die Stichwörter «Stigmatisation» und «Wunden Christi» in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9. Freiburg/i.Br. 1937, Spalten 829–831 und die beiden Seiten zwischen Spalten 708 und 709.

⁴² Graduale. Düsseldorf 1954, S. 93**ff. – Vgl. auch Vovelle, op. cit. (Anm. 22), S. 126f. – Für die bildlichen Darstellungen sei nur auf folgende grundlegenden Arbeiten verwiesen: Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981 – Derselbe: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

hinaus die Auferstehung aus dem fahlen Grab in die leuchtend farbige Sphäre der himmlischen Seligkeit zeigt. Hier kann nur ein einziges Werk hervorgehoben werden, das vielleicht auch Hieronymus Zscheckenbürlin gekannt hat: Hans Holbeins Tafel des toten Christus im Grab⁴³. In den Jahren 1521 oder 1522 entstanden und nach der Reformation aus dem Zusammenhang des religiösen Kults gerissen, lässt sie im Basler Kunstmuseum wohl keinen Besucher unberührt. Es ist die lebensgrosse Darstellung eines toten Mannes. Laut ungesicherter Überlieferung soll Holbein einen aus dem Rhein gezogenen Leichnam als Modell benützt haben. Der ausgemergelte Körper trägt die bedrückend gross und echt dargestellten Wundmale. Die Glieder sind starr und die Finger der rechten Hand wie zu einer Klaue verkrampft. Das Muskelgewebe ist an einzelnen Stellen aufgeschwollen und um die Wunden grünlich und schwarz verfärbt. Auch im fast abstossend wirkenden Gesicht des jungen Mannes ist keine Einzelheit ausgespart. Die gebrochenen Augen blicken ins Leere, der Mund steht offen, und alles ist beherrscht vom Ausdruck einer im Tod erstarrten unsäglichen Erschöpfung⁴⁴. So neuartig Holbeins Malerei für seine Zeit gewesen sein mag, stand das Bild doch in der Tradition der Andachtsbilder des späten Mittelalters, vor denen man sich in die Passion Christi versenkte und dankbar seines Opfertodes zum Heil der Gläubigen gedachte. Es ist darüber hinaus ein frühes Zeugnis für die sich an die Wirklichkeit haltende künstlerische Darstellung eines Toten.

III

Während langer Zeit blieben solche theologische Erörterungen auf Klöster und Klerus beschränkt. In diesen Kreisen verfügte man über das nötige theologische Wissen und die Sprachkenntnisse. Über das Verhältnis zum Tod ausserhalb dieser Elite unter den Laien und besonders den einfachen Leuten weiss man wenig. So gefürchtet der Tod für jeden Einzelnen sein mochte, die erhaltenen Zeugnisse deuten auf eine als selbstverständlich hingenommene Gegebenheit. Die verstorbenen Gläubigen ruhten wie nach der Legende die sieben Schläfer aus Ephesos in der Erwartung auf die Wiederkehr Christi. Eine Angst vor dem Jüngsten Gericht herrschte noch kaum. Wo es überhaupt dargestellt wurde, sieht man nur die Gerechten, wie sie für die ewige Seligkeit geweckt werden. Auch dafür lässt sich ein bedeutendes Basler Beispiel nennen: die spätromanische Galluspforte

⁴³ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inventarnummer 318.

⁴⁴ Rowlands, op. cit. (Anm. 25), S. 52f., 127f.; Farbtafeln 16, 17 und Tafeln 16–24. Bei Rowlands findet man auch alle weiter führende Literatur.

am Münster aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts⁴⁵. Das Gericht selbst ist nicht dargestellt; zwei Engel erwecken mit ihren Tuben die Verstorbenen. Diese erheben sich aus ihren Gräbern, ziehen sich wie am Morgen beim Aufstehen an und machen sich bereit zum Eingehen ins Paradies. Der Scheitel des Hauptportals zeigt die beliebte Darstellung von Abrahams Schoss⁴⁶. In einer Art Schürze birgt er vier Selige. Sie sind bei ihm gut aufgehoben und lächeln fröhlich als Vorbilder auf die in die Kirche Eintretenden herunter.

Die Haltung gegenüber Sterben und Tod wandelte sich vom 12. bis 15. Jahrhundert stark und wurde immer eindringlicher, ängstlicher und zum Teil geradezu aufgeregt. Dies hat in einer Flut theologischer Traktate und an ein grösseres Publikum gerichteter Erbauungsschriften breiten Niederschlag gefunden. Darin unterschied man manchmal bis zu fünf Arten des Todes: den leiblichen, den geistlichen der Verdammnis, den asketischen durch Abtötung der Sinnlichkeit, den zeitlichen in der sündigen Verlorenheit an die Welt und den mystischen dank völligem Aufgehen in der Anschauung Gottes⁴⁷. Im ausgehenden Mittelalter wurde der Gedanke an den Tod den Gläubigen auf Schritt und Tritt eindrücklich nahegebracht. Die Forschung hat sich mit diesem Zeitraum besonders eifrig befasst⁴⁸. Hier können nur die wichtigsten Erscheinungen herausgegriffen werden. Neben anderen Gründen bewirkten vor allem die Seelsorge der Bettelorden und die Pestzüge diesen Wandel. Die im Verlauf des 13. Jahrhunderts aufgekommenen Franziskaner, Dominikaner und zwei, drei weitere kleinere Orden hielten das Ideal der Armut streng und widmeten sich in einem früher unbekanntem Ausmass der Seelsorge unter den Laien. Sie liessen sich hauptsächlich in Städten nieder und kümmerten sich auch um die kleinen Leute⁴⁹. Dank ihren auf das einfache Verständnis zugeschnittenen Predigten in der Volkssprache, den bildlichen Darstellungen in ihren Kirchen

⁴⁵ Reinhardt, Hans: Das Basler Münster. Basel 1939, Tafeln S. 50–53.

⁴⁶ Reinhardt, op. cit. (Anm. 45), Tafel S. 101.

⁴⁷ Rudolf, Rainer: *Ars moriendi*. Von der Kunst des heilsamen Sterbens. Köln, Graz 1957, S. 20.

⁴⁸ Vgl. die «Geschichte des Todes» von Philippe Aries (op. cit., Anm. 21) und die übrigen oben in den Anmerkungen 18 bis 22 genannten Arbeiten.

⁴⁹ Bibliographische Hinweise zur Geschichte der Bettelorden brauchen hier nicht gemacht zu werden. Immerhin sei auf eine Arbeit verwiesen: Grundmann, Herbert: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik. Anhang: Neue Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegungen im Mittelalter. Darmstadt 1977.

und mit dem Aufkommen des Buchdrucks in leicht fasslichen Bildern und Erbauungsschriften hatten sie einen prägenden Einfluss auf das religiöse Bewusstsein breiter Kreise. Im Mittelpunkt stand das gottesfürchtige Leben, das zur Seligkeit führte und für das jeder selbst verantwortlich war. Der Tod war die entscheidende Schwelle, deren Überschreiten der Gläubige eigentlich herbeisehnen musste und gleichzeitig fürchtete. Das verglichen mit heute wesentlich kürzere Leben war von Krankheiten und anderem Unglück ständig bedroht und schien mit dem Aufkommen der Pestzüge vollends gefährdet. Die Pest breitete sich in den Jahren 1347 bis 1350 erstmals über weite Teile Europas aus und trat dann während Jahrhunderten immer wieder auf. Jung und alt, ganze Familien, halbe Städte und Landstriche fielen ihr zum Opfer, und die neue, unerklärliche Art von Krankheit machte auf die Zeitgenossen einen ungeheuren Eindruck. Giovanni Boccaccio beschrieb dies in der Rahmenerzählung seines «Decamerone» aus unmittelbarer Anschauung der Pest von 1348 und erwähnte auch den Verfall von gesellschaftlicher Ordnung und geltender Moral. Judenverfolgungen, Geisslerzüge, vergebliche Fluchtbewegungen sowie andere Zeichen der Unruhe und einer auch Wirtschaft und soziale Beziehungen erfassenden Krise waren Ausdruck der Ohnmacht gegenüber dem als Strafe Gottes begriffenen unheimlichen Sterben⁵⁰. Unter den bildlichen Darstellungen des Sterbens und des Todes war die Erzählung von den drei Lebenden und den drei Toten beliebt. Sie handelte von drei Edelleuten oder Königen, die während der Jagd auf drei offene Särge stiessen. Die halbverwesten Leichname darin erklärten den Lebenden, sie seien ihre Väter und mahnten sie: «Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr⁵¹.» Die bekannteste Darstellung dieser Szene

⁵⁰ Ariés, Geschichte des Todes, op. cit. (Anm. 21), S. 161f. – Biraben, op. cit. (Anm. 22, im zweiten Band ausführliche Bibliographie) – Vovelle, op. cit. (Anm. 22), S. 89ff. – Bulst, Neithard: Der Schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturgeschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347–1352. Bilanz der neueren Forschung. In: Saeculum 30, 1979, S. 45–67 (mit vielen weiter führenden Literaturangaben) – Dinzelbacher, Peter: Die tötende Gottheit: Pestbild und Todesikonographie als Ausdruck der Mentalität des Spätmittelalters und der Renaissance. In: Analecta Cartusiana 117: Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance Literatur. Salzburg 1982, Bd. 2, S. 5–138.

⁵¹ Goetz, Werner: Die Einstellung zum Tode im Mittelalter. In: Der Grenzbereich zwischen Leben und Tod. Göttingen 1976, S. 119f. – Dinzelbacher, op. cit. (Anm. 50), S. 83f. – Rotzler, Willy: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Beiträge zur Forschung mittelalterlicher Vergänglichkeit. Diss. Basel. Winterthur 1961.

schuf wohl Francesco Traini auf dem riesigen Fresko des sogenannten «Triumph des Todes» im Pisaner Campo Santo⁵². Auch in Basel gab es ein solches heute verlorenes Bild in der St. Jakobs-Kapelle des Siechenhauses ausserhalb der Stadt. Es muss um 1420 entstanden sein und stellte vor dunkelrotem Grund die drei Toten dar, die den drei berittenen Lebenden entgegenschritten. Auf lebhaft bewegten Spruchbändern war ihre Botschaft festgehalten⁵³. Das Thema fand auch andere Formen der Darstellung, etwa im Totengerippe mit einem Stachel als Waffe in der Hand auf einem riesigen, von Ochsen gezogenen Leichenkarren⁵⁴, im Knochenmann, der Pestpfeile in Bereitschaft hält, oder im «Schnitter Tod»⁵⁵, der mit seiner Sense die Menschen niedermäht. In der Basler Kirche St. Martin war unmittelbar nach der Pest von 1439 ein grosses solches Fresko gemalt worden. An unübersehbarer Stelle über dem Scheitel des Chorbogens mäht der Tod wahllos Menschen nieder, die wie abgeschnittenes Korn oder Gras um ihn herum auf dem Boden liegen⁵⁶. Bei Hiob (5,26) wirkt die Feststellung noch einigermaßen beruhigend und versöhnlich, der Mensch werde «im Alter zu Grabe kommen wie Garben eingebracht werden zur rechten Zeit». Durch die unheimlichen Seuchenzüge war die gewohnte Ordnung durcheinander geraten. Der Tod erschien als willkürlicher Würger oder schrecklich wütender Vollzieher eines von Gott verhängten Strafgerichts.

Bekannt und in der wissenschaftlichen Literatur eingehend behandelt sind die Darstellungen des Totentanzes⁵⁷. Er wurde besonders von den Bettelorden gepflegt, und man kann seine Beliebtheit mit den Seuchenzügen in Zusammenhang bringen. Er geht auf das

⁵² Simson, Otto von: Das hohe Mittelalter. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. VI. Berlin (Nachdruck 1984), Abbildung XLIX und Text S. 390f.

⁵³ Riggenbach, Rudolf: Die Wandbilder der Kapelle zu St. Jakob. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III: Die Kirchen, Klöster und Kapellen; erster Teil: St. Alban bis Kartause. Basel 1941, S. 409ff.

⁵⁴ Ariès, Geschichte des Todes, op. cit. (Anm. 21), S. 151f.

⁵⁵ Dinzelbacher, op. cit. (Anm. 50), S. 84ff.

⁵⁶ Riggenbach, Rudolf: Die Wandbilder der Pfarrkirche St. Martin. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. IV: Die Kirchen, Klöster und Kapellen; zweiter Teil: St. Katharina bis St. Niklaus. Basel 1961, S. 364ff.

⁵⁷ Stammler, Wolfgang: Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948 – Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. (Beihefte zum Archiv für Kunstgeschichte 3) Münster, Köln 1954, 2. Auflage Köln, Graz 1968 (grundlegendes Werk mit ausführlicher Bibliographie) – Jaritz, Gerhard: Leben um zu sterben. In: Alltag im Spätmittelalter. Hrsg. v. Harry Kühnel. Graz, Wien, Köln 1984, S. 128f. – Döring-Hirsch, op. cit. (Anm. 19), S. 63ff. – Ariès, Geschichte des Todes, op. cit. (Anm. 21), S. 149ff. – Kaiser, Gert (Hrsg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser. Frankfurt 1982.

im 13. Jahrhundert entstandene lateinische Gedicht «Vado mori» – «Ich gehe sterben» zurück⁵⁸. Der erste Vers der einzelnen Distichen beginnt jeweils mit «Vado mori», und der zweite schliesst damit. Dazwischen ist der Gedanke des Sterbens nach dem Stand des betreffenden Menschen ausgedrückt. Der hohe Geistliche, der einfache Mönch, der mächtige Fürst, der reiche Kaufmann, der junge Liebhaber, das kleine Kind, ob Professor, Philosoph oder Narr: alle Menschen vom Papst bis zum Bauern sind vor dem Tod gleich und können ihm nicht entgehen. Das Gedicht ist in einem ruhigen, elegisch-wehmütigen Ton gehalten. Die um 1350 wohl in Würzburg von einem Dominikaner verfasste älteste lateinische Totentanzdichtung dagegen kann man als aufrüttelnde Busspredigt unter dem Eindruck des ersten Pestzugs bezeichnen⁵⁹. Sie fand unter Predigern der Bettelorden weite Verbreitung. Von ihr lässt sich der von Frankreich aus bis nach Italien, Spanien und England wirksame Bilderbogen der «Danse de macabré» (1375) ableiten und für den deutschen Sprachraum der Bilderbogen des Würzburger Totentanzes (1360)⁶⁰. Berühmt war der 1425 vollendete Totentanz in den Arkaden des Beinhauses im Pariser Franziskanerkloster «Aux SS. Innocents»⁶¹. Weitere Darstellungen gab es unter anderen in Lübeck (1463), Hamburg (um 1473) und Berlin (um 1484). Dazu kamen verschiedene Bilderbogen und Totentanz-Blockbücher, die hauptsächlich in Süddeutschland, am Rhein, aber auch bis nach Böhmen Verbreitung fanden⁶². Es entstanden bis ins 18. Jahrhundert hinein hauptsächlich in ländlichen Gebieten da und dort noch solche Darstellungen. Die Reihe der bedeutenden mittelalterlichen Totentänze schliesst aber mit dem kurz vor der Reformation 1516 bis 1519 für das Berner Dominikanerkloster geschaffenen Werk von Niklaus Manuel⁶³.

⁵⁸ Fehse, Wilhelm: Das Totentanzproblem und Storck, Willy: Das «Vado mori» – Beide Aufsätze in: Zeitschrift für deutsche Philologie 42, 1910, S. 261–286 und S. 422–428 – Breede, Ellen: Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle (Saale) 1931, S. 17ff.

⁵⁹ Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 56ff., Text S. 308ff.

⁶⁰ Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 80ff., 118ff., 307 (Stammbaum der Totentänze).

⁶¹ Dufour, Valentin: La danse macabre des Saints innocents de Paris. Paris 1874 (Neudruck Genève 1975) – Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 141ff. – Für Lübeck vgl. Freytag, Hartmut; Blessin, Stefan: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Köln 1993.

⁶² Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 180ff., 230ff. – Katalog mit 129 Titeln und 70 graphischen Blättern zu Tod und Totentänzen. Hrsg. von Firma Henning Oppermann. In: Basler Bücherfreund, 3. Jg., 1927, Heft 2 und 3.

⁶³ Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484–1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649). Bern 1979.

Der Berner Totentanz war zwar keine getreue Kopie, richtete sich aber nach dem berühmten, im deutschsprachigen Raum ältesten Basler Vorbild. In Basel pflegte man im Umkreis der Dominikaner die Idee des Totentanzes ganz besonders. Hier entstanden zwei, drei Nachdrucke des Würzburger Totentanzes, und hier fand das Thema auch als Wandgemälde in zwei Fassungen eine monumentale Gestaltung. Wie an manchem anderen Ort mussten sie einem späteren Zeitgeschmack weichen und wurden 1805 zerstört. Immerhin sind beide verhältnismässig gut überliefert dank Aquarellkopien Emanuel Büchels aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von der bedeutenderen Grossbasler Fassung vermitteln neunzehn Fragmente im Historischen Museum noch einen Eindruck. Zudem hatte Matthäus Merian der Ältere den Grossbasler Totentanz 1621 in einer Serie von Kupferstichen herausgegeben⁶⁴. Die Holzschnitte des Totentanzes oder der Todesbilder und des Totentanz-Alphabets von Hans Holbein dem Jüngeren sind keine Kopien, sondern eigene Bildschöpfungen. Davon ist unten im Zusammenhang mit der Kunst der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die Rede.

Der Basler Totentanz wurde um 1440 auf die Mauer des Laienfriedhofs des Dominikanerklosters gemalt⁶⁵. Die damals den Predigern unterstellten Nonnen des Klosters Klingental in Kleinbasel liessen für ihren Kreuzgang um 1480 eine schwächere Kopie anfertigen. Sie war nicht öffentlich zugänglich und kann hier auf der Seite bleiben⁶⁶. Über die Entstehung des «Tods von Basel» weiss man leider wenig. Gemäss ungesicherter Überlieferung hätten ihn Teilnehmer am Basler Konzil unter dem Eindruck der Pest von 1439 gestiftet. Das Werk muss kurz darauf entstanden sein, und als Maler kommt aus stilistischen Gründen nur Konrad Witz in Frage oder ein unbekannter, ihm nicht nachstehender Künstler aus seinem Kreis⁶⁷. Etwa zur gleichen Zeit entstanden auch die Wandbilder über das Leben des heiligen Bruno im kleinen Kreuzgang der Kartause. Deren Stif-

⁶⁴Die Literatur zum Basler Totentanz ist recht umfangreich. Hier sei nur die letzte Veröffentlichung genannt, die eine vollständige Bibliographie enthält: Egger, Franz: Basler Totentanz. Basel 1990.

⁶⁵Neben Egger, op. cit. (Anm. 64) vor allem Maurer, François: Das einstige Totentanzgemälde. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V: Die Kirchen, Klöster und Kapellen; dritter Teil: St. Peter bis Ulrichskirche. Basel 1966, S. 290–314.

⁶⁶Riggenbach, op. cit. (Anm. 56), S. 95–114.

⁶⁷Eine überzeugende stilistische Analyse bietet Boerlin, Paul-Henry: Der Basler Prediger-Totentanz. In: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Jg. 17, 1966, Nr. 4, S. 128–140.

ter sind ebenfalls unter den Fremden zu suchen, die wegen des Konzils in der Stadt lebten⁶⁸.

Der Totentanz knüpfte wahrscheinlich an einen alten Volksglauben an, dass die armen Seelen um Mitternacht auf ihren Gräbern tanzen mussten. Die Lebenden stellten sich darunter mit Grauen und Verachtung einen zwanghaft-bizarren Tanz vor. Bei den einzelnen Tanzpaaren handelte es sich nicht um den Tod als Symbolfigur mit einem Lebenden, sondern um irgend einen schon bis zur Unkenntlichkeit verwesenen Toten mit einem kürzlich oder gerade erst Verstorbenen. Dieser wird mit allen Zeichen und in den Kleidern seines irdischen Standes in den schauerlichen Reigen gezwungen⁶⁹. Schon in den ältesten Fassungen der Verse zu den einzelnen Gestalten stösst man auf die Klage, dass sie nach einem Leben in Ansehen und Würde mit all den ekelhaften Leichen diesen Narrentanz aufführen müssten⁷⁰. Der Basler Totentanz begann mit dem Bild eines Predigers. Er war wohl als Dominikaner gekennzeichnet. Nach der Reformation wurde er in einen Predikanten umgemalt und trug die Züge des Reformators Johannes Oekolampad. Vor seiner Kanzel standen als Zuhörer mehrere Vertreter der einzelnen Stände, vom Papst und Kaiser bis zum Stadtbürger und Bauern. Daneben war ein mit Schädeln und Knochen gefülltes Beinhaus gemalt. Den Giebel zierte ein jüngstes Gericht. Davor spielten zwei Skelette zum Tanz auf, und verschiedene der tanzenden Toten hielten weitere Musikinstrumente. Sie spielten auf einer Schalmey, kleinen Pauke, Zink, Schwegelpfeife, Trompete, Fiedel, Laute, grossen Trommel und auf einem Dudelsack⁷¹. Die lange Reihe der Tanzpaare war gegenüber dem auch in Basel dank einem Blockdruck bekannten Würzburger Vorbild um fünfzehn auf siebenunddreissig Bilder erweitert. Der Papst musste den Reigen als Vortänzer eröffnen. Kaiser und Kaiserin, König und Königin schlossen sich an. In der kirchlichen Hierarchie folgten Kardinal, Bischof, Abt, Chorherr und Äbtissin. Die weltliche Rangordnung zeigte Herzog, Herzogin und Graf, dann als städtische Stände- und Berufsvertreter Ritter, Jurist, Ratsherrn

⁶⁸Riggenbach, op. cit. (Anm. 53), S. 577–590.

⁶⁹Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 50ff. – Derselbe: Der Totentanz als europäisches Problem. In: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 48, 1966, S. 54–83. Rosenfeld beurteilt darin die folgende Arbeit recht kritisch: Cosacchi, Stephan: Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim 1965.

⁷⁰Breede, op. cit. (Anm. 58), zu Basel S. 39–57 – Giloy-Hirtz, Petra: Mittelalterliche Totentanz-Dichtung. In: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt 1989, S. 123–143.

⁷¹Hammerstein, Reinhold: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern, München 1980, S. 80, 115ff.

(neu), Arzt, Edelmann, Edelfrau und Kaufmann. Den Schluss bildeten Krüppel, Koch und Bauer. Zwischen Krüppel und Koch waren die übrigen neuen Figuren eingefügt: Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Kirchweihpfeiffer, Herold, Schultheiss, Blutvogt, Krämer, Blinder, Jude, Heide und Heidin. In den neu gedichteten Versen der fünfzehn zusätzlichen Paare sprach nicht mehr irgend ein halbverwester Toter, sondern der Tod selbst zu seinem Tanzpartner. Sie enthielten kritische und satirische Spitzen gegen die Stände. An den Tanz schloss sich eine Darstellung des Sündenfalls an, durch den der Tod ja erst in die Welt gekommen war. Die darauf noch folgenden beiden Tanzpaare Tod und Maler und Tod und Malersgattin mit Kind waren Zutaten des 16. Jahrhunderts. Hans Hug Kluber setzte bei der Renovation der Bilder 1568 sich, seiner Frau und seinem Söhnlein ein Denkmal nach dem Berner Vorbild des Niklaus Manuel. Die Kopie im Kleinbasler Frauenkloster hatte im Reigen übrigens die Bilder Tod und Kind und Tod und Mutter gezeigt.

Matthäus Merian hat in der Vorrede zu seinen Kupferstichen eine alte Überlieferung wiederholt, es seien im Papst Felix V., im Kaiser Sigismund und im König Albrecht II. dargestellt. Bei den Bemühungen um eine genaue Datierung hat man vor allem die Namen der ersten beiden, in Basel von den Konzilstagen her gut bekannten Persönlichkeiten auch später in Erwägung gezogen. Es lässt sich dazu allerdings nichts Schlüssiges sagen⁷². Die verschiedenen Tätigkeiten und Berufe der städtischen Bevölkerung fanden eine breite Darstellung⁷³. Dabei bezog man auch ein paar Frauengestalten ein. Bischof, Abt, Äbtissin und Chorherr vertraten das vielfältige geistlich-kirchliche Leben. Man zählte vielleicht auch den Waldbruder dazu, wenn man ihn als Begarden deuten darf⁷⁴. Diese Männer führten wie die Beginen in den Städten ausserhalb der Klöster ein selbständiges asketisches Leben mit einer reichen mystischen Frömmigkeit, was die Kirche wegen des Verdachts der Häresie nicht gerne sah. Ritter, Edelmann und Edelfrau standen zusammen mit dem Juristen, dem neu eingefügten Ratsherrn, dem Arzt und dem Kaufmann für die oberen Schichten. Schultheiss und Blutvogt galten als nicht immer ganz unumstrittene Vertreter der städtischen Rechtsprechung. Scharf war die Kritik am Wucherer, dem die Hölle gewiss war. Der

⁷² Egger, op. cit. (Anm. 64), S. 15, 34f.

⁷³ Vgl. auch Corvisier, André: La représentation de la société dans les danses des morts du XVe au XVIIIe siècle. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 16, 1969, S. 489–535.

⁷⁴ Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 108.

Geizhals versuchte, sich mit ein paar Münzen aus seinem wohlgefüllten Beutel loszukaufen. Ihm war aber ein schwarzer Tod beschieden, der sich nicht bestechen liess und ihn hinter seinem Wechselstisch zum Tanz aufscheuchte. Der Herold war zuständig für die Wappen des Adels und spielte bei Turnieren und anderen adelig geprägten Festlichkeiten die Rolle des Zeremonienmeisters. Pfeiffer und Narr hingegen belebten eher die Volksfeste. Der Krämer stellte die bescheidene Handelstätigkeit dar. Die zahlreichen Handwerke fehlten abgesehen vom etwas verachteten, ja unehrlichen Koch. Der Jude rundete das Bild der Stadtbevölkerung ab, und Heide und Heidin öffneten den Blick über die christliche Welt hinaus. Zum Krüppel gesellte sich unter den neu eingefügten Bildern der Blinde, dem der Tod das führende Hündchen von der Leine schnitt, den Stab wegnahm und ihn so in sein Grab stolpern liess. Jüngling und Jungfrau wurden mitten aus dem Leben gerissen, das sie so liebten und mit Schlemmen, Prassen, Buhlen und Tanzen ohne einen Gedanken an Abschied und Tod genossen. Auf den Betrachter und Leser des Totentanzes mit seinen gross gemalten Versen müssen gerade die Bilder dieser leichtsinnigen jungen Menschen einen tiefen Eindruck gemacht haben. Der Totentanz war eine ins Bild umgesetzte Volkspredigt, eine warnende und aufrüttelnde Beschwörung zur rechtzeitigen Umkehr und Busse angesichts des allgegenwärtigen Todes und der drohenden Verdammnis.

IV

Darunter verstand man nicht einfach eine dem menschlichen Vorstellungsvermögen entzogene ewige Gottverlassenheit, sondern eine bis in alle Einzelheiten ausgemalte Verzweiflung in entsetzlichen Höllenqualen. In Matthäus 25,30ff. und Johannes 5,28f. ist vom Weltgericht die Rede; Matthäus erwähnt dabei die Finsternis – «da wird sein Heulen und Zähneklappern» – und das vom Teufel bereitete ewige Feuer. Die dem Apostel Petrus zugeschriebene Petrus-Apokalypse schildert das fürchterliche Gericht am Jüngsten Tag und anschliessend die Glückseligkeit der guten und die Strafe der bösen Menschen. Während der himmlische Bereich mit Bildern von Heiligkeit und strahlendem Licht umschrieben wird, erleiden die Verdammten in Feuerströmen und ermüdend vielfältigen anderen, meist mit Feuer verbundenen Strafen unsägliche Qualen⁷⁵. Diese

⁷⁵ Die Petrus-Apokalypse ist gut greifbar in: Apokryphen zum Alten und Neuen Testament. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Alfred Schindler. Zürich 1988, S. 723ff. – Vgl. auch Vorgrimler, Herbert: Geschichte der Hölle. München 1993.

Offenbarung entstand gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts wahrscheinlich in Ägypten, und man zählte sie vom 5. Jahrhundert an nicht mehr zu den Schriften der Bibel. Sie behielt aber einen grossen Einfluss durch das ganze Mittelalter und prägte zum Beispiel auch Dantes «Divina Commedia».

Das Jüngste Gericht und das Schicksal der Gerechten und der Verdammten haben in der Buchmalerei, an den französischen Portalen des 11. und 12. Jahrhunderts und dann in der Gotik immer wieder packende Darstellungen erfahren. In der Tafelmalerei und auf den Wandgemälden des 15. Jahrhunderts waren sie besonders beliebt und verbreitet; sie fanden mit Michelangelos Fresko in der Sixtina ihre Krönung⁷⁶. Es wurde 1541 vollendet, und das Thema begann damals bereits an Bedeutung zu verlieren. Zu den bildlichen Darstellungen traten die Weltgerichtsspiele, die die Zuhörer und Zuschauer erschütterten⁷⁷. Tod und Jüngstes Gericht waren im Bewusstsein der Gläubigen eng verknüpft. Wie die Haltung gegenüber Sterben und Tod wurde auch die Furcht vor dem drohenden Gericht und der möglichen Strafe vom 12. bis 15. Jahrhundert immer drängender. Die Bettelorden legten in ihrer Seelsorge grosses Gewicht auf die Schilderung der Seligkeit und der Höllenqualen und schärften das Gewissen der Gläubigen.

Die Sequenz «Dies irae» – «Tag des Zorns» spricht anschaulich davon⁷⁸: Der göttliche Zorn werde die Welt in Asche auflösen. Das Zittern werde gross sein, wenn der Richter komme, um alles streng zu prüfen. Die Posaune werde einen wundersamen Ton über die Gräber der Länder hin erschallen lassen und alle vor den Thron Gottes rufen. Selbst der Tod und die Natur würden vor Schreck erstarren, wenn sich die Kreatur erhebe, um Rechenschaft zu geben vor dem Richter. Ein Buch werde hervorgeholt, in dem alles verzeichnet sei, wofür die Welt gerichtet werden müsse. Wenn dann der Richter urteile, werde auch das Verborgene zutage kommen, und nichts werde ungesühnt bleiben. Der Dichter oder Betende fragt sich, was er überhaupt sagen und wen er als Anwalt angehen könne, wenn sogar der Gerechte kaum sicher sei. Es bleibt nur,

⁷⁶Jessen, P.: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berlin 1883.

⁷⁷Reuschel, Carl: Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Leipzig 1906 – Berner Weltgerichtsspiel. Aus der Handschrift des 15. Jahrhunderts herausgegeben von Wolfgang Stammer. Berlin 1962.

⁷⁸Rädle, Fidel: «Dies irae». In: Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium I. Hrsg. v. Hansjakob Becker (u. a.). St. Ottilien 1987, S. 331–340 – Der Autor bietet den lateinischen Text mit einer guten deutschen Übersetzung und weiter führenden Literaturhinweisen.

Christus tiefgebeugt und mit zerknirschem Herzen um Gnade anzuflehen, der die Sünderin Magdalena freisprach und am Kreuz den reumütigen Schächer erhörte: «Ingemisco tamquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplicanti parce, Deus.» – «Ich seufze auf wie ein Angeklagter, mein Gesicht errötet aus Scham über meine Schuld: Gott, verschone den demütig Bittenden.» Die Sequenz entstand noch im 12. Jahrhundert und kann darum nicht vom Franziskaner Thomas von Celano stammen. Sie entsprach aber der franziskanischen Frömmigkeit und verbreitete sich während des 15. Jahrhunderts über den Orden in ganz Europa. Mit einigen Ergänzungen am Schluss fand sie Eingang ins Römische Missale und wurde Teil der katholischen Totenliturgie⁷⁹. Zudem klingt sie dank zahlreichen Vertonungen der Requiem-Messe in unsere Zeit herüber.

Die eigene Verantwortung für das Seelenheil war den Gläubigen eine ständige Sorge und bestimmte ihr Leben in einem uns kaum mehr vorstellbaren Ausmass. Tod, Jüngstes Gericht, Hölle und Himmel: Über diese «vier letzten Dinge» schrieb und predigte man viel im ausgehenden Mittelalter. Dionysius der Kartäuser oder von Rijckel, der scholastisch gebildete Mystiker aus der Kartause von Roermond, hatte im frühen 15. Jahrhundert eine Betrachtung «De quatuor hominis novissimis»⁸⁰ verfasst. Er war allgemein verehrt, von Fürsten und hohen Geistlichen als Ratgeber geschätzt und wurde wegen seiner Visionen auch Doctor ecstaticus genannt. Seine Schrift fand schnell weite Verbreitung, wurde in die Volkssprachen übersetzt und war fester Bestandteil der einem breiten Kreis zugänglichen Erbauungsliteratur. Sie regte zahlreiche ähnliche Betrachtungen an. So hat unter anderen auch Thomas Morus einen nicht vollendeten solchen Text hinterlassen⁸¹. Die Schrift des Dionysius war zum Beispiel in der Bibliothek der Basler Kartause mehrfach vertreten. Allein in der «Laienbibliothek» genannten Abteilung deutscher Bücher für die Brüder ohne Lateinkenntnisse stand sie in drei Ausgaben⁸².

Dionysius eröffnet seinen Traktat mit 5 Moses 32,28f. Luther hat später übersetzt: «Denn Israel ist ein Volk, dem man nicht mehr raten kann, und kein Verstand wohnt in ihnen. O, dass sie weise wären und dies verstünden, dass sie merkten, was ihnen hernach begegnen wird.» In 68 Artikeln behandelt er die vier letzten Dinge mors cor-

⁷⁹Rädle, op. cit. (Anm. 78), S. 334ff.

⁸⁰Dionysius Cartusianus: De quatuor hominis novissimis. In: Doctoris ecstatici D. Dionysii cartusiani opera omnia, Bd. 41. Köln 1912, S. 489ff.

⁸¹Morus, Thomas: Die vier letzten Dinge. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Friedrich-Karl Unterweg. München 1984.

⁸²Sexauer, op. cit. (Anm. 34), S. 165ff.

poralis (leiblicher Tod), *judicium Dei* (Urteil Gottes), *poena inferni* (Höllenstrafe) und *beatitudo aeterna* (ewige Seligkeit) und stützt sich dabei auf zahlreiche Bibelstellen. Der leibliche Tod ist an sich schon das Schrecklichste von allem Schrecklichen. Er wäre aber nicht so furchtbar, wenn ihn nicht zwei noch entsetzlichere letzte Dinge begleiten würden, nämlich das Jüngste Gericht und die Höllenstrafe der Verdammten oder die Strafe des Fegefeuers. «Schrecklich ist's, in die Hände des lebendigen Gottes zu fallen.» (Hebräer 10,31) – «Ach dass du mich im Totenreich verwahren und verbergen wolltest, bis dein Zorn sich legt.» (Hiob 14,13) Mit diesen ernsten Warnungen leitet Dionysius seine Betrachtung ein⁸³. Der Tod ist zu fürchten, und er ist bitter, obwohl ihn vorzügliche, vollkommene und heilige Menschen herbeisehnen. Er flösst grosse und ständige Angst ein wegen der höchst gefährlichen und schwerwiegenden Versuchungen, gegen welche die im Sterben Liegenden ankämpfen müssen. Wie das Brot für den Menschen vor allen andern Nahrungsmitteln nötig ist, so ist es die eingehende Betrachtung des Todes vor den andern guten Werken. Es folgen sechs Erörterungen über: Todesfurcht, sorgfältige Vorbereitung auf den Tod, eigene Hinfälligkeit und Sterblichkeit, Ablegen weltlicher Sorgen und Betriebsamkeit, Weltverachtung, Trost und Freude im Heiligen Geist. Dann schreibt Dionysius über das Verhältnis zahlreicher, auch mythologischer Gestalten aus der Antike zum Tod. Eine Reihe von Beispielen vorbildlicher Persönlichkeiten zeigt, wie man sich auf den Tod vorbereiten soll. Der erste Teil schliesst mit einer Charakterisierung des Menschen, die er dem heidnischen Kaiser Hadrian zuschreibt und die man in solchen Texten durch die Jahrhunderte immer wieder ähnlich findet: Der Mensch ist Fleisch gewordene Seele, eine vorübergehende Erscheinung, ein blosser Kundschafter des Lebens, eine Wohnstatt des Todes, ein Durchreisender, ein Gast, ein sich abplagendes Wesen, das hier für kurze Zeit wohnt. «Darum lasst uns die Welt nur wie Gäste nutzen, lasst uns mit allen Kräften zur Heimat der Auserwählten eilen, lasst uns unermüdlich Gutes tun und so die Vorkehrungen zu einem heilsamen Tod treffen⁸⁴.» Die Teile über das Jüngste Gericht, die Hölle und den Himmel untermauert Dionysius mit weiteren Bibelstellen, und er erschüttert den Leser mit den damals gängigen Bildern und Vorstellungen der letzten Dinge. Es führt zu weit, darauf einzugehen. Man muss vielleicht noch bemerken, dass gemäss seiner Auffassung die Seelen im Fegefeuer des ewigen Heils nach Abbüssen ihrer Schuld nicht gewiss sein konnten.

⁸³ Dionysius Cartusianus, op. cit. (Anm. 80), S. 495.

⁸⁴ Dionysius Cartusianus, op. cit. (Anm. 80), S. 496–515; das Zitat S. 515.

Das stand im Widerspruch zur katholischen Lehre, und die Schrift geriet darum nach dem Konzil von Trient auf den Index der verbotenen Bücher.

Das Fegefeuer (*ignis purgatorius* oder *purgatorium*) ist neben Himmel und Hölle ein dritter Ort, wo sich Verstorbene für eine gewisse Zeit aufhalten können. Sie müssen sich dort von ihren noch nicht gesühnten lässlichen Sünden durch das Erleiden einer von Gott verhängten Strafe läutern, bevor sie ins Paradies eingehen dürfen. Mit Gebeten, Almosen, Messen und ähnlichen Mitteln (sogenannten Suffragien) können die Lebenden den armen Seelen helfen und ihnen den Aufenthalt im Fegefeuer verkürzen. Es ist in der Bibel nicht erwähnt. Für den katholischen Gläubigen lassen ein paar Stellen indirekt darauf schliessen (z. B. 1 Korinther 3,11–15), und es ist für sie durch die bis auf die Kirchenväter zurückgehende Lehre erwiesen. Es wurde auf dem Konzil von Trient zum Dogma erklärt. Die Reformatoren lehnten es als theologisch unhaltbar ab, Luther übrigens erst von 1530 an mit seiner Schrift «Ein Widerruf vom Fegefeuer»⁸⁵. Die alte Vorstellung des Hades verband sich mit der Ansicht der Kirchenväter von diesem Zwischenzustand. Augustin hat den Grund für die spätere theologische Definition gelegt. Es hatte für die Gläubigen lange Zeit geringe Bedeutung⁸⁶. Das begann sich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts zu ändern, und nach etwa weiteren hundert Jahren war das Fegefeuer im Bewusstsein der Gläubigen verankert. Die neuen Anstöße gingen vom Orden der Zisterzienser und von den scholastischen Theologen in Paris aus. Es ist viel geforscht und geschrieben worden, wie und warum die Idee des Fegefeuers damals an Boden gewann⁸⁷. Thomas von Aquin, Bonaventura und andere bedeutende Theologen hauptsächlich aus den Reihen der Dominikaner und Franziskaner befassten sich eingehend damit. Die Bettelorden trugen die Vorstellung aus dem Bereich der theologischen Diskussion unter die Gläubigen und ver-

⁸⁵ Vgl. etwa das Stichwort «Fegefeuer» in: Real-Encyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Bd. 4. Leipzig 1879, S. 514ff. – Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 3. Freiburg/i. Br. 1931, Spalten 979ff. – Religion in Geschichte und Gegenwart, op. cit. (Anm. 23), Bd. 2, Spalten 892ff.

⁸⁶ Angenendt, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria. In: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. Hrsg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch. München 1984, S. 79–199, besonders S. 85ff.

⁸⁷ Le Goff, Jacques: La naissance du purgatoire. Paris 1981, besonders Teil 2, S. 177ff. (deutsche Ausgabe: Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984) – Assion, Peter: Von den abgeschiedenen Seelen. Kirchenlehre und Volksglaube in der spätmittelalterlichen Fegefeuer- und Geisterliteratur. In: Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag. Frankfurt/a.M., Bern, usw. 1991, S. 261ff.

halfen ihr in der Seelsorge zu allgemeiner Anerkennung⁸⁸. Der für den oberdeutschen Raum und damit auch für Basel zuständige Franziskanerprovinzial Marquard von Lindau zum Beispiel schrieb schon im ausgehenden 14. Jahrhundert eine Abhandlung über die Seelen im Fegefeuer. Die verhältnismässig frühe Schrift war in deutscher Sprache verfasst, sollte also in die Breite wirken⁸⁹. Die Freuden des Himmels und die Strafen der Hölle sind unwiderruflich, dauern ewig und stehen ausserhalb jeder Möglichkeit der Menschen, darauf noch einzuwirken. Der Aufenthalt im Fegefeuer hingegen ist befristet, führt zur Seligkeit und kann durch die bereits erwähnten geistlichen Mittel verkürzt werden.

Wenn man sich im Mittelalter dabei auch Zeiträume von Zehntausenden von Jahren vorstellte: dank dem Fegefeuer war der Eintritt ins Paradies für die meisten unvollkommenen Menschen, soweit sie nicht in schwerer Sünde verstorben waren, ziemlich sicher und gewissermassen berechenbar geworden. In der bildenden Kunst kam das Motiv der Seelenwaage auf. Der Verstorbene wird für seine guten und schlechten Taten gewogen, und häufig hängen sich Teufel an die Waagschale, um ihn zu sich herunter zu ziehen. Es entwickelte sich ein vielfältiges, für heutige Betrachter befremdliches Spekulieren, Rechnen, ja fast eine Art Buchhaltung um das Seelenheil, wobei die Kirche als Vermittlerin und Verwalterin eines durch Christus und die Heiligen geäuften Gnadenschatzes wirkte. Abgeltungen in Naturalien oder Geld begannen eine immer grössere Rolle zu spielen, und dieses zum Teil recht irdische Treiben um die himmlische Gnade artete im späten Mittelalter gelegentlich zum Skandal aus. In der Auseinandersetzung um den Nachlass oder Ablass der zeitlichen Strafe vor allem im Fegefeuer für gebeichtete und bereute Sünden verfasste Luther seine 95 Thesen. Sie bezeichneten den äusserlichen Beginn der Reformation und richteten sich hauptsächlich gegen die Ablasspredigten des Dominikaners Johannes Tetzel. Man warf ihm vor, dass er mit seinen Ablassbriefen Geld eintrieb für den Bau von St. Peter in Rom und für den bei den Fuggern verschuldeten Erzbischof Albrecht von Brandenburg⁹⁰. In der Refor-

⁸⁸ Le Goff, op. cit. (Anm. 87), S. 317ff.

⁸⁹ Assion, op. cit. (Anm. 87), S. 262.

⁹⁰ Paulus, Nikolaus: Geschichte des Ablasses im Mittelalter. Paderborn 1922f., bes. Bd. 3 – Stichwort «Ablass» in: Religion in Geschichte und Gegenwart, op. cit. (Anm. 23), Bd. 1, Spalten 64–67 (mit weiteren bibliographischen Angaben) und in: Theologische Realenzyklopädie. Berlin, New York 1976ff., Bd. 1, S. 347–364. – Möller, Bernd: Die letzten Ablasskampagnen. Luthers Widerspruch gegen den Ablass in seinem geschichtlichen Zusammenhang. In: Ders.: Die Reformation und das Mittelalter. Kirchenhistorische Aufsätze. Hrsg. v. Johannes Schilling. Göttingen 1991, S. 53–72.

mation war der Vorwurf verbreitet, der katholische Klerus mäste sich an Ablassbriefen, Stiftungen von Jahrzeiten für Verstorbene und Totenmessen. Der Basler Buchdrucker und Dichter Pamphilus Gengenbach verfasste um 1521 ein satirisches Gedicht «Die Todtenfresser». Darin lässt er angefangen beim Papst alle auftreten, die von der Sündenvergebung und der finanziellen Abgeltung gut lebten. Der Bischof etwa stellt fest, ohne Tote und Fegefeuer hätte er nicht so viel Land und Leute. Auch sein Gesinde wäre übel dran, «die sunst all gnuog von todten fressen». Sogar die Pfarrmagd lobt das «todten gschray». Sonst hätte sie wohl heiraten, viel arbeiten und Hunger leiden müssen. Sie habe es aber viel besser, weil «todtenfrässen vnss faist macht⁹¹.»

V

Die Hoffnung auf das Paradies nach dem Fegefeuer sicherte man durch eine bewusste fromme Vorbereitung auf den Tod. Der Vorgang des Sterbens bekam damit eine neue Bedeutung. Man wollte alles, was den späteren Genuss des ewigen Lebens gefährden konnte, in letzter Stunde noch aus dem Weg räumen. Neben der inneren geistlichen Vorbereitung versuchte man auch die nötigen und nützlichen äusserlichen Zeremonien genau einzuhalten. So hoffte man, beim entscheidenden Übergang in die bessere Welt möglichst nichts zu versäumen oder falsch zu machen. Zahlreiche Abhandlungen boten Trost und Anleitung. Im 15. Jahrhundert las man besonders eifrig das 21. Kapitel aus dem zweiten Teil des «Büchleins der ewigen Weisheit» von Heinrich Seuse: «Wie man sol lernen sterben und wie ein bereiter tod beschaffen ist»⁹². Auch das bekannte Erbauungsbuch «Imitatio Christi» – «Nachfolge Christi» des Thomas von Kempen oder a Kempis enthält im 23. Kapitel des ersten Teils eine Betrachtung über den Tod, und es liessen sich noch weitere ähnliche Schriften anführen⁹³. Es entstand eine eigene Lehre oder Kunst des heilsamen Sterbens, die *Ars moriendi*. Sie wurde im späten Mittelalter so volkstümlich und war so weit verbreitet wie keine andere Art gedruckter Schriften. Sie fusste auf Scholastik und Mystik, und die bedeutendsten Theologen des 15. Jahrhunderts befassten sich

⁹¹ Gengenbach, Pamphilus: Die Todtenfresser. In: Pamphilus Gengenbach. Werke. Hrsg. v. Karl Gödeke. Hanover 1856, S. 153–159.

⁹² Rudolf, Rainer: *Ars moriendi*. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. Forschungen zur Volkskunde, Bd. 39. Köln, Graz 1957, S. 14f. und 17f.

⁹³ Rudolf, op. cit. (Anm. 92), S. 20ff.

damit. Man begegnet einer Fülle solcher Texte⁹⁴, und von verschiedenen kennt man den Verfasser nicht. Die hier genannten Traktate sind nach keinem eng abgegrenzten literarischen Gattungsbegriff ausgewählt; manche führen über die eigentliche *Ars moriendi* hinaus zu Sterbebetrachtungen in der Nachfolge des Todes Christi. Verbreitet waren das «*Speculum mortis*» – «Todesspiegel» aus dem 13. Jahrhundert, das im deutschen Sprachraum in vielen Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert ist, weiter «Ein iämerlich und erschrockenliche klag eynes weltlichen sündigen sterbenden menschen gar nützlichen zelesen» von Heinrich Seuse und das «*Praeparamentum christiani hominis ad mortem se disponentis*» – «Vorbereitung eines christlichen Menschen auf den Tod» des Wilhelm Weber oder Textor von Aachen, der eine Zeit lang in Basel als Münsterprediger wirkte und dessen Text der Basler Kartäuser Ludwig Moser übersetzte⁹⁵. Nach dem Hauptgedanken in allen sollte der Mensch auf Erden so leben, dass er jederzeit bereit war zum Sterben und zum Eingehen ins ewige Leben.

Die wichtigste solche Schrift stammte von Johannes Gerson⁹⁶, dem Kanzler der Universität Paris und aktiven Teilnehmer am Konzil von Konstanz. Er war ein von der Mystik geprägter Theologe und nahm neben seiner Gelehrsamkeit die Seelsorge besonders ernst. Seine Traktate waren im deutschen Sprachgebiet bekannt und nach der Erfindung des Buchdrucks weit verbreitet. Die erste Gesamtausgabe erschien 1488 in Strassburg; andere Ausgaben einzelner Werke folgten in Nürnberg und Basel⁹⁷. Sein «*Opusculum tripartitum*»⁹⁸

⁹⁴Falk, Franz: Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520. Schriften der Görres-Gesellschaft. Köln 1890 – Appel, Helmut: Anfechtung und Trost im Spätmittelalter und bei Luther. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Jg. 56, Heft 1, Nr. 165. Leipzig 1938 – Rudolf, op. cit. (Anm. 92) – Rolfes, Helmuth: *Ars moriendi*. Eine Sterbekunst aus der Sorge um das ewige Heil. In: *Ars moriendi: Erwägungen zur Kunst des Sterbens*. Hrsg. v. Harald Wagner und Torsten Kruse. Freiburg/i.Br., Basel, Wien 1989, S. 15–44. – Die wichtigsten Schriften sind neu übersetzt und herausgegeben in: *Ars moriendi: die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther*. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Jacques Laager. Zürich 1996.

⁹⁵Falk, op. cit. (Anm. 94), S. 24ff. – Rudolf, op. cit. (Anm. 92), bietet auf den Seiten 119ff. eine Zusammenstellung solcher Schriften.

⁹⁶Schwab, Johann Baptist: Johannes Gerson. Professor der Theologie und Kanzler der Universität Paris. Würzburg 1858.

⁹⁷Schuch, Gunna: Gersons mystische Theologie. Eine deutsche Übersetzung aus dem 15. Jahrhundert. Diss. Freiburg/i.Br. Bamberg 1969, S. 2.

⁹⁸Gerson, Johannes: *Opusculum tripartitum De praeceptis decalogi, De confessione et De arte moriendi*. In: *Opera omnia*. Hrsg. v. Lud. Ellis du Pin. Antwerpen 1706ff., Bd. 1, S. 425–450. – *Ars moriendi*, op. cit. (Anm. 94), S. 165ff.

befasst sich im ersten Teil mit den zehn Geboten, im zweiten mit der Beichte und im dritten «De arte moriendi» mit der Vorbereitung auf den Tod. Dieser Teil ist wieder in vier Abschnitte gegliedert. Der erste enthält vier Ermahnungen an den Sterbenden: Sich dem göttlichen Willen zu unterwerfen, die von Gott erwiesenen Wohltaten dankbar anzuerkennen, das Leiden und den Tod als Busse für die Sünden geduldig zu ertragen und sich Gott mit Vertrauen vollkommen hinzugeben. Der zweite Abschnitt enthält die sechs nach damaliger Meinung Anselm von Canterbury zugeschriebenen Fragen an den Sterbenden: Ob der Kranke im christlichen Glauben und als treuer Sohn der Kirche sterben wolle, ob er die Verzeihung seiner Sünden begehre, ob er im Fall der Genesung besser leben werde als bisher, ob er noch begangene Todsünden zu beichten habe, ob er wenn nötig und möglich noch etwas wieder gutmachen wolle und ob er seinen Beleidigern gerne verzeihe. Es folgen im dritten Abschnitt gewisse Gebete zu Gott, Maria, den Engeln, den Schutzengeln und den besonderen Sterbepatronen. Gegen den gefürchteten «jähem», überraschenden Tod ohne Möglichkeit zur Reue und Vorbereitung wandten sich die Gläubigen an Christophorus und Barbara. Für einen «seligen» Tod betete man besonders zu Katharina, Ursula und Klara. Der vierte Abschnitt enthält Anweisungen an die Priester und andere dem Sterbenden Beistehende über den Umgang mit dem Kranken, den Empfang des Sterbesakraments und weitere Fragen der geistlichen Betreuung. Weder Frau, Kinder, Freunde, Reichtum noch falsche Hoffnungen auf Genesung durften den Sterbenden ablenken. Das Werk genoss ein solches Ansehen, dass die französischen Bischöfe es zum Unterricht für Priester und Laien vorschrieben. Die Seelsorger mussten es dem Volk auch vorlesen. Über die Teilnehmer am Konstanzer Konzil verbreitete es sich schnell in Süddeutschland, Österreich, Böhmen und bis nach Ungarn⁹⁹. Der Strassburger Münsterprediger Johannes Geiler von Kaysersberg übernahm den Gehalt der Schrift in seinem 1480/81 erschienenen Traktat «Wie man sich halten sol by eym sterbenden menschen»¹⁰⁰. Einleitend stellt er fest, er habe alles aus Gerson gezogen, sich aber nicht Wort für Wort an ihn gehalten. «Sunder mich geflissen der einfalt in wortten und schlechter ordenung, die einem eynvaltigen menschen aller geniset syn mag, so es bruchen sol als ichs gebrediget

⁹⁹Falk, op. cit. (Anm. 94), S. 16ff. – Rudolf, op. cit. (Anm. 92), S. 65ff.

¹⁰⁰Geiler von Kaysersberg, Johannes: Wie man sich halten sol by eym sterbenden menschen. In: Sämtliche Werke. Berlin, New York 1989ff., Bd. 1, S. 1–13 – Hoch, Alexander: Geiler von Kaysersbergs «Ars moriendi» aus dem Jahre 1497. Strassburger Theologische Studien, Bd. 4, Heft 2. Freiburg/i.Br. 1901.

hab.» Geiler richtete sich an die einfachen, «einfältigen» Leute, die in vielen Fällen die Vorbereitung der Sterbenden übernehmen mussten, wenn kein Seelsorger zur Verfügung stand. Er befasste sich in Predigten und Schriften häufig mit dem Thema, so im «Sterbe-ABC». «Wie man sich schicken sol zu einem seligen tod» oder in «Eyn Trostspiegel Cristlichs trosts/ aller betrübter hertzen/ die ire kynder/ gemahel/ freünd/ oder ander/ so yn abgestorben synt unzymblichen truren und beweynen»¹⁰¹.

Berühmt war im 15. Jahrhundert die «Ars moriendi der fünf Anfechtungen», die neben dem auf Gerson zurückgehenden Text die Gläubigen vor allem durch die elf beigelegten Holzschnitte erschütterte¹⁰². Sie ist ganz auf den Vorgang des Sterbens zugeschnitten und gibt Anweisungen für die Gefahren und Tröstungen des letzten Stündleins. Die Vorrede weist ausdrücklich darauf hin, dass die Bilder für die leseunkundigen Laien gedacht sind. Sie warnt eindringlich vor dem Teufel, der die Sterbenden in der Todesstunde mit starken Anfechtungen quäle und sich so der Seele bemächtigen wolle. Auf dem ersten Bild sieht man den Kranken auf seinem Bett und im Hintergrund – von einem Teufel absichtlich halb verdeckt – Gottvater, Christus und Maria. Links stehen drei nach ihrer Haltung wohl zweifelnde und spottende Gestalten, von denen man die eine als Juden deuten kann, und davor betet ein heidnisches Königspaar zu einem Götzen. Im Vordergrund versucht eine kleine nackte Furie mit ihrer Geißel einen Mann in den Selbstmord zu treiben. Teufel mit Mischleibern aus Mensch und Tier umringen das Bett, schneiden höhnisch grinsende Fratzen und versuchen mit auf Spruchbändern festgehaltenen gottlosen Sätzen, den Kranken vom wahren Glauben abzubringen. Dieser «Temptatio diaboli de fide» (Anfechtung des Glaubens durch den Teufel) ist im zweiten Bild die tröstende «Bona inspiratio angeli de fide» (gute Eingebung des Engels vom Glauben) gegenübergestellt. Gottvater, Christus, Maria, Moses, viele Heilige und ein Engel – wohl der Schutzengel – umstehen das Bett, der Heilige Geist schwebt darüber, und die Teufel stürzen flüchtend davon. Es folgen die Anfechtung der Verzweiflung über begangene schwere Sünden und gegenübergestellt das Bild der Hoffnung auf Vergebung. Der Szene der zornigen Ungeduld entspricht das fromme Sich Fügen in Krankheit und Leiden als Strafe für begangene Sünden. Die Anfechtung des Stolzes über die eitle Ehre des in der Welt Erreichten wird besiegt durch die Demut. Liebe und

¹⁰¹ Geiler, op. cit. (Anm. 100), Bd. 1, S. 97–110 und S. 201–235.

¹⁰² Falk, op. cit. (Anm. 94), S. 3–15 – Appel, op. cit. (Anm. 94), S. 75–85, 142–152 (Reproduktionen der Holzschnitte) – Rudolf, op. cit. (Anm. 92), S. 69–74 – Rolfes, op. cit. (Anm. 94), S. 32–36 – Ars moriendi, op. cit. (Anm. 94), S. 175ff.

Geiz zum Irdischen lassen sich überwinden dank wahrer Weltverleugnung. Das elfte Bild zeigt den gerade Verstorbenen nach siegreichem Kampf gegen alle Anfechtungen. Hinter dem Bett steht eine Schar von Engeln und Heiligen unter dem Kreuz. Ein Engel nimmt die Seele in Gestalt eines Menschleins in seine Arme, und eine Frau drückt dem Toten die Sterbekerze in die Hand. Davor winden sich die Teufel in ohnmächtiger Wut über den entgangenen Raub der geretteten Seele.

Über das deutsche Sprachgebiet am weitesten verbreitet war im 15. Jahrhundert das «*Speculum artis bene moriendi*» – «Spiegel der Kunst vom heilsamen Sterben» des Nikolaus von Dinkelsbühl¹⁰³. Es stützt sich auf Gerson und die eben genannte Bilder-Ars der fünf Anfechtungen. In der Einleitung steht ausdrücklich, das Büchlein wolle wegen fehlender Erfahrung im Umgang mit dem Tod zum rechten Sterben anleiten. Der erste Teil warnt vor dem wahren Tod der Seele und lobt geradezu das Sterben des Leibes. Der zweite Teil enthält die fünf Anfechtungen der Bilder-Ars, wobei deren tröstliche Gegenüberstellungen fehlen. Es folgen die Anselm zugeschriebenen Fragen an die Sterbenden. Dabei wird eindringlich nach der Rechtgläubigkeit gefragt, wie sie für den Kreis um das Konstanzer Konzil nach den Erfahrungen mit Jan Hus wichtig geworden war. Danach kommen Unterweisungen für den Sterbenden mit den Betrachtungen Gregors des Grossen, dass jede Handlung Christi am Kreuz für den Gläubigen eine Lehre enthalte. Der fünfte Teil bringt Mahnungen für die Zeit des Todeskampfes in Anlehnung an Gerson. Das Büchlein schliesst mit Gebeten und weiteren Anleitungen für die geistliche Betreuung Sterbender.

Sebastian Brants 1494 entstandenes «*Narrenschiff*» gehört an sich nicht in diesen Zusammenhang. Es darf aber trotzdem erwähnt werden, denn *Memento mori* und *Vanitas* spielen darin eine beherrschende Rolle. Viele Torheiten der Menschen treten angesichts der Hinfälligkeit des Lebens erst recht zu Tage. Das 85. Kapitel unter der Überschrift «*Nit fursehen den dot*» nimmt die Narren aufs Korn, die sich nicht rechtzeitig auf den Tod vorbereiten oder nur durch äusserliche Prachtentfaltung wie Cheops mit seiner Pyramide oder Königin Artemisia mit dem Mausoleum für ihren Gatten. Das Buch hatte eine grosse Wirkung und fand weite Verbreitung auch über den deutschen Sprachraum hinaus¹⁰⁴.

¹⁰³ Rudolf, op. cit. (Anm. 92), S. 75ff.

¹⁰⁴ Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Illustriert mit neunzig Holzschnitten des Originals. Hrsg. v. Margot Richter. Leipzig 1958 – Singer, Karin: *Vanitas und Memento mori im «Narrenschiff» des Sebastian Brant*. Diss. Würzburg 1967.

VI

Für das 16. Jahrhundert seien zwei grundlegende Schriften vorgestellt: Der «Liber quomodo se quisque debeat praeparare ad mortem» – «Buch, wie sich jeder auf den Tod vorbereiten soll» von Erasmus und Luthers «Eyn Sermon von der bereytung zum sterben». Damit sind wichtige Gedankengänge des Humanismus und der Reformation wenigstens angedeutet. Beide Schriften liegen innerhalb des mit der Lebenszeit von Hieronymus Zscheckenbürlin für diese Betrachtungen gesetzten Rahmens. Erasmus und er haben sich wohl gekannt. Sie lebten jahrelang in der gleichen Stadt, gingen während der Reformation beide nach Freiburg ins Exil, kehrten später nach Basel zurück und starben hier im gleichen Jahr 1536. Von Luther waren in der Basler Kartause mehrere frühe Schriften vorhanden, darunter auch sein «Sermon».

Erasmus schrieb 1518 an Beatus Rhenanus, als Jüngling sei er allein schon beim Wort «Tod» erschrocken. Mit dem Älterwerden habe er etwas gelernt. Er fürchte den Tod kaum noch, und er messe das Glück des Menschen nicht an einem langen Leben¹⁰⁵. Nach mehreren Krankheiten und einer ernsten Krise in den Jahren 1497/98 hatte Erasmus ein besonders geschärftes Bewusstsein vom Tod. Er war nicht der einzige, der unter dem Eindruck einer überstandenen Lebensgefahr sich zu ändern und stärker auf Gott auszurichten versuchte. Luther etwa gelobte 1505 während eines Gewitters, er wolle Mönch werden. Wohl im April 1498 schrieb Erasmus an Nikolaus Werner, den späteren Prior des Klosters Steyn, er habe nach seiner Krankheit keine Freude mehr an der Welt und verachte alle seine früheren Hoffnungen. Er sehne sich nach einem Leben, wo er in Ruhe für Gott allein leben, über den heiligen Schriften meditieren und seine alten Irrtümer mit Tränen abwischen könne¹⁰⁶. Erasmus war mit der langen Tradition der Todesbetrachtung gut vertraut, die für ihn bis zu den antiken Philosophen und Schriftstellern zurückreichte und von den Kirchenvätern und den Traktaten des Mittelalters zur reichen Literatur über Weltverachtung, Sterbekunst, den Vier letzten Dingen, usw. in seine Zeit führte. In seinen Werken stösst man immer wieder auf solche Themen und auf Zitate oder literarische Anklänge. Die erste erhaltene Schrift ist dem *Contemptus mundi* gewidmet, und ein frühes Gedicht befasst sich mit den

¹⁰⁵ Erasmus an Beatus Rhenanus, etwa 15. Oktober 1518. In: Erasmus von Rotterdam: Briefe. Verdeutsch und herausgegeben von Walther Köhler. Leipzig 1938, S. 219 – Vgl. auch Tenenti, op. cit. (Anm. 20), S. 242.

¹⁰⁶ Erasmus an Nikolaus Werner, um April 1498, op. cit. (Anm. 105), S. 27.

Vier letzten Dingen. Die religiöse Abhandlung gegen alle Verführungen der Sünde «Enchiridion militis christiani» – «Handbüchlein des christlichen Soldaten» oder Streiters enthält ähnliche Gedankengänge, und das auf der Reise über die Alpen entstandene Gedicht «Carmen alpestre» beklagt die verflogenen Jugendjahre, das Altern und den nahenden Tod¹⁰⁷.

Den «Liber quomodo se quisque debeat praeparare ad mortem»¹⁰⁸ schrieb Erasmus 1533, drei Jahre vor seinem Tod. Diese Betrachtung richtete sich an eine theologisch und humanistisch gebildete Elite. Die Schrift stützt sich gründlich und vielfältig auf Stellen aus der Bibel ab und bietet eine Zusammenfassung der Gedanken und Argumente, die man auch aus anderen Traktaten kennt. Im Mittelpunkt steht Paulus mit seinen Äusserungen zum Tod. Die Einleitung zitiert fast als Motto aus dem Römerbrief (14,8f.): «Leben wir, so leben wir dem Herrn; sterben wir, so sterben wir dem Herrn. Darum: wir leben oder sterben, so sind wir des Herrn.» Christus ist gestorben und wieder auferstanden, damit er der Herr über Tote und Lebende sei. Christus ist Gerechtigkeit, Sieg, Hoffnung, Sicherheit, Triumph und Krone für den Menschen. Wir sind von klein auf mit Tod und Sterben konfrontiert; wir müssen während des ganzen Lebens darüber nachdenken und uns vorbereiten. Erasmus behandelt dieses Thema und die Eitelkeit des Irdischen eingehend. Dann kommt er auf Busse, Ablass und die gefürchteten Versuchungen des Teufels in der Todesstunde zu sprechen. Der Text schliesst mit Betrachtungen in der Nachfolge Christi. Seine Unterwerfung unter den göttlichen Willen mit dem «Non sicut ego volo, sed sicut tu» – «Nicht wie ich will, sondern wie du willst» (Matthäus 26, 39) am Ölberg und sein Tod haben den Menschen das Vorbild gegeben. Sie sollen die Regungen und Leidenschaften dieser Welt hinter sich lassen, Glaube, Liebe und Hoffnung hochhalten, den Satan bekämpfen und werden so in die ewige Ruhe eingehen dürfen¹⁰⁹.

Erasmus wollte keine neuen theologischen Ideen entwickeln. Den Text durchzieht vielmehr das Bemühen, die seiner Meinung nach grundlegenden theologischen Wahrheiten in einer Zeit der geistigen und religiösen Unsicherheit und Umwälzung hochzuhalten. Er hoffte, damit ein unumstössliches Fundament biblischer

¹⁰⁷ Tenenti, op. cit. (Anm. 20), S. 229ff. – Kohls, Ernst Wilhelm: *Meditatio mortis chez Pétrarque et Erasme*. In: *Colloquia Erasmania Turonensia*, Bd. 1. Toronto 1972, S. 305ff.

¹⁰⁸ Erasmus: *Liber quomodo se quisque debeat praeparare ad mortem*. In: *Desiderii Erasmi opera omnia*, Bd. 5. Leiden 1704, Spalten 1293–1318 – *Ars moriendi*, op. cit. (Anm. 94), S. 299ff.

¹⁰⁹ Erasmus, op. cit. (Anm. 108), Spalte 1318.

Offenbarung und Lehre mit zusätzlicher Abstützung auf die antiken Philosophen zu finden, was er in den ersten Sätzen der Einleitung «Christliche Philosophie» nannte¹¹⁰. Zu ihrem Wesen gehörte für ihn, dass sie auf den Tod vorbereitete. Neben Paulus stellte er fast gleichrangig Plato. Dieser habe in der ganzen Philosophie nichts anderes als eine Betrachtung über den Tod gesehen. Er habe auch von einer Vorbereitung, ja von einer Übung darauf hin gesprochen. Durch die Beschäftigung mit den ewigen und göttlichen Dingen lerne man die Verachtung des Zeitlichen und Irdischen. Erasmus fährt aber fort, die Vorbereitung auf den Tod könne natürlich nicht durch die Auseinandersetzung mit mathematischen Formeln, abstrakten Themen und den platonischen Ideen geschehen. Dafür müsse man immer wieder mit den Augen des Glaubens die Wohltaten betrachten, die Gott durch seinen Sohn den Gläubigen verspreche, und die Übel, mit denen er die Ungläubigen und Ungehorsamen bedrohe. In vielen, auch noch nicht vom Christentum getragenen geistigen Bestrebungen der Antike gebe es eine gewisse ewige Wahrheit. Diese könne aber niemandem wirkliche Glückseligkeit bieten. Ein ewiges Glück werde nur den Glaubenden gewährt, und auf den Ungläubigen warte die Verdammnis. Für Erasmus galt diese Art der *meditatio mortis* als Betrachtung über das wahre Leben¹¹¹.

Luther erhielt Anfang Mai 1519 die Anfrage, ob er eine Schrift über die richtige Vorbereitung auf das Sterben verfassen könne. Georg Spalatin, Berater Friedrichs des Weisen in Kirchensachen, erbat den Traktat für den schwer kranken Markus Schart, den Erzieher von zwei Söhnen des Kurfürsten. Luther war mit anderen Arbeiten beschäftigt und empfahl «Eyn büchleyn von der nachfolgung des willigen sterbens Christi» (1515) von Johannes von Staupitz¹¹², seinem ehemaligen Prior bei den Augustiner Eremiten. Etwas später fand er Zeit, und im November 1519 erschien «Eyn Sermon von der bereytung zum sterben»¹¹³. Die Schrift stiess auf grosses Interesse. Es folgten innert fünf Jahren zweiundzwanzig Auflagen. Dazu kamen

¹¹⁰ Erasmus, op. cit. (Anm. 108), Spalte 1293.

¹¹¹ Erasmus, op. cit. (Anm. 108), Spalte 1295.

¹¹² Endriss, Albrecht: Nachfolgung des willigen Sterbens Christi. Interpretation des Staupitztraktates von 1515 und Versuch einer Einordnung in den frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext. In: Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Hrsg. v. Josef Nolte u. a. Stuttgart 1978, S. 93–141.

¹¹³ Luther, Martin: Eyn Sermon von der bereytung zum sterben. In: Luthers Werke in Auswahl. Unter Mitwirkung von Albert Leitzmann herausgegeben von Otto Clemen. Bd. 1. Bonn 1912, S. 161–173 – *Ars moriendi*, op. cit. (Anm. 94), S. 413ff.

im gleichen Zeitraum zwei lateinische, eine dänische und eine niederländische Übersetzung¹¹⁴. Luther hatte bei der Niederschrift den Bruch mit der Kirche noch nicht vollzogen. Darum sind in sieben von insgesamt zwanzig Abschnitten die Sakramente (Busse, Abendmahl und Letzte Ölung) als besondere Gnadenmittel gerühmt. Sie seien Zeichen, die den Glauben stärkten und die Hilfe Gottes deutlich und wirksam machten. Man solle sie wenn möglich in seiner letzten Stunde empfangen und mit allem Ernst darauf sehen, «das man die heyligen sacrament gross acht/ sie yn ehren halte/ sich frey und frölich darauff vorlasse...»¹¹⁵ Weiter solle man auf Christus und die Fürbitte der Gemeinschaft der Heiligen vertrauen und als Sterbender sich ihr Bild vor Augen halten: «Der gnaden bild/ ist nit anders/ dan Christus am Creutz und alle seyne lieben heyligen¹¹⁶.»

Später liess Luther nur noch Taufe und Abendmahl als Sakramente gelten, und die Heiligen verloren ihre Bedeutung. Er hatte aber keinen Anlass, die Schrift zu widerrufen. In der Wittenberger Ausgabe seiner Werke strich man dann die Stellen von der Letzten Ölung und der Anrufung der Heiligen. Das Abendmahl blieb erwähnt, bildete aber bei der Vorbereitung auf den Tod nicht die Hauptsache. An die Stelle der Heiligen trat die Gemeinschaft der Gläubigen, die dem Sterbenden beistanden. Mittelpunkt ist für Luther Christus, der jedem Sterbenden das Vorbild und den nötigen Trost gibt. Er hat durch seine Auferstehung den Tod, durch seinen Gehorsam die Sünde und durch seine Liebe die Hölle überwunden. Darum dürfen die Gläubigen hoffen, diese könne ihnen nicht schaden¹¹⁷. Der Mensch muss sich sein Leben lang um den rechten Glauben bemühen, «darauss er dan keck wirt zu sterben». Der Tod gilt auch bei Luther als «die enge pforte, der schmale steyg zum (wahren) leben». Der Vorgang des Sterbens wird mit der Geburt verglichen, die für jedes Kind mit Gefahr und Ängsten verbunden sei. Im letzten, zwanzigsten Abschnitt ist noch einmal alles Tröstliche wiederholt: Was solle Gott noch mehr tun, damit man den Tod willig annehme, nicht fürchte und überwinde. Er habe in Christus das Bild des Lebens, der Gnade und der Seligkeit gegeben, damit man sich nicht vor Tod, Sünde und Hölle entsetze. Er lege die gefürchteten Anfechtungen auf seinen geliebten Sohn, lerne den Sterbenden, sie auszuhalten und mache sie so unschädlich¹¹⁸.

¹¹⁴ Goez, Werner: «Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben» und die spätmittelalterliche ars moriendi. In: Lutherjahrbuch, 48. Jg., 1981, S. 97.

¹¹⁵ Luther, op. cit. (Anm. 113), S. 162.

¹¹⁶ Luther, op. cit. (Anm. 113), S. 165f.

¹¹⁷ Luther, op. cit. (Anm. 113), S. 168.

¹¹⁸ Luther, op. cit. (Anm. 113), S. 173.

Luthers Sermon steht in der Tradition der *ars moriendi*, weist aber in eine neue Richtung¹¹⁹. Darin sind weder die guten Werke erwähnt noch das Fegefeuer oder die mehr äusserlichen und zum Teil käuflichen Hilfsmittel wie gestiftete Totenmessen oder gar der Ablass. Dem Leser wird auch nicht die Hölle heiss gemacht mit der Ausmalung aller Anfechtungen und Gefahren für den Sterbenden. Es ist eine wahre Trostschrift, die zum rechten Glauben aufruft, beruhigt und das Gottvertrauen stärken will. – Luther hat diesem Thema später keine weitere Schrift mehr gewidmet. In seiner öffentlichen Stellungnahme oder seinem Gutachten während der Pest von 1527 «Ob man vor dem Sterben fliehen möge» geht es um praktische religiöse Erwägungen. Er fragt, ob man einen an einer Seuche Erkrankten aus Angst vor Ansteckung verlassen dürfe. Eingehend erörtert er, ob Pfarrer und Inhaber wichtiger weltlicher Ämter fliehen und die ihnen von Gott Anvertrauten sich selbst überlassen dürfen¹²⁰. Im 90. Psalm, der um die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens kreist, hat er seine Ansichten von Sterben und Tod bestätigt gesehen und sie 1534/35 in seinen Vorlesungen dazu festgehalten. Aus eigener Erfahrung wusste er, wie die Mönche über die Verachtung des Todes disputierten. Sie hätten sich dabei zu falscher Sicherheit angesichts des Todes verführen oder in tiefe Gewissensqualen hineinziehen lassen. Er setzte dem «Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfassen» die hoffnungsvolle Stimme des Evangeliums an die Seite: «Mitten im Tod sind wir im Leben»¹²¹.

So predigte Luther anlässlich der Bestattung Friedrichs des Weisen 1525, die rechten Christen sollten sich billig vor dem Tod nicht entsetzen, sondern ihn von ganzem Herzen begehren. Denn so lange sie in diesem Jammertal lebten, hätten sie wenig Frieden und Ruhe¹²². Auch ihm fiel dies nicht immer leicht. Nach dem Tod des Töchterchens Magdalena schrieb er am 23. September 1542 an den Pastor

¹¹⁹ Barth, Hans-Martin: *Leben und sterben können. Brechungen der spätmittelalterlichen «ars moriendi» in der Theologie Martin Luthers*. In: *Ars moriendi: Erwägungen zur Kunst des Sterbens*. Hrsg. v. Harald Wagner und Torsten Kruse. Freiburg/i.Br., Basel, Wien 1989, S. 45–66 – Vgl. in der gleichen Publikation, S. 15–44, auch: Rolfes, Helmuth: *Ars moriendi. Eine Sterbekunst aus Sorge um das ewige Heil*. – Pesch, Otto Hermann: *Theologie des Todes bei Martin Luther*. In: *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium II*. Hrsg. v. Hansjakob Becker, Bernhard Einig und Peter-Otto Ullrich. St. Ottilien 1987, S. 709–789.

¹²⁰ Barth, op. cit. (Anm. 119), S. 54ff.

¹²¹ Barth, op. cit. (Anm. 119), S. 60ff.

¹²² Aland, Kurt (Hrsg.): *Lutherlexikon*. Göttingen 1974, S. 134 – Man findet darin unter verschiedenen Stichworten zahlreiche wichtige Äusserungen Luthers zu Sterben und Tod.

und Freund Justus Jonas nach Halle, das Kind sei wiedergeboren zum ewigen Reich Christi und damit der Macht des Fleisches, der Welt, des Türken und des Teufels entflohen. Seine Frau und er müssten danken und sollten fröhlich sein für dieses glückliche Ende und selige Sterben. Aber die Macht der elterlichen Zärtlichkeit sei so gross, dass sie dies nur unter Seufzen und mit tiefstem Herzeleid vermöchten¹²³. Bekannt sind seine drastischen und abschätzigen Äusserungen zum eigenen Sterben. So scherzte er zwei Tage vor seinem Tod in Eisleben, er wolle sich nach der Rückkehr zu Wittenberg in den Sarg legen und den Maden einen feisten Doktor zu essen geben¹²⁴. Der Tod in Christus gewährte die tröstliche Aussicht auf die Seligkeit. Hauptsächlich gestützt auf Matthäus 9,23ff. gelangte Luther zur Überzeugung, dass ein solcher Tod einem kurzen Schlaf zu vergleichen sei. Der Mensch ruhe ohne Not, Angst und Sorgen wie in einem Ruhebettlein, bis die Zeit komme, da Christus die Menschen zur ewigen Herrlichkeit und Freude erwecken werde¹²⁵. Auch in der Vorrede zum Gesangbuch betonte er, man solle sich im Glauben üben, den Tod verachten und ihn als einen tiefen, starken und süssen Schlaf ansehen. Die Lutheraner des 17. Jahrhunderts schwächten die Bedeutung des Sterbens weiter ab. Sie hielten fest, nur der Leib schlafe nach dem Tod, und die Seele bleibe wach. Diese Frage war ein Streitpunkt unter den Reformatoren. Calvin zum Beispiel arbeitete gerade während der Monate seines Basler Exils 1535 an der Schrift «Psychopannychia»¹²⁶, die im Jahr darauf hier im Druck erschien. Er vertrat darin die Meinung, die Seele halte eine Art Nachtwache bis zum Jüngsten Tag. Solche Einzelheiten müssen aber zurücktreten vor dem Grundgedanken, der um die auf die Propheten Jesaja und Hosea gestützte Stelle aus dem ersten Paulusbrief an die Korinther kreist. Luther hat übersetzt: «Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?» (1. Korinther 15, 55)

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kamen viele neue Sterbebüchlein heraus, und gewisse alte verbreitete man in unzähligen Auflagen weiter. Versuche, diese Veröffentlichungen zu quantifizieren, sind zu

¹²³ Luther an Justus Jonas, 23. September 1542. In: Luthers Werke für das christliche Haus. Hrsg. v. D. Buchwald u. a. Band 8: Lieder, Tischreden, Briefe. Braunschweig 1892, S. 452f.

¹²⁴ Luthers Tischreden, 16. Februar 1546. In: Luthers Werke, op. cit. (Anm. 123), S. 293.

¹²⁵ Aland, op. cit. (Anm. 122), S. 29.

¹²⁶ Calvin, Jean: Psychopannychia. Hrsg. v. Walther Zimmerli. Leipzig 1932.

eindrücklichen Schätzungen und Zahlen gelangt¹²⁷. Tod und Sterben blieben ein beherrschendes Thema. Man stellt aber fest, dass sich der Ton beruhigte und zuversichtlicher wurde. Dies geschah auf protestantischer und katholischer Seite. Die Kirche der Gegenreformation übernahm aus der *Ars moriendi* nur den wesentlichen geistlichen Gehalt, schränkte die äusserlichen, meist mit Geldleistungen verbundenen, manchmal auch missbräuchlichen Umtriebe ein und legte grossen Wert auf die für die Kranken tröstlichen Sterbesakramente. Der Vorgang des Sterbens verlor etwas von seinem Schrecken; man versuchte, sich sein Leben lang auf die letzte Stunde einzustellen und vorzubereiten. Es ist schwierig, solche Wandlungen der Volksfrömmigkeit im einzelnen festzuhalten, denn sie gehen in den meisten Fällen allmählich vor sich. Besonders in ländlichen Gebieten lebten noch lange die herkömmlichen, zum Teil urtümlichen Vorstellungen und Bräuche weiter¹²⁸. Mit der Durchsetzung der Reformation vollzog sich ein Bruch, der über einen gewöhnlichen solchen Wandel hinausging. Beschlüsse städtischer Räte und von Fürsten erlassene gesetzliche Bestimmungen sollten möglichst rasch für andere, bessere Verhältnisse sorgen. So führten das Verbot des alten katholischen Gottesdienstes, die Aufhebung der Klöster und die neu eingesetzten Pastoren zu einem radikalen Wechsel im religiösen und sozialen Leben. Manches mag in der ersten Zeit äusserlich geblieben sein und setzte sich nur schwer durch. Aber, um beim Basler Beispiel zu bleiben, Hieronymus Zscheckenbürlin kehrte nach den gut zwei Jahren seines Freiburger Exils in eine veränderte, ihm in Sachen der Religion fremd gewordene Vaterstadt zurück. Seine Existenz als Kartäuser hatte in Basel gewissermassen ihre Berechtigung verloren. Auch hier begannen sich über Sterben und Tod ruhigere, weniger übersteigerte Vorstellungen und bescheidenere Bräuche zu bilden, wie es dem reformatorischen Denken entsprach¹²⁹.

¹²⁷ Rolfes, op. cit. (Anm. 119) S. 18, Anm. 10 – Chartier, Roger: *Les arts de mourir, 1450–1600*. In: *Annales. E.S.C.*, Jg. 31, 1976, S. 51–75.

¹²⁸ Rolfes, op. cit. (Anm. 119), S. 25, Anm. 32 und 33 – Ariès, op. cit. (Anm. 21), S. 381ff. – Berger, Placidus: *Religiöses Brauchtum im Umkreis der Sterbeliturgie in Deutschland*. *Forschungen zur Volkskunde* 41. Münster 1966.

¹²⁹ Kölner, Paul: *Basler Friedhöfe*. Basel 1927 – Schaub, Hedwig: *Zur Geschichte des Bestattungswesens in Basel*. Diss. Basel. Liestal 1933 – Hartmann, Rolf: *Das Autobiographische in der Basler Leichenrede*. *Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 90. Basel 1963 – Winkler, Eberhard: *Die Leichenpredigt im deutschen Luthertum bis Spener*. München 1967 – *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*. Hrsg. v. Rudolf Lenz. Köln, Wien 1975.

VII

Die Humanisten und die Künstler der Renaissance haben viele Werke geschaffen, die sich um Sterben und Tod drehen. Besonders dem oberrheinischen Raum mit Strassburg und Basel als Zentren verdankt man zahlreiche solche Zeugnisse. Sie wirkten weniger in monumentaler und allgemein verständlicher Form in die Breite, sondern richteten sich eher an eine gebildete Elite von Kennern und Sammlern. Vieles davon war für den privaten Bereich bestimmt und blieb der Öffentlichkeit entzogen. Die Verbreitung von Drucken und graphischen Blättern darf man allerdings nicht unterschätzen. Man findet darunter auch von der Religion und vom Kult entfernte Themen, die bis zum Makaberem gehen können. Auch hier muss ein kurzer Blick auf einiges Wichtiges genügen.

Für den Humanismus soll Erasmus als Beispiel dienen. Als ständige Mahnung an den Tod hatte er sich im römischen Gott Terminus ein eigenes Symbol ausgesucht. Er fügte noch die Devise «Concedo nulli» bei, also sinngemäss «Ich weiche niemandem» oder «Ich verschone niemanden». Seine Feinde verstanden die beiden Worte als überhebliche Erklärung, dass er sich niemandem fügen wolle. Erasmus rechtfertigte sich in einem ausführlichen Brief vom 1. August 1528 an den kaiserlichen Sekretär Alfonso Valdes¹³⁰. Der junge Erzbischof von S. Andrew, natürlicher Sohn des schottischen Königs Jakob IV., war in Italien eine Zeit lang sein Schüler gewesen und hatte ihm ein paar kostbare Ringe geschenkt. Darunter war einer, in dessen gefasste antike Gemme ein damals als Gott Terminus gedeuteter Kopf des Dionysos geschnitten war. Erasmus fügte die genannte Devise bei und liess ein ähnliches Petschaft zum Siegeln anfertigen. Er meinte, ein Totenkopf hätte sich vielleicht besser gemacht. Terminus habe ihn aber angesprochen, weil er zwei willkommene Vorzüge habe: Er spiele auf eine antike Geschichte an und sei rätselhaft, was zu einem Symbol gehöre. Erasmus besass einen vom Humanisten Willibald Pirckheimer geschenkten Glaskelch, auf dessen Boden Terminus eingeschliffen war und mit dem er als Priester das Messopfer feierte. Ein Holzschnitt von Hans Holbein zeigt ihn stehend hinter Terminus, der als antike Halbfigur oder Herme dargestellt ist. Er liess sich mit einer von Quentin Massys 1519 geschaffenen Münze im Basler Münster bestatten. Sie zeigt sein Portrait und auf der Rückseite wieder Terminus mit der Devise. Auch auf seiner Grabtafel fehlt Terminus nicht. Weiter haben sich noch eine getuschte Federzeichnung und ein kleines Ölbild von Hans

¹³⁰ Erasmus an Alfonso Valdes, 1. August 1528, op. cit. (Anm. 105), S. 430ff.

Holbein erhalten, die Terminus und die Devise zeigen. Es war der Entwurf für eine verlorene gemalte Glasscheibe, die ein Fenster des «Unteren Collegiums» der Basler Universität schmückte¹³¹.

Im Kreis der Humanisten begann man, den Tod nicht einfach als gottgegeben hinzunehmen, sondern gewissermassen mit dem Schicksal darüber zu hadern. Ein eindrückliches frühes Beispiel ist das bekannte, um 1400 verfasste Streitgespräch des «Ackermanns aus Böhmen» des Johannes von Tepl oder von Saaz¹³². Der Autor bezeichnet sich als Ackermann, dessen Pflug die Feder sei. Er führt sein Streitgespräch mit dem Tod in der Form eines mittelalterlichen Prozesses. Als Witwer seiner geliebten jungen Gattin eröffnet er die Anklage mit dem Fluch: «Grimmiger vertilger aller leut, schedlicher durchechter aller werlt, freissamer (schrecklicher) mörder aller menschen, her Tot, euch sei verflucht¹³³!» In 32 Kapiteln kommen die beiden Gegner abwechselnd zu Wort. Die Auseinandersetzung verlagert sich bald von der persönlichen Klage zu grundsätzlichen Erörterungen über Bejahung und Verneinung des irdischen Lebens. Der Tod macht geltend, Gott selbst habe ihn ja eingesetzt, weil nach seinem Willen alles Lebende sterben müsse. Er begegnet dem leidenschaftlich verfluchenden Ankläger mit überlegenem, kaltem Spott. Wie der Ackermann sich beruhigt und um helfenden Rat bittet, wird der Tod zum Lehrer der Weltverachtung in der Nachfolge von antiker Stoa und Augustin. Er bringt die bekannten Argumente vor von der Nichtigkeit und Eitelkeit der Welt und dem vergeblichen Streben in Wissenschaften und Künsten. Die Kontrahenten rufen Gott zum Schiedsrichter an, der im 33. Kapitel sein Urteil in die spätmittelalterliche Tradition der versöhnenden Ergebung in seinen Willen münden lässt: «Ir habt beide wol gefochten: den twinget (drängt) leit zu klagen, disen die anfechtung des klagers die warheit zu sagen. Darumb: klager habe ere! Der Tot habe sig! Seit jeder mensche dem Tode das leben, der erden den leib, die sele Uns pflichtig ist zu geben¹³⁴.»

¹³¹ Laubenberger, Franz: «Wanderer sind wir in dieser Welt...» In: Beiträge zur Landeskunde. Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg, Nr. 6, 1986, S. 1–8 – Major, Emil: Erasmus von Rotterdam. Basel o.J., Tafel 21 – Jenny, Beat Rudolf: Tod, Begräbnis und Grabmal des Erasmus von Rotterdam. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 86, 1986, S. 61–104 – Die Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums und das Ölbild im Cleveland Museum of Art: Rowland, op. cit. (Anm. 25), Tafel 67 und S. 136.

¹³² Johannes von Saaz: Der Ackermann aus Böhmen. Hrsg. v. Günther Jungbluth. 2 Bde. Heidelberg 1969, 1983.

¹³³ Johannes von Saaz, op. cit. (Anm. 132), Bd. I, S. 37.

¹³⁴ Johannes von Saaz, op. cit. (Anm. 132), Bd. I, S. 132.

Dieser Zwiespalt kommt in einem Brief des Erasmus vom November 1527 an Johann von Heemstede, einem Kartäusermönch in Löwen, schön zum Ausdruck¹³⁵. Er beklagt den unerwarteten Tod seines Freundes Johannes Froben, des berühmten Basler Buchdruckers. Keine Zerstreuung und auch nicht die gewöhnlich den Kummer lindernde Zeit könne ihn trösten. Ein vom Herzen und der gegenseitigen Zuneigung geknüpfter Bund sei eben viel stärker als die Bande der Natur. Er habe mit sich gerungen und seine Weichheit gescholten. Aber wo sei bei diesem persönlichen Verlust der beredte Redner geblieben, der die Trauer anderer zu beseitigen und zu rügen pflegte. Wo der stoische Philosoph, der die Leidenschaften bändige. Wo der Theologe, der lehre, man dürfe dem Tod frommer Menschen nicht mit Trauer und Tränen nachhängen, sondern man müsse sich dazu beglückwünschen und fröhlich sein. Im Trostbrief vom 6. Juli 1532 an Bonifacius Amerbach über den Tod eines Töchterchens fiel ihm dies leichter¹³⁶. Er habe spät vom schweren Verlust erfahren und hören müssen, dass sein Freund vor Schmerz fast gestorben sei. Als berühmter Jurist und Professor lehre er öffentlich, den Gesetzen des Kaisers zu gehorchen. Umso mehr müsse er bei ruhiger Überlegung wissen, dass man sich auch den Naturgesetzen zu unterwerfen habe. Zudem frage er seinen Freund, ob der Verlust wirklich so gross sei. Er solle einmal an die vielen Paare denken, deren Ehe unfruchtbar geblieben sei. Seine Gattin und er hätten aber noch eine zweite Tochter; zudem seien sie gesund, im besten, blühenden Alter und könnten den Verlust wieder wettmachen. Vielleicht habe ihn Gott nur prüfen wollen und ersetze ihm den Verlust mit einem Sohn, den er mit der Begabung des Vaters ausstatte. Erasmus führt noch andere Argumente an, und man könnte aus dem Kreis der Humanisten weitere Zeugnisse für die gewandelte Haltung gegenüber von Sterben und Tod beifügen. Es genügte nicht mehr, einen solchen Verlust theologisch versöhnlich als Erlösung aus dem irdischen Jammertal zu erklären oder gar rhetorisch zu bejubeln. Man musste ihn jetzt in einer persönlichen, schmerzlichen Auseinandersetzung verwinden. Dazu trat die gerade von Erasmus formulierte Haltung, nicht mehr eine *Ars moriendi* einzuüben, sondern mit dem Tod und der Gewissheit des Sterbens leben zu lernen.

Von Erasmus lässt sich der Bogen zur bildenden Kunst schlagen. Nach dem Tod wurde sein Gesicht wahrscheinlich von Hans Bal-

¹³⁵ Erasmus an Johann von Heemstede, November 1527, op. cit. (Anm. 105), S. 412ff.

¹³⁶ Erasmus an Bonifacius Amerbach, 6. Juli 1532, op. cit. (Anm. 105), S. 531ff.

derung Grien gezeichnet und später in Öl wiedergegeben. Ein Bild des «Erasmus Roterodamus, nach dem Tod gemahlt» hing gemäss einem Inventar von 1736 in der Basler Residenz der Markgrafen von Baden-Durlach und ist später verschollen. Die stark verblasste Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums¹³⁷. Unter der Quarzlampe erweist sie sich als bemerkenswertes kulturgeschichtliches Dokument. Sie ist ein frühes Beispiel, wie man einen bedeutenden Menschen auf dem Totenbett noch einmal in einem Portrait festzuhalten versuchte. Zehn Jahre später schuf Lucas Cranach d. Ä. ein Bild vom verstorbenen Luther, man fertigte auch Totenmasken an, und die Zeichnung ist für diese Zeit kein völliger Einzelfall¹³⁸. Der Künstler hat festgehalten, was er im nur mit Kerzen erleuchteten Sterbezimmer vom Leichnam sah: Das Gesicht ist auf das Skelett abgemagert, die Augen und Wangen sind tief eingefallen. Der Mund steht leicht offen und lässt die schadhafte Zähne und Lücken sehen. Unter den halb geöffneten Lidern starren die leicht schielenden Augen ins Leere. Die wohl von einem Unfall her gebrochene Nase erscheint entstellend krumm. Die Bartstoppeln und das schütterere, wirre Haar vervollständigen das fast abstossende Bild des noch nicht zur Bestattung hergerichteten Leichnams. Erasmus, der sein Äusseres pflegte und sich auf seinen Portraits möglichst vorteilhaft darstellen liess, wäre über die Zeichnung wohl entsetzt gewesen. Man kann sich fragen, ob der Verstorbene auf dem Ölbild nicht mit gemilderten Einzelheiten wiedergegeben war. Die mit einer gewissen Eile hingeworfene Skizze des Verstorbenen ist ein ausserordentliches Dokument.

Hans Baldung Grien arbeitete eine Zeit lang in Nürnberg bei Albrecht Dürer. Beim Meister selbst und im Kreis der Gesellen der Werkstatt fand er die ersten Anregungen zur Darstellung des Todes und des Makaberen, die sein Werk ein Stück weit prägen. Dürer schuf 1502 für den Nürnberger Patrizier und Humanisten Sixtus Tucher die Vorzeichnungen zu zwei Glasscheiben¹³⁹. Auf der rechten steht Tucher vor einer Stadtlandschaft. Er weist auf ein offenes

¹³⁷ Müller, Christian: A drawing of Erasmus on his deathbed attributed to Hans Baldung Grien. In: *The Burlington Magazine*, 132, März, 1990, S. 187–194.

¹³⁸ Das Bild von Martin Luther befindet sich in Hannover. Vgl. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Hannover 1980, S. 49 und Abbildung 37. – Für die Totenmasken vgl. Ariès, op. cit. (Anm. 21), S. 164.

¹³⁹ Schleif, Corine: The Proper Attitude Toward Death: Windowpanes Designed for the House of Canon Sixtus Tucher. In: *The Art Bulletin*, Bd. 69, 1987, Nr. 4, S. 587–603.

Grab vor ihm, in dem ein Schädel liegt. Die linke zeigt den Tod auf einer Schindmähre und dahinter eine Totenbahre. Er zielt mit einem Pfeilbogen auf Tucher. Die beiden Scheiben waren als persönliche Meditation für einen privaten Raum, wohl für das Studierzimmer des jungen Domherrn gedacht. – Berühmt ist Dürers Kupferstich «Ritter, Tod und Teufel» von 1513, über den man viel geschrieben und gerätselt hat. Das Pferd des Ritters stockt vor einem knapp über dem Boden abgesägten Baumstrunk, auf dem ein Schädel liegt. Von rechts nähert sich der Tod auf seinem Klepper, weist ihm die erst halb abgelaufene Sanduhr vor und ist dabei, ihm den Weg abzuschneiden. Hinter dem Ritter lauert der Teufel, der um sein Opfer nicht kämpfen muss und ruhig wartet, bis es ihm zufällt¹⁴⁰. – Aus dem Umkreis Dürers stammt auch das kleine Ölbild «Reiter mit Frau und Tod», das früher Barthel Beham und heute überwiegend Baldung zugeschrieben wird, das aber auch von Hans Süss von Kulmbach stammen könnte¹⁴¹. Der Reiter umfasst die hinter ihm auf dem Pferd sitzende Frau, die sich an ihm festzuklammern versucht. Der Tod hat ihren Rocksaum mit den Zähnen gepackt. Er steht mit einem Bein in einer Grube, den andern Fuss stemmt er gegen einen Wurzelstock und umklammert einen Baumstrunk, damit er noch mehr Halt hat. Der Betrachter ahnt, dass der Tod die Frau im nächsten Augenblick vom Pferd herunter in ihr offenes Grab reissen wird. – In Dürers Werkstatt versuchte man auch das Thema der Frau mit dem Tod zu gestalten. Vom Meister selbst stammt die Zeichnung einer Frau, hinter der der Tod aus einem Grab aufsteigt und ihr die Schleppe trägt. Hans Schäufelein zeichnete die Szene ähnlich, wobei der Tod zur Verdeutlichung eine erst halb durchgelaufene Sanduhr hochhält. Auf einer weiteren Zeichnung von Dürer steht eine Frau vor ihrem offenen Grab, während ihr der Tod mit dem Stundenglas entgegentritt. Besonders interessant ist seine Zeichnung einer nackten jungen Frau, die sich im Spiegel betrachtet, während der Tod von hinten an sie heranschleicht und ihr die Sanduhr vorweist¹⁴².

Manche dieser zum Teil verschlüsselten Darstellungen versteht man heute nicht mehr ganz, und man ist sich über ihre Deutung nicht in allem einig. Gerade Hans Baldung Grien gibt einige Rätsel

¹⁴⁰ Wirth, Jean: *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art de la Renaissance*. Genève 1979, S. 76f. und Abb. 61.

¹⁴¹ Osten, Gert von der: *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*. Berlin 1983, S. 39ff. und Tafel 1. – Wirth, op. cit. (Anm. 140), S. 49f. – Für Osten ist die Tafel das früheste erhaltene Werk von Baldung. Wirth bringt bedenkenswerte Argumente für eine Zuschreibung an Hans Süss von Kulmbach.

¹⁴² Vgl. Wirth, op. cit. (Anm. 140), Abb. 39–44.

auf. Noch in Dürers Werkstatt entstand um 1503 seine Zeichnung des Landsknechts mit dem Tod. Dieser ist in seiner irdisch-schäbigen Pracht mit der Lanze dargestellt. Neben ihm steht ein halb verwester Leichnam mit einer Lanze aus Röhrenknochen¹⁴³. – Aus Nürnberg brachte er das Thema der Frau mit dem Tod an seine Wirkungsstätten in Freiburg und Strassburg. Der Sinn seines kleinen Tafelbildes «Drei Lebensalter und der Tod» ist umstritten und damit ein gutes Beispiel für solche schwer verständliche neue Bildgestaltungen. Eine junge, mit einem schmalen Schleier kaum verhüllte Frau betrachtet sich im Spiegel. Neben ihr kauert ein nackter Knabe, und vor ihm liegen ein Steckenpferd und ein Apfel (Sündenfall, Sterblichkeit des Menschen). Er versucht, sich unter dem einen Ende des Schleiers zu verstecken. Hinter ihr steht eine alte Frau. Diese will mit einer Hand den Tod abwehren, der sich der jungen Schönen nähert, ihren Schleier gepackt hat und ihr die halb durchgelaufene Sanduhr über den Kopf hält. Man hat den Knaben als Cupido und die Alte als Laster gedeutet. Die junge Frau erscheint dann fast als eine dem Tod verfallene Dirne oder halbe Hexe. Man dachte auch an eine Allegorie der Vanitas oder an die Lebensalter vom Kind bis zur Greisin. Am überzeugendsten ist wohl die Deutung als drei verschiedene Arten des Todes, wie es Isidor von Sevilla formuliert hat: «Acerba (mors) infantum, inmatura juvenum, merita, id est naturalis, senum» (harter, bitterer Tod der Kinder, verfrühter Tod der Jungen, verdienter, d. h. natürlicher Tod der Alten)¹⁴⁴. Das Kind sieht den Tod und will sich vor ihm verstecken. Die alte Frau weiss ebenfalls, dass er ihr nahe ist, und wehrt sich nicht gegen ihn. Sie will ihn nur von der jungen Schönen abhalten, die nicht ahnt, wie früh sie sterben muss. Der Maler hat das Thema der verschiedenen Lebens- oder Todesalter später wieder aufgenommen.

Von Baldung sind auch kleine Tafelbilder des Mädchens oder der Frau mit dem Tod erhalten geblieben. Sie waren vom kleinen Format her für private Kunstkabinette gedacht und sind einzigartig für ihre Zeit. Die früheste Fassung «Mädchen, vom Tode verfolgt» befindet sich in Florenz und zeigt ein hässliches Mädchen, das dem Grab zu entkommen versucht. Seine weisse, grau schattierte Gestalt ist in ein Leichentuch gehüllt, das herabgleitet und dessen Ende in der dunklen Grube hängt. Am schreckverzerrten Gesicht merkt der Betrachter, dass die Flucht nicht gelingen wird. Der Tod setzt dem

¹⁴³ Osten, op. cit. (Anm. 141), S. 18, Abb. 4.

¹⁴⁴ Isidor von Sevilla: *Etymologiarum libri XX*. Hrsg. v. W. M. Lindsay. Oxford 1962, Bd. 2, S. 76 – Osten, op. cit. (Anm. 141), Katalognummer 10.

Mädchen nach und packt es am linken Handgelenk. In der Rechten hält er das halbleere Stundenglas, über dem ein Zifferblatt zwölf Uhr anzeigt. Er reißt das Mädchen gewaltsam und unbarmherzig in sein Grab zurück. – Bekannt sind die beiden Bilder «Tod und Mädchen» und «Tod und Frau» im Basler Kunstmuseum. Das erste zeigt ein von einem Schleier kaum verhülltes Mädchen auf einer Felsplatte. Es weint und ringt bittend die Hände. Der Tod steht hinter ihm, hat es mit der linken Hand an seinem prächtigen langen Haar gepackt und deutet mit seinen drei Schwurfingern unerbittlich nach unten in die offene Gruft. Am oberen Bildrand steht zudem «HIE MVST DV YN». Auch die Frau steht vor einem düsteren Hintergrund, wohl auf einer Grabplatte. Der Tod hat sie rücklings angefallen, hält sie am Kopf und neben der linken Brust gefasst und küsst oder beisst sie als lippenloser makaberer Liebhaber. Die Frau weint und versucht ihr Kleid oder Tuch festzuhalten, das ihr bis zur Schamgegend herabgerutscht ist. Der Tod schreitet weit nach links aus gegen das offene Grab. Der Betrachter weiss, dass er sein Opfer hineindrängen wird¹⁴⁵. Baldung hat sich mit dem Thema auch sonst noch befasst, aber den Gehalt nicht mehr bereichert. Niklaus Manuel Deutsch hat es aufgenommen und vergrößert. Auf einem Skizzenblatt kauert der Tod vor einer händeringenden jungen Frau und schlüpft ihr unter den Rock. Auf dem Täfelchen «Vom Tod geküsste Dirne» langt der Tod unter den willig hochgehaltenen Rock. Beide Werke befinden sich ebenfalls seit dem 16. Jahrhundert in Basel und werden im Kunstmuseum aufbewahrt. Man hat diese Darstellungen Baldungs – und die von Manuel ohnehin – auch in der wissenschaftlichen Literatur als obszön bezeichnet. Es ist allerdings von heute aus schwer zu beurteilen, wie die Zeitgenossen sie betrachteten, und aus welchen Gründen die Sammler sie in ihre Kunstkabinette aufnahmen. Sie haben auch Anlass zu verschiedenen Interpretationen gegeben, die bis zu Erwägungen über mitten aus dem Leben gerissenen Scheintoten oder sogar Vampiren gehen¹⁴⁶. Neuartig ist an diesen Darstellungen jedenfalls, dass sie nicht mehr in einem versöhnlichen christli-

¹⁴⁵ Osten, op. cit. (Anm. 141), Katalognummern 24, 44, 48 mit entsprechenden Bildtafeln – Boerlin, Paul H. (et al.): Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel. Basel 1978 – Koepplin, Dieter: Baldungs Basler Bilder des Todes mit dem nackten Mädchen. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 234–241 – Koerner, Joseph Leo: The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien. In: Representations 10, 1985, S. 52–101.

¹⁴⁶ Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes, op. cit. (Anm. 21), S. 184ff. – Wirth, op. cit. (Anm. 140), S. 84ff. – Koerner, op. cit. (Anm. 145), S. 78ff. – Imhof, op. cit. (Anm. 19), S. 94ff.

chen Zusammenhang stehen. Tod und Sterben erscheinen hier als grausamer, unerbittlicher Abbruch des Lebens, gegen den sich die Menschen vergeblich auflehnen. Der Blick des Betrachters wird nur auf das offene, düstere Grab gelenkt, und es fehlt jeder tröstliche Hinweis auf Erlösung im Jenseits.

Wenn die Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht einfach an die Gestaltungen der Bilder-Ars, der unzuverlässigen Fortuna, der verführerischen Frau Welt und ähnlichen Darstellungen anknüpfen wollten, mussten sie neue Symbole und bildhafte Anspielungen finden. Wie Erasmus mit Terminus griff man dabei gerne auf antikes Erbe zurück und prägte die heidnischen Formen neu mit christlichem Gehalt. Im Bereich der Vergänglichkeit, Nichtigkeit oder Vanitas des Lebens gelang das in hohem Mass. Besonders in der Druckgraphik findet man viel davon. Neben dem Thema des Mädchens oder der Frau mit dem Tod liesse sich noch manches ausbreiten, etwa die verschiedenen Lebensalter, das gefährdete Dasein des Kindes, das Bild der schönen Frau, des Liebespaares, des Gelehrten mit seiner als nichtig hingestellten Tätigkeit, usw., jedes wieder nach verschiedenen Formen der Darstellung aufgefächert¹⁴⁷. Auch ein so altbekanntes Symbol wie den Totenschädel versuchte man neuartig wirken zu lassen. So schuf Hans Holbein der Jüngere ein frühes Beispiel eines Vanitas-Stillebens mit zwei Schädeln. Sie liegen auf der Brüstung vor einem vergitterten kleinen Fenster wie in einer Gruft oder einem Beinhaus. Die Gitterstäbe bilden ein Kreuz, dem man über die realistische Darstellung hinaus vielleicht noch einen religiösen Sinn beimessen kann. Das Bild gelangte ins Kabinett der Familie Amerbach und später ins Basler Kunstmuseum. Auf das berühmte Bild «The Ambassadors» des Jean de Dinteville und des Georges de Selve malte Holbein einen Schädel in starker perspektivischer Verzerrung und zeigte damit seine technisch-künstlerischen Fähigkeiten¹⁴⁸.

Dank Hans Holbeins Begabung erfuhr auch das durch die Tradition festgelegte Thema des Totentanzes eine neue Gestaltung. Der Künstler hat in seinen Basler Jahren drei Werke dazu geschaffen: den

¹⁴⁷ Bächtiger, Franz: Vanitas – Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik. Diss. München. Zürich 1970.

¹⁴⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Zum Todesbewusstsein in Holbeins Bildnissen. In: *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie – lettres I*, 1952, S. 352–366 – Rowland, op. cit. (Anm. 25), Tafeln 81, 213; S. 139ff., 229 – Die Zuschreibung des Stillebens mit den beiden Schädeln schwankt zwischen Hans Holbein d. J. und seinem Bruder Ambrosius. Rowland z. B. weist die Tafel Ambrosius, das Basler Kunstmuseum hingegen Hans Holbein zu.

Entwurf zum Totentanz auf einer Dolchscheide, das Alphabet, wo hinter oder um jeden Buchstaben ein Totentanz-Paar abgebildet ist, und seinen Totentanz oder seine Bilder des Todes¹⁴⁹. Die beiden ersten Werke halten sich an das herkömmliche Schema. Holbein kannte die Vorbilder genau, neben den verbreiteten Holzschnitten natürlich vor allem den Basler Totentanz. Manches hat er übernommen und glücklicher gefügt. Unabhängig vom Thema hat man gewisse Einflüsse aus grafischen Blättern anderer, auch italienischer Künstler festgestellt. Abgesehen von solchen formalen Einzelheiten hat er aber in seinem Totentanz oder seinen Todesbildern alles selbstständig gestaltet und etwas Neues geschaffen¹⁵⁰. Das Werk ist ein Höhepunkt der grafischen Kunst. Es fand in mehr als hundert Ausgaben und Nachbildungen weite Verbreitung. Holbein zeichnete den Totentanz um 1525, und der ebenfalls in Basel tätige Hans Lützelburger verfertigte die Holzschnitte. Er war wohl der beste Holzschnneider der Zeit und hat bis zu seinem Tod im Jahr darauf die ersten 41 Druckstöcke geschnitten. Ausser dem Sternenseher erschienen sie kurz nach der Entstehung mit einer knappen deutschen Bezeichnung über jedem Bild. Man spricht gewöhnlich etwas ungenau von einem «Probedruck» und bezeichnet das 1538 in Lyon herausgekommene Büchlein als Erstausgabe. Darin steht über jedem Bild eine lateinische Bibelstelle, darunter ein französischer Vierzeiler, und der Titel lautet «Les Simulachres et Historiées Faces de la Mort». Acht weitere, mit Sicherheit von Holbein stammende und von einem schwächeren Holzschnneider geschnittene Bilder erschienen in einem erweiterten Nachdruck erstmals 1545 in Lyon¹⁵¹.

Die Bilderfolge beginnt mit der Schöpfung und zeigt, wie der Tod mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies in die Welt gekommen ist. Auf dem vierten Bild sieht man Adam bei der Arbeit, und der Tod steht ihm zur Seite. Dann eröffnet wie herkömmlich der Papst die Reihe, und der Zyklus schliesst mit der Auferstehung, dem Jüngsten Gericht und dem Wappen des Todes. Es ist neu an den Bildern, dass Holbein keine tanzenden Paare mehr zeigt. Den betroffenen Menschen naht sich der Tod jeweils in ihrer gewohnten Umgebung bei einer alltäglichen Tätigkeit. Die meisten

¹⁴⁹ Goette, Alexander: *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Strassburg 1897, bes. 174ff. – Kurtz, Léonard P.: *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*. New York 1934 (Reprint Genève 1975), S. 190–208 – Waldmann, Emil: *Hans Holbein – Bilder des Todes*. Leipzig 1936 – Winzinger, Franz: *Hans Holbeins Totentanz in 49 Bildern*. München 1954.

¹⁵⁰ Goette, op. cit. (Anm. 149), S. 97ff.

¹⁵¹ Goette, op. cit. (Anm. 149), S. 170 – Winzinger, op. cit. (Anm. 149), S. 5ff.

merken nicht, dass er ihnen nahe ist. Der Betrachter weiss mehr als die Ahnungslosen. Jede Szene ist in einer treffenden Situation und in ihrer besonderen Eigenart festgehalten. Beim Papst hat sich der Tod als Kardinal eingeschlichen. Den König bedient er als Diener am Tisch. Dem pflügenden Ackermann führt er wie ein Knecht die Pferde. Die Kaiserin geleitet er als Höfling statt zu irgendeinem Anlass an ihr Grab. Vor der Königin erscheint er in der Maske des Hofnarrs. Der Gräfin hängt er beim Ankleiden in der Rolle der Magd eine Kette aus Knochen und Gewürm um den Hals. Der mit ihrem Begleiter tanzenden Edelfrau schlägt er als Musikant die Trommel. Den Ritter durchbohrt er hinterrücks mit einer Lanze. Der Sternenseher – nach damaliger Meinung auch Zukunftsdeuter – merkt nicht, dass der Tod ihm als Famulus dient und ihm statt dem Himmelsglobus einen Schädel unter die Nase hält. Der Pfarrer will einem Sterbenden das Sakrament bringen, braucht es aber selbst, denn der Tod schreitet ihm als Ministrant mit Laterne und Glöcklein voran. Dem Prädikanten ist er auf die Kanzel nachgestiegen; das Stundenglas zeigt diesem nicht mehr die Länge der Predigt an, sondern das Ende seines Lebens. Den jungen Arzt überrascht er in der Sprechstunde als Begleiter eines uralten kranken Mannes. So sieht der Betrachter von Bild zu Bild den Tod im täglichen Leben verborgen.

Die Holzschnitte sind voller zeitkritischer Anspielungen. Diese geben ihnen über den herkömmlichen Gehalt hinaus einen zusätzlichen Sinn, der damals viel stärker bewusst und verständlich war als heute. Auch die älteren Totentänze enthielten eine gewisse Ständekritik. Holbeins Bilder gehen aber wesentlich weiter. Darum hat man dem Künstler vereinzelt sogar den religiösen Ernst abgesprochen¹⁵². Schon das vierte, aus Predigten geläufige Bild der Busse Adams und Evas bei der Arbeit konnte man in der Zeit des Bauernkriegs um 1525 politisch verstehen. Im Vordergrund gräbt Adam, im Hintergrund sitzt Eva, stillt einen Sohn und hält ihren besonders gross dargestellten Spinnrocken. Ein Schlagwort in der Auseinandersetzung um Leibeigenschaft und soziale Unterschiede bezog sich darauf: Als Adam grub und Eva spann, habe es weder den Edelmann noch den armen Mann gegeben. Das Bild mit dem Papst enthält Polemisches, das man aus den Flugblättern der Zeit kannte. Die Lehne seines Throns ist mit einer nackten Teufelin verziert. Er krönt einen Kaiser, der vor ihm kniet und ihm wie ein Götzendiener

¹⁵² Winzinger, op. cit. (Anm. 149), S. 13 – Rosenfeld, op. cit. (Anm. 57), S. 283ff.

demütig den Fuss küsst. Der Reichsapfel als Sinnbild der Weltherrschaft liegt auf dem Boden. Ein Teufel lauert über dem Papst auf seine verdammte Seele. Ein anderer Teufel schwenkt in den Lüften einen Vertrag. Es kann sich nur um die vom Humanisten Lorenzo Valla als Fälschung entlarvte Konstantinische Schenkung handeln. Angeblich hatte Kaiser Konstantin damit Papst Silvester den Primat über die ganze Kirche und die Herrschaft über Rom und die westlichen römischen Provinzen oder Länder verliehen. In der Gestalt des Kardinals kann man wohl Albrecht von Brandenburg sehen, der gerade einen Ablass verkauft. Der Bischof kommt gut weg; der Tod führt den alten gebeugten Mann von seiner verwirrten und trauernden Herde weg. Der recht weltlich gesinnte Domherr lässt sich von seinem Falkner und seinem Narren zum Stundengebet begleiten. Der Abt ist ein dicker Wanst, der sich mit seinem Gebetbuch heftig gegen den Tod wehrt. Der Mönch versucht vor dem Tod wie vor einem Räuber seinen Bettelsack und die Opferbüchse in Sicherheit zu bringen. Die Äbtissin lässt sich vom Tod im stutzerhaften Federbarett ausführen und merkt zu spät, dass nicht ihr Galan sie an der Klosterpforte abgeholt hat. Die Nonne hat ihren Laute spielenden Geliebten auf der reich ausgestatteten Zelle; der Tod als Kupplerin mit schlaffen Brüsten löscht die Kerzen auf dem Altar und gleichzeitig das Lebenslicht. Bei den weltlichen Figuren nimmt Holbein Partei für den kleinen Mann. Der Kaiser schwatzt mit seinen Höflingen, die ihn schlecht beraten, und hat kein Ohr für die Bitten und Beschwerden des vor ihm knieenden Bauern. Der damals in Basel aus lokalpolitischen Gründen umstrittene französische König Franz I. ist als Zecher und Prasser dargestellt. Der Herzog wimmelt die arme Bittstellerin mit ihrem Kind ab und hört sie nicht an. Der Richter lässt sich vom Reichen bestechen; aber der Tod bricht den Richtstab über ihn. Auch der Fürsprecher setzt sich nur gegen gute Bezahlung ein und lässt den Armen stehen. Der Graf ringt die Hände und versucht feige vor dem Tod zu fliehen. Dieser erscheint ihm als Karsthans, also in der Kleidung der aufständischen Bauern, und erschlägt ihn mit seinem gräflichen Wappen. Der Ratsherr spricht nur mit dem Reichen und lässt den um Gehör bittenden Bedürftigen links liegen. Aber ein Teufel sitzt ihm schon im Nacken und passt auf seine Seele. Den Reichen muss der Tod gar nicht selber packen, sondern ihm nur sein Geld stehlen; damit ist er erledigt und ein toter Mann. Nur der Greisin und dem Greis erscheint der Tod freundlich und führt sie mit Xylophon- und Zitherklängen zum Grab. Der in der Ausgabe von 1545 erstmals abgebildete Arme hingegen wartet vergeblich. An ihm flutet das geschäftige Leben vorbei; aber der Tod als Tröster und Erlöser zeigt sich nicht.

Der Holzschnitzer Hans Lützelburger starb 1526 in Basel an der Pest. Hans Holbein weilte damals in England und wurde von ihr 1543 in London ereilt. Krankheiten und Seuchenzüge blieben auch im 16. Jahrhundert eine ständige Gefahr. Dazu kamen Verluste durch Kriege und politische Auseinandersetzungen. So mussten im deutschen Bauernkrieg über hunderttausend Menschen ihr Leben lassen. Nach der Niederlage der Bauern wütete man mit Strafgerichten weiter. Der Bischof von Würzburg zum Beispiel liess beim Wiedereinzug in seine Residenzstadt 64 Bürger und Bauern hinrichten. Dann machte er im Bistum die Runde, und der Henker musste weitere 272 Todesurteile vollstrecken. Luther mahnte die Sieger zur Mässigung; aber er hatte kurz zuvor in seiner Schrift «Wider die Mordischen vnd Reubischen Rotten der Bawren» (1525) zum unnachsichtigen Kampf aufgerufen. Es solle zerschmeissen, würgen und stechen, heimlich und öffentlich, wer da könne. Einen aufrührerischen Menschen müsse man totschiessen wie einen tollen Hund¹⁵³. Ein Menschenleben zählte in solchen Kämpfen wenig. Das galt erst recht bei den gewöhnlichen Kriegszügen, wo damals die Landsknechte die Schlachtfelder beherrschten. Sie waren bezahlte Söldner, die vom Kriegshandwerk, also vom Töten, Rauben und Plündern lebten. Berühmt und berüchtigt waren die Schweizer Reisläufer. Die eidgenössischen Orte hatten die burgundischen Heere Karls des Kühnen in mehreren Schlachten besiegt. Ihre Krieger genossen seither grosses Ansehen, und die europäischen Mächte warben eifrig um sie für ihre Armeen.

Der aus Solothurn stammende, in Basel als Goldschmied und Maler tätige Urs Graf ist ein gutes Beispiel dafür¹⁵⁴. Das Wirken des zwischen 1527 und 1529 verstorbenen Künstlers lässt sich dem hier mit dem Leben von Hieronymus Zscheckenbürlin gesetzten Rahmen einordnen. Der Prior der Kartause hat ihn wohl sogar gekannt. Urs Graf hat für die bei Johannes Amerbach 1510 erschienenen Statuten der Kartause das Blatt mit den neun Holzschnitten zur

¹⁵³ Bainton, Roland: Martin Luther. Rebell für den Glauben. München 1983, S. 289 – Febvre, Lucien: Martin Luther. Hrsg., übers., mit Nachwort versehen von Peter Schöttler. Frankfurt/a.M., New York 1996, S. 189ff. – Althaus, Paul: Luthers Haltung im Bauernkrieg. Basel 1953 – Blickle, Peter: Die Revolution von 1525. München, Wien 1983, bes. S. 122ff. und 246ff.

¹⁵⁴ Stamm, Lucie: «Urs Graf». In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Thieme und Fred. C. Willis. Leipzig 1921. Bd. 14, S. 486ff. – Lüthi, Walter: Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer. Zürich und Leipzig 1928 – Major, Emil und Gradmann, Erwin: Urs Graf. Basel [1941] – Koegler, Hans: Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf. Basel 1947.

Geschichte des Ordens geschaffen¹⁵⁵. Zudem stammen vier in die Fenster des Zscheckenbürlin-Zimmers eingelassene Glasscheiben von ihm. Sie stellen Szenen aus der Passion dar und gehörten ursprünglich zu einem doppelt so grossen Zyklus, der zuerst einen anderen Raum der Kartause schmückte¹⁵⁶. Urs Graf war ein Haudegen und Raufbold, sass in Basel mehrmals im Gefängnis und war wegen einer Schlägerei sogar für ein Jahr aus der Stadt verbannt. Für Leute wie ihn war das Reislaufen mit der Aussicht auf Beute verlockend. Zwischen 1512 und 1521 nahm er an einem Zug nach Burgund und an drei Zügen in die Lombardei teil. Dort erlebte er 1515 auch die für die Politik der eidgenössischen Orte entscheidende Niederlage in der Schlacht bei Marignano. Urs Graf hat das Leben der in Deutschland Landsknechte und in der Schweiz Reisläufer genannten Krieger in packenden Zeichnungen festgehalten. Ein grosser Teil davon ist nach seinem Tod in den Besitz der Familie Amerbach gelangt und befindet sich heute im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums. Berühmt sind die Holzschnitte der eidgenössischen Bannerträger, die Zeichnungen des Kriegsrats, der vier Flöte spielenden Söldner und ähnliche Szenen¹⁵⁷. Der Künstler zeigt die Soldaten mit schwungvollem Schritt als imposante Erscheinungen mit wogenden Federbüschen auf den Baretten, in modisch geschlitzten Wämsern und angetan mit ihrem ganzen Waffenschmuck. In einzelnen Zeichnungen macht er sich lustig über sie, denn als selbst Beteiligter hat er sich durch den äusseren Schein nicht täuschen lassen. Ausserordentlich sachlich, manchmal geradezu brutal und makaber schildert er auch das Elend und den Tod der Söldner und der Frauen, die als Marketenderinnen und Dirnen in dieses Kriegsleben geraten sind.

In einem Holzschnitt von 1524¹⁵⁸ kommt dies gültig zum Ausdruck. Vor einer weiten, an Oberitalien erinnernden Seenlandschaft stehen ein Schweizer Reisläufer und ein deutscher Landsknecht in

¹⁵⁵ Statuta ordinis cartusiensis a domino Guigone priore cartusie edita. Basel, Joh. Amerbach 1510 – Vgl. auch Lüthi, op. cit. (Anm. 154), S. 128ff.

¹⁵⁶ Baer, op. cit. (Anm. 3), S. 564.

¹⁵⁷ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abbildungen 17, 34, 123f. (Bannerträger), 44 (Kriegsrat), 45 (vier Flöte spielende Söldner) – Diese und die weiteren hier genannten Werke findet man auch in Koepler, op. cit. (Anm. 154), das meiste auch in: Pfister-Burkhalter, Margarete: Urs Graf. Federzeichnungen. Wiesbaden 1958 und in: Andersson, Christiane: Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf. Basel 1978.

¹⁵⁸ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abb. 151 – Jezler, op. cit. (Anm. 3), Katalognummer 73 – Gradmann, Erwin: Urs Graf. Zwei Krieger, Dirne und Tod. In: Bericht der Gottfried Keller Stiftung 1950/51, S. 20ff.

ihrer ganzen äusserlichen Pracht. Links von ihnen sitzt in aufreizender Pose eine Lagerdirne mit ihrem Hündchen. Darüber lauert auf einem kahlen, abgestorbenen Baum der Tod und deutet auf das Stundenglas, auf dem ein auch Galgenvogel genannter Rabe sitzt und auf Leichen wartet. Das Laster galt als geheime Verbündete des Todes. In einen solchen Gedankengang gehört wohl auch eine schwer deutbare Zeichnung von 1523¹⁵⁹. Ein alter Mann ist am Ertrinken, klammert sich an einen abgestorbenen Baum und beobachtet eine verzweifelte nackte Frau, die mit dem Schwert Selbstmord begeht und gleichfalls ins Wasser stürzen wird. Offenbar hat Urs Graf hier die damalige Redewendung «in Wollust ersaufen» bildlich dargestellt¹⁶⁰. Die Darstellung des Selbstmords der römischen Lucretia und von Pyramus und Thisbe waren damals beliebt¹⁶¹. Dabei verstand man Lucretia nicht nur als keusche, entehrte Heldin, sondern gab der Szene auch einen erotischen Sinn¹⁶². Urs Graf hat neben der bemerkenswerten Selbstmörderin mit dem ertrinkenden alten Mann auch die Szene von Pyramus und Thisbe gezeichnet, wo sich die nackte Thisbe an der Leiche ihres Geliebten vor einem Brunnen mit einer Narrenfigur erdolcht. Weiter ist ein Blatt mit einer ebenfalls nackten Frau erhalten, die sich aus Liebeskummer mit einem riesigen Schwert ersticht¹⁶³. Sie steht auf einem grossen Herzen, das mit Dolch, Schwert, Pfeil, Hammer, Säge, Zange, ja sogar mit einer Kanone und anderen Instrumenten maltrahiert wird. Der Selbstmord war damals von Religion und Gesellschaft streng geächtet.

Urs Graf hat um 1523 die Anwerbung eines Kriegsknechts auf einer Zunftstube gezeichnet¹⁶⁴. Bürger und Soldaten sitzen zusammen, und ein Stubenknecht schenkt grosszügig Wein aus. Ein deutscher Landsknecht verhandelt durch Vermittlung eines neben ihm sitzenden Schweizer Reisläufers mit einem französischen Werber, der gerade für das Handgeld in seine Börse greift. Man kann die Szene aber auch so deuten, dass ein deutscher und französischer

¹⁵⁹ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abb. 43.

¹⁶⁰ Andersson, Christiane: Das Bild der Frau in der oberdeutschen Kunst um 1520. In: Die Frau in der Renaissance. Hrsg. v. Paul Gerhard Schmidt. Wiesbaden 1994, S. 248f.

¹⁶¹ Minois, Georges: Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire. Paris 1995, S. 75ff. (deutsche Ausgabe: Geschichte des Selbstmords. Düsseldorf, Zürich 1996).

¹⁶² Andersson, op. cit. (Anm. 158), S. 249.

¹⁶³ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abb. 71 – Andersson, Dirnen – Krieger – Narren, op. cit. (Anm. 155), Abb. 39.

¹⁶⁴ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abb. 46.

Werber den in der Mitte sitzenden Reisläufer für den Kriegsdienst gewinnen wollen. Am Tisch sitzt ein Narr, und hinter dem Kriegsknecht steht der Tod. Laut Spruchband will er zuhören, was unter der grossen geschnitzten Rose an der Zimmerdecke, also insgeheim (sub rosa) bei der offenbar von der Obrigkeit verbotenen Werbung geredet wird. – Wie die Werbung den Anfang, so bedeutete das Schlachtfeld oft und früh genug das Ende eines solchen Söldnerlebens. Man hat in der Zeichnung von 1521 eine Erinnerung an die Schlacht bei Marignano sehen wollen¹⁶⁵. Im Mittel- und Hintergrund wogt eine Schlacht. Ein Gebäude steht in vollem Brand, und die davor liegenden Pulverfässer drohen zu explodieren. Zwei Soldaten sind an kahlen Bäumen aufgeknüpft. Im Vordergrund liegen sechs gefallene Söldner mit klaffenden Wunden und bis auf die nackte Haut ausgeplündert. Ein Krieger steht daneben, kehrt der Szene den Rücken zu und labt sich aus seiner Flasche. Man weiss nicht, erholt er sich vom Plündern oder macht er eine Pause in seinem eigentlichen blutigen Geschäft. – Aus der Reihe von Zeichnungen des Kriegslebens packen vor allem die Szenen des Elends solcher Existenzen¹⁶⁶. Etwa die Enthauptung eines Landsknechts vor lieblicher Landschaft von 1512: Der Richtplatz ist grauenvoll geschildert. Am Galgen hängen drei halb verweste Kadaver. Auf zwei Rädern liegen die Überreste von Hingerichteten. Auf einem steht noch ein Krug; er erweckt den Eindruck, als habe man versucht, die Opfer möglichst lange am Leben und bei Bewusstsein zu halten. Ein anderes Blatt von 1514 zeigt vor idyllischer Landschaft eine junge schwangere Dirne auf einem Stelzbein. Sie hat ein Auge, beide Arme und ein Bein verloren und muss trotzdem im Tross der Soldaten ihr Auskommen suchen. Einer weiteren, ebenfalls schwangeren Marketenderin und Dirne auf einer Zeichnung von 1525 geht es besser. In reicher, für ihren Stand typisch auffälliger Kleidung mit schwerem Geldbeutel, Korb und Weinkanne geht sie ihren Weg. Sie schert sich nicht um den aufgeknüpften Landsknecht, der unmittelbar neben ihr an einem Ast baumelt, und dem ein Rabe ein Auge auspickt.

Solche Blätter schildern das Leben unbeteiligt hart und vermitteln einen trostlosen Eindruck. Über der Richtstätte mit der Enthauptung eines Landsknechts schweben zwar ein Engel und ein Teufel

¹⁶⁵ Major/Gradmann, op. cit. (Anm. 154), Abb. 47 – Bächtiger, Franz: Marignano. Zum «Schlachtfeld» von Urs Graf. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 31, Heft 1, 1974, S. 31–54.

¹⁶⁶ Die drei im folgenden erwähnten Zeichnungen sind abgebildet in: Andersson, Dirnen – Krieger – Narren, op. cit. (Anm. 155), Abb. 32, 24, 25.

und holen je eine als Kind dargestellte Seele ab. Diese Zufügung in spätmittelalterlicher Tradition wirkt aber eigenartig fremd, unglauwb urdig und steigert fast noch die makabere Wirkung. Man hat in Erwägung gezogen, ob gewisse dieser Zeichnungen über ihre Zeit tatsächlich etwas aussagten, oder ob es sich nicht eher um Hirngespinnste eines vielleicht sogar psychisch aus dem Gleichgewicht geratenen Sonderlings handle¹⁶⁷. Eine befriedigende Klärung über mehrere Jahrhunderte hinweg ist nicht möglich. In den bebilderten Chroniken dieser Zeit finden sich jedenfalls ähnliche drastisch anschauliche Schilderungen von Mordtaten, Massakern und Schlachten. Auch die Detailfreude auf Bildern der Hinrichtung von Martyrern können den heutigen Betrachter manchmal befremden. Urs Grafs Darstellungen des Todes und des Makaberen bleiben in der bildenden Kunst seiner Zeit aber trotzdem ausserordentlich. Er stösst an eine Grenze des damals Vorstellbaren, und darum steht er auch am Schluss dieser Ausführungen.

VIII

Zu kaum einer anderen Zeit nahm man Sterben und Tod so wichtig wie in den Jahrzehnten, die etwa das Leben des Hieronymus Zscheckenbürlin umfassten. Selten vollzog sich auch ein so rascher und tiefgreifender Wandel im Bewusstsein und in den Anschauungen. Ihre Vielfalt lässt sich nicht auf einen Nenner bringen. Sie reicht von der ehrwürdigen christlichen Tradition der Weltverachtung, in der der letzte Prior der Basler Kartause stand, bis zu den ganz dem irdischen Leben verhafteten, manchmal trostlos und makaber wirkenden Darstellungen Baldung Griens und Urs Grafs. Dazwischen liegt ein weites Feld von Versuchen, dank den Hoffnungen und Tröstungen der Religion das Wissen und die Angst um Sterben und Tod erträglich zu machen und damit einigermassen fertig zu werden.

Dieses Problem stellt sich jeder Zeit und jedem Einzelnen. Wenn sich der heutige Betrachter über solche alten Vorstellungen und Glaubensformen vielleicht etwas wundert, sollte er an unser eigenes Bewusstsein von Sterben und Tod denken. Auch darüber liesse sich manches zum Teil Seltsames sagen, und es ist bereits viel geschrieben worden¹⁶⁸: zum Beispiel über unsere Formen des Vertuschens und

¹⁶⁷ Wirth, op. cit. (Anm. 140), S. 131.

¹⁶⁸ Es seien nur zwei Arbeiten genannt, besonders auch wegen der reichen weiter führenden Literaturangaben: Hahn, Alois: Einstellungen zum Tod und ihre soziale Bedingtheit. Eine soziologische Untersuchung. Stuttgart 1968 – Meyer, Joachim E.: Todesangst und das Todesbewusstsein der Gegenwart. Berlin, Heidelberg, New York 1982.

Verdrängens bis in den Sprachgebrauch, über den Kult um die Jugend, um jugendliches Aussehen und das Verbergen des Alterns, über die dem Tod häufig auch in hoffnungslosen Fällen entgegengesetzte medizinische Technologie und über anderes mehr. Die Fälle sind selten, wo jemand dem Tod wirklich gelassen entgegen sieht, wie es Platon bei Sokrates erlebt und verewigt hat. Dieses Beispiel ist in viele Betrachtungen über die wahre Todesverachtung aufgenommen. Von Cicero zu Seneca, Augustin und Montaigne, um nur diese wichtigen zu nennen, führen sie über die Zeiten hinweg ähnliche Gründe an und wollen dem Leser zu einer tröstlichen und überlegenen Haltung verhelfen¹⁶⁹. Wer sich mit Sterben und Tod befasst, sieht sich immer wieder vor die schwer verwindbare Tatsache der Vergänglichkeit gestellt. In Heraklits Fragmenten liest man, da die Menschen geboren seien, nähmen sie auf sich zu leben und den Tod zu haben. Und sie würden Kinder hinterlassen, dass neuer Tod geboren werde. Der römische Schriftsteller Marcus Manilius prägte die in der Renaissance häufig wiederholte Formulierung «Nascentes morimur, finisque ab origine pendet» – «Wir sterben mit unserer Geburt, und das Ende hängt vom Ursprung ab». Im neunzigsten Psalm steht die bekannte Stelle: «Unser Leben währt siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und was daran köstlich scheint, ist doch nur vergebliche Mühe; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon.»

Niklaus Röthlin
Unterer Heuberg 7
4051 Basel

¹⁶⁹ Wichtige Texte sind versammelt in dem von Jacques Laager herausgegebenen Bändchen «Ars moriendi», op. cit. (Anm. 94) und in: Koch, Werner (Hrsg.): Vom Tod. Ein Lesebuch für Jedermann. Frankfurt/a.M. 1987.