

„MORS SOLVIT OMNIA“

Tod und Ritual

Einleitung

WOLFGANG HAMETER -

META NIEDERKORN-BRUCK - MARTIN SCHEUTZ

Die Beiträge in diesem Band kreisen alle um Todesvorstellungen in verschiedenen Epochen, die damit verbundenen Rituale und den gegenwärtigen, verdrängenden Umgang mit dem lange Zeit als akzeptierten Begleiter des Lebens, als „Schlafes Bruder“, verstandenen Tod. Der Titel des Buches soll dieses ambivalente Verhältnis von Nähe und Distanz zum Ausdruck bringen. Die Bezeichnung „Freund Hein“ erfreut sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts steigender Bekanntheit. Der Name „Hein“ ist eine Verkürzung von Heinrich und wurde schon im 19. Jahrhundert als populäre Bezeichnung für den Tod verwendet. Den Zeitgenossen im 18. Jahrhundert galt Matthias Claudius (1740–1821), der Autor des „Wandsbecker Bothen“, als Schöpfer dieses allegorischen Begriffs. Claudius widmete dem „Freund Hain“, dem „guten Freund und Gönner“ den ersten Band des „Wandsbecker Bothen“: „s soll Leute geben, heißen starke Geister, die sich in ihrem Leben den *Hain* nichts anfrechten lassen, und hinter seinem Rücken wohl gar über ihn und sein dünnen Beine spotten. Bin nicht starker Geist; 's läuft mir, die Wahrheit zu sagen, jedesmal kalt übern Rücken wenn ich Sie [den Tod] ansehe. Und doch will ich glauben, dass Sie 'n guter Mann sind wenn man Sie genug kennt; und doch ist's mir als hätte ich eine Art Heimweh und Mut zu dir, du alter Ruprecht Pfortner! Dass du auch einmal kommen wirst, meinen Schmachtriemen aufzulösen, und mich auf bessere Zeiten sicher an Ort und Stelle zur Ruhe hinzulegen.“ (Claudius 1969: 11) Gotthold Ephraim Lessing schrieb 1778 in diesem Zusammenhang an Claudius. „Bei gott, lieber Claudi-

us, freund Hein fängt auch unter meinen freunden an, die oberstelle zu gewinnen“. Das Grimm'sche Wörterbuch listet, neben dem in volkstümlichen Ton gehaltenen „Wandsbecker Boten“ von 1775, noch weitere zeitgenössische Belege auf (Grimm, Wörterbuch). Die euphemistische Bezeichnung „Freund Hein“ benennt den Tod als Freund und belegt ihn mit einem, damals außerordentlich populären Vornamen, der so häufig war, dass er zu einer „Allerweltsbezeichnung“ mutierte. Die Botschaft, die dahinter steht, lautet: Der Tod trifft uns über kurz oder lang doch alle.

Größere Bekanntheit erlangte diese umgangssprachliche, auch gegenwärtig noch verwendete Bezeichnung mit dem 1902 erstmals publizierten und heute noch aufgelegten Jugendroman des unter den Nationalsozialisten sehr geschätzten Schriftstellers Emil Strauß (1866–1960). In seinem Roman „Freund Hein“ wird das Schicksal eines Jugendlichen beschrieben (Strauß 2006). Der Jugendliche Heiner Lindner versagt in der Schule, ist aber – trotz des Widerstandes seines Vaters – ein außergewöhnlich begabter Musiker, spielt Geige und Klavier. Der Gegensatz von künstlerischem Anspruch und schulischem Leistungsdruck – Heiner versagt in Mathematik – treibt den Jugendlichen schließlich in den Selbstmord.

Die im Titel dieser Einleitung zitierte Aussage ist ein handschriftlicher Zusatz, den ein Leser im frühen 17. Jahrhundert über der Totentanz-Darstellung in der 1493 gedruckten Schedel'schen Weltchronik angebracht hat. Dieser Spruch drückt ein Bewusstsein für die Bedeutung des Todes aus und stellt eine Zusammenfassung dessen, was in der Weltchronik auf eineinhalb Druckseiten kommentiert wurde, dar (Schedel 2001, fol. CCXL^v und CCXLI^r). Im Text davor wird unter anderem der Gedanke daran wach gehalten, dass der Tod alle Menschen jederzeit „holen“ könne und dass man deshalb nach den Geboten Gottes leben und jederzeit „bereit“ für den Tod sein solle. Das darauffolgende Bild stellt das Jüngste Gericht dar – der Tod bewirkt dort eine Trennung von guten und bösen Menschen für alle Ewigkeit. Die Abbildung des Totentanzes in dieser Chronik ist signifikant für den Umgang mit dem Tod im ausgehenden Mittelalter. Die Verbindung von Text und Bild ermöglicht ein Begreifen von Mentalitäten. Das Bild verdeutlicht auch, wie diese Bilder und Texte von den Zeitgenossen gelesen wurden. Gerade das Spätmittelalter lässt sich als Periode verstehen, in welcher unter dem Einfluss großer kollektiver Erschütterungen und negativer Erfahrungen ein hohes Maß an individuellen und kollektiven Kräften frei wurde (vgl. Durkheim 1984: 290). Mit dem Aufkommen der Einblattdrucke als einer neuen Technik verbreitete sich die

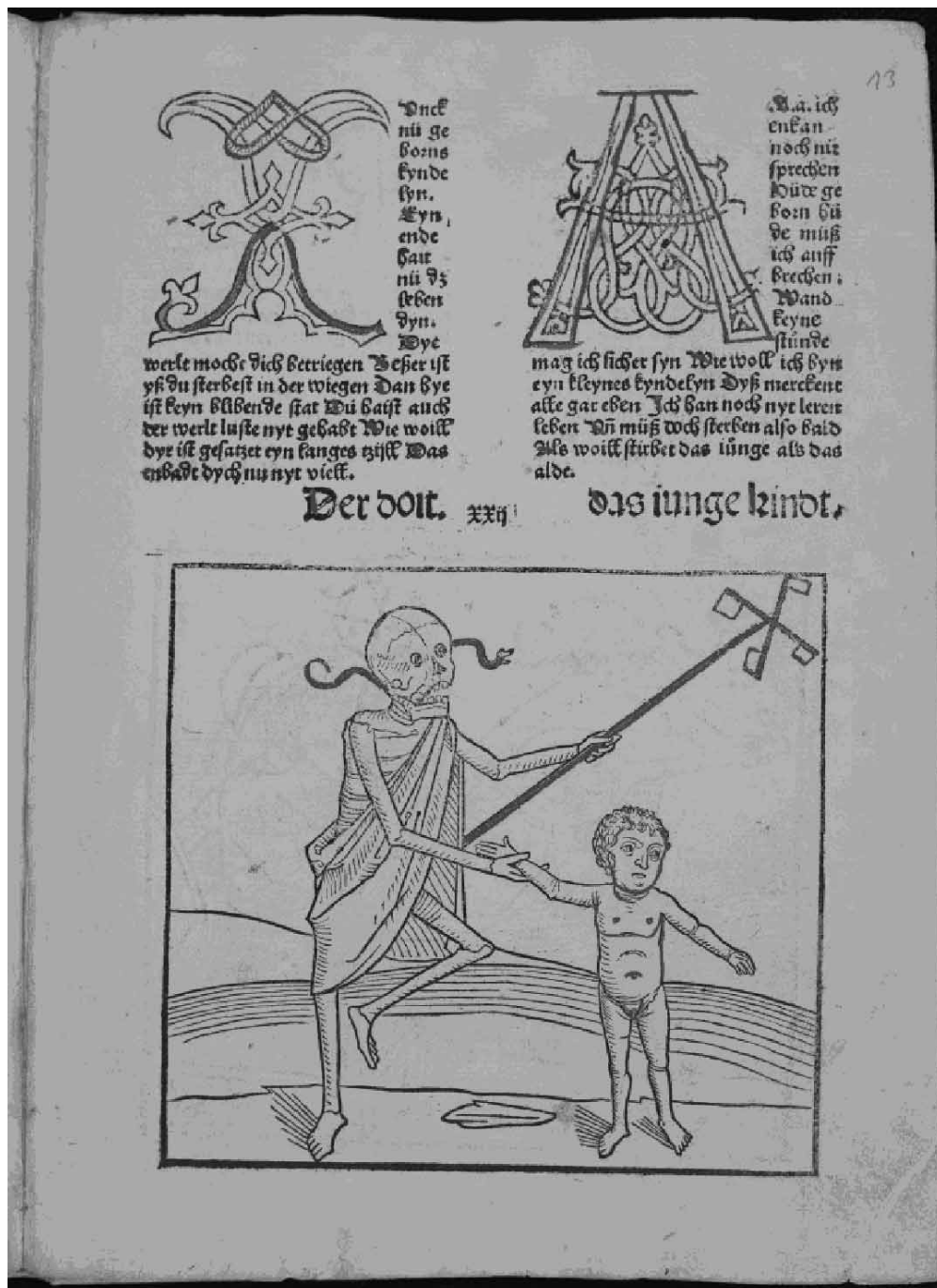
zuvor handschriftlich kopierte Todesmotivik, wobei die Kombination von Text und Bild entscheidend ist, massenhaft (Giesecke 1994: 751). Die Bilder vom Tod, ob nun zur Illustration der verschiedensten Texttraditionen der „Ars-moriendi“-Literatur beigegeben oder als selbstständige Kunstwerke konzipiert, zeigen nicht nur ein Abbild der Gestalt des Todes, sondern drücken immer auch die Erfahrung der Hinterbliebenen mit dem Tod aus. Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang ein Text dar, der als „der selen wurczgart“ bezeichnet und bei Konrad Dinkmut zuerst wohl 1476 gedruckt wurde (Amelung 1979: 149–151). In diesem Text wird die Idee ausgedrückt, dass man das Fegefeuer unter ganz besonderen Umständen und nach genauester Prüfung der Person schon im Leben durchlaufen könnte. Die Idee kommt wesentlich aus dem zeitgenössischen Ablass-Gedanken.

Beim Jüngsten Gericht wird die „Lebensbilanz“ gezogen; es erfolgt die endgültige Trennung zwischen den „Guten“ und den „Bösen“. Das Jüngste Gericht ist ein oft gewähltes Thema der Kunst, das seit Benedikt XII. in der Bulle „Benedictus Deus“ 1336 fest in der Glaubenswelt verankert wurde (Hammerstein 1980: 24). In vielen Bildern dieser Zeit wird die „Herrlichkeit“ Gottes, der von den Heiligen begleitete Weg der Auferweckten zu Gott, anschaulich im Bild umgesetzt. Auf diesen Bildern scheint allerdings die Darstellung der Höllenqualen und die Darstellung der vielfältigen Methoden des Bösen, der Menschen und der Seelen habhaft zu werden, fast noch wichtiger zu sein. Mit dieser Vorstellung verbindet sich auch das „Messen“ des Lebens – eine Beurteilung des Lebens gemäß der Lebensführung. Den deutlichsten Ausdruck findet diese Vorstellung in der Darstellung des seelenwägenden Erzengels Michael. Der Erzengel wird in der frühmittelalterlichen Literatur als der „princeps aetherius“, ein Typus, der vor allem in der östlichen Ikonographie beheimatet bleibt, gesehen (Michel 1986: 394). Seit dem frühen Mittelalter ist Michael in erster Linie – auch – als der Seelenbegleiter bekannt. Gregor von Tours bezeichnet ihn in seiner „Historia Francorum“ (Historia Francorum 6, 29; Michel 1986: 393) als denjenigen, der die Seele ins Paradies geleitet. Gregor baut dabei dieses bestehende Bild aus und lässt Christus die Seele Marias dem Heiligen Michael (Libri miraculorum I, 4) übergeben. Diese Vorstellung findet sich in Darstellungen aus dem ausgehenden 9. Jahrhundert, etwa auf dem Vorsatzblatt einer Lorscher Handschrift: Hier wird Michael, der Hüter des Paradieses, mit dem Vers versehen, „quisquis amat veritatem, Deus in illo est“ (Wer auch immer die Wahrheit liebt, in dem wohnt Gott). Dieser Vers wird zudem von einem Schreiber aus dem 10. Jahrhundert – sicher nicht nur als Schriftübung – wiederholt (Heidelberg, Codex

Palatinus Latinus 864, Vorsatzblatt). Diese Vorstellung verknüpft sich schließlich im Hochmittelalter mit der Darstellung Michaels als des Seelenwägers – der in dieser Funktion auch den Kampf gegen den Teufel um die Seele aufnimmt. Als Verteidiger der Seele ist er der „*praepositus paradisi*“ und nimmt eine bedeutende Funktion beim Weltgericht ein (LCI Bd. 3, 1990: 255–265). Mit diesem Gedanken, dass das Leben und das Verhalten berechnet wird, ist ein Gefühl verbunden, das alle Dimensionen der Angst wie auch das Vertrauen des Gläubigen beinhaltet, der im Tod den Schritt zum Ewigen Leben sieht.

Der Totentanz ist in den romanischen und deutschsprachigen Ländern zeitgleich aufgegriffen worden. Die berühmteste Darstellung ist wohl jene für Paris (*Aux saints Innocents*, um 1440 nachgewiesen), die nur aus einem barocken Druck bekannt ist (Ariès 2002: 103–121). Für Basel ist um 1440 ein Totentanz nachgewiesen, unmittelbar danach sind viele, oft voneinander abhängige Totentänze belegt. Die zahllosen Bilder vom Tode, die „*imagines mortis*“ (Rohner 1993; Leppin 2002: 686–688; Hausner/Schwab 2001), die unter dem Titel „Totentanz“ im deutschsprachigen Raum besondere Verbreitung fanden, zeigen den Tod in vielerlei Gestalt. Abgebildet wird der „Tanz in den Tod“, ein Bild „vom Tod“ an Friedhofsmauern, an den Wänden von Friedhofskapellen oder in Klöstern. Vorrangig wird dabei der Knochenmann als Verbildlichung des Todes gewählt, der in den aus der menschlichen Lebenswelt übernommenen Kostümen auftritt. Der als „Radikaldemokrat“ gedachte Tod holt unterschiedslos Papst, Kaiser, Bürgermeister, Diebe, alte Männer oder ein Neugeborenes. Als Technik wurden dafür das Fresko und das Tafelbild (Berliner Totentanz) verwendet. Besonders boten sich die so genannten neuen Medien der Zeit, der Holzschnitt und der Buchdruck, für dieses Thema an. Man wählte diese Medien, da die Nachfrage nach den Bildern vom Tod ebenso groß war, wie die Nachfrage nach der „Kunst des guten Sterbens“ (Brunhölzl 1959: 569). Nur einige wenige Beispiele seien hier angesprochen: das „*Morticellarium aureum*“ (Antwerpen 1488) und der Heidelberger Totentanz (Inkunabel: Heidelberg C 7074 qt). Diese Darstellungen greifen das Thema unter dem Gesichtspunkt auf, den auch der oben zitierte Benutzer der Schedel'schen Weltchronik wählte. Über dem Totentanz von dem einige Ausschnitte für die Titelseite des vorliegenden Bandes verwendet wurden, setzte er „*Mors solvit omnia*“ (der Tod überwindet alles).

Diese Erfahrung wird in mehreren Bildern verdeutlicht. Zu Beginn wird als Einführung ins Thema festgehalten (Faksimile: Lemmer 1991, Blatt 1^v): „Wol an, wol an, ir herren und knecht, / springet herbei von allem geslecht, / wie iunck, wie alt, wie schoene oder krauss, / ir muesset



Heidelberger Totentanz vor 1488
(<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488>)

alle in diss dantzhaus“. Daneben hat offenbar bereits ein früherer Leser mit roter Tinte handschriftlich vermerkt: „nota bene“ – die Aufforderung, die der Text in sich trägt, wurde also schon von einem der ersten Benützer kommentiert. Vielleicht trägt dieses „nota bene“ sogar die väterliche/mütterliche Sorge um die Nachkommen in sich? Die Dar-

stellung des „Tanzhauses“ zeigt die „Knochenmänner“, die ihre „Musik“ aufführen. Der als Musikant dargestellte Tod holt die Menschen ab. Man fühlt sich an den Rattenfänger von Hameln erinnert; dem Musikanten folgt man – der „Tod“ als Musiker findet sich eindrucksvoll in Franz Schuberts „Leiermann“ aus der „Winterreise“ wieder! Die Darstellungen des Totentanzes zeigten die alle betreffende Begegnung mit dem Tod: Kaiser, Jungfrau, Mönch oder gar das Kleinkind: „Alda ich enkan noch nit sprechen, hüde geborn, hüde muss ich auff brechen“ (Inkunabel: Heidelberg C 7074 qt, fol. 13^r). Hier tritt die Realität ein, die als Albtraum der Eltern beschrieben wird – dennoch versucht der begleitende Text einen Trost durch den Hinweis auszudrücken, dass diese Welt keine bleibende „Stat“ ist. Das Kind hat „nur“ eine Welt verlassen, in der es ohnedies nicht bleiben konnte.

Der wohl berühmteste, in zahlreichen Nachdrucken verbreitete Totentanz stammt von Hans Holbein dem Jüngeren (1497–1543), der in mehreren Fassungen des Künstlers selbst vorliegt (Stadler Bd. 6, 1994: 63). Er hat das Thema sowohl im Holzschnitt als auch im Tafelbild aufgegriffen: Sein „Christus im Grabe“ vermittelt die Empfindungen im Zusammenhang mit dem „Tod-Sein“ in einer ganz besonderen Dimension (Benesch 1966: 156–158, Abb. 156–157; Stadler 1994: 64). In diesem 1521 entstandenen Bild, eines seiner wichtigsten Leistungen innerhalb der religiösen Kunst (Benesch 1966: 158), liegt ein Mensch vor uns, der bar jeder Form der Vergänglichkeit ist. Er blickt einerseits in die „Herrlichkeit“, sein Körper strahlt andererseits bereits die „Herrlichkeit“ aus, in die er bald eingehen wird, wobei er noch im Grabe liegt. Der Gedanke, der hinter diesem Bilde steht, ist im Christentum tief verankert: Christus „bricht“ die Macht des Todes, der erst durch den Sündenfall der ersten Menschen in die Welt gekommen ist – und indem er den Tod „bricht“, ruht in ihm alle Hoffnung auf eine Auferstehung. Die Auferstehung ist mit dem Jüngsten Tag verbunden und bringt die Wiedervereinigung des toten Leibes mit der Seele.

Daniel Chodowiecki (1726–1801) schuf 1791 eine Kupferstichfolge zum Totentanz. Ein markantes Bild in dieser Folge zeigt den Tod, der nach der „Schönen“ greift. Auf der Rückseite des Bildes wird zeitgenössisch – wohl mit Wissen des Künstlers – in kalligraphisch ausgeführter Schrift festgehalten: „So hitzig als der feurigste Liebhaber greift / Herr Klappers nach der Hand der Schönen. / Allein nicht aus Schönheit, sondern um sie dafür / zu geißeln, dass sie bei dem Genusse ihrer / zügellosen Freuden sich seiner nie erinnert hatte. / Vergeblich sucht ihn die garstige Kupplerin / mit ihrem Arzneienglas zu verscheuchen. / Der Tod läßt seine Beute nicht, wohl aber entfliehen / die beiden Wol-

lüstlinge mit Abscheu. / Dieser Nebenbuhler ist ihnen zu gefährlich – / Glückliche, wenn sie selbst seiner Geisel entrinnen!“ Eine weitere Darstellung aus dem Jahr 1779 stellte mit dem Titel „Toten-Erweckung und Jüngstes Gericht“ einen Zusammenhang her, der nicht mehr religiös verankert wurde. Ein „Skelett“ wird offenbar durch den Ton der Tuba geweckt; die Kiefer sind ganz offensichtlich zum „Ja“ geöffnet, das der „Erweckte“ in Reaktion auf den Ruf des Instrumentes spricht. Das Bild entbehrt sonst jeder religiösen „Beigabe“ – es ist weit von der Religiosität der spätmittelalterlichen Bilder entfernt, die den Tod und das Sterben, insbesondere die Erweckung zum Jüngsten Gericht, in der Glaubenswelt verankern. Die „Erweckung“ ist an sich ein Topos, der sich nicht nur in der christlichen Religion findet – wenn auch der Erweckungstopos durch den die Tuba blasenden Engel ein vorwiegend christliches Motiv ist. Das Bild scheint dem religiösen Hintergrunde entrückt; implizit ist aber der Gedanke des „memento mori“ deutlich angesprochen. In der Folge wird das Bild vom Tod zunehmend entsakralisiert. Der Totentanz von Alfred Rethel (1816–1859), der 1849 unter dem Titel: „Auch ein Todtentanz“ erschien, fängt das Todesthema nicht mehr religiös, sondern politisierend ein (Stadler 1994: Bd. 10, 59; Rethel 1979). Er zeigt den Tod, der angesichts der Leichen mit den Schlagworten der Revolution auftritt und der die Menschen alle gleich zu machen vermag: „Als Leichen – ja! da sind wir gleich! / Nicht hoch noch tief, nicht arm noch reich“. Dieser Gedanke steht nicht im Gegensatz zur Vorstellung der neuen revolutionären Ideale; die Warnung, die Alfred Rethel zum Ausdruck bringt, liegt in der Warnung vor dem Gebrauch der Waffen.

Totentanzvorstellungen sind nicht unbedingt an bildliche Darstellungen gebunden. Der jüdische österreichische Schriftsteller Fred Wander (1917–2006) durchwanderte als Gelegenheitsarbeiter in den 30er-Jahren ganz Europa, wurde nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges im französischen Lager Drancy interniert und von den Nationalsozialisten später nach Auschwitz deportiert. In Buchenwald befreiten ihn schließlich amerikanische Truppen. Erst spät und nach einem einschneidenden biographischen Erlebnis, dem Tod seiner Tochter, konnte er in seinem 1970 erschienenen Roman „Der siebente Brunnen“ seine furchtbaren Erlebnisse in den Konzentrationslagern aufarbeiten. Fred Wander versuchte dabei, den Tod von Millionen Menschen nicht generalisierend zu beschreiben, sondern er gab den Toten individuelle Gesichter, individualisierte deren Leid und machte deren unsägliches Leiden damit besser nachvollziehbar. Sein Roman liest sich als ein Erinnerungsbuch an die ihm bekannten, dem Tod geweihten Personen, mit denen

er im Konzentrationslager einsaß. Ruth Klüger schreibt dazu im Nachwort zu Wanders Roman: Es sind „tragische, dem Tod ausgelieferte Käuze, von denen die Rede ist. Es entsteht ein Totentanz erinnerter Männer und ein Querschnitt durch das europäische Judentum, das es einmal gab und so nicht mehr geben wird“ (Wander 2006: 155). In Wanders schriftlicher Erinnerung tauchen der Geschichtenerzähler Mendel Teichmann, de Groot, der holländische Herrenschnneider, Tschukran, der Türke, oder Karel, Sohn eines russischen Teppichhändlers aus Lyon, als leidende Figuren auf. Sie alle „tanzen“ in Wanders Darstellung als Individuen mit einer ausgeprägten Lebensgeschichte in einen erbarmungslosen, von den Nationalsozialisten bereiteten Tod.

Die Vorstellung des Todestanzes ist auch der Nachkriegszeit nicht fremd. Anlässlich der 100-Jahr-Feierlichkeiten zum Wiener Zentralfriedhof 1974 brachte der österreichische Sänger Wolfgang Ambros (geb. 1952) aktuelle Totentanzvorstellungen zum Ausdruck. In seinem Lied „Es lebe der Zentralfriedhof“ ließ Ambros die als lebendig verstandenen „Un“-Toten ein nur für Tote zugängliches, „geschlossenes“ Fest feiern, dort Walzer tanzen und recht ungeniert dem „Leben“ frönen. „Wann’s Nacht wird über Simmering, kummt Leb’n in die Tot’n und drüb’n beim Krematorium tan’s Knochenmark abbrat’n. Durt hint’n bei der Mamorgruft, durt stehngan zwa Skelette, die stess’n mit zwa Urnen an, und saufen um die Wette. [...] Es lebe der Zentralfriedhof, die Szene wirkt makaber, de Pfarrer tanz’n mit de Hurn und Judn mit Araber. Heut san alle wieder lustig, heut lebn alle auf. Im Mausoleum spielt a Band, die hat an Wahnsinns-Hammer drauf.“ Das weltenumspannende, weltliche Gegensätze aufhebende Fest in Simmering erfährt aber ein abruptes Ende: „Es lebe der Zentralfriedhof, auf amoi macht’s an Schnoizer. Da Moser singt’s Fiakerliad, de Schrammeln spiel’n an Walzer. Auf amoi ist die Musi still und alle Aug’n glänzen, weu da drüb’n steht der Knochenmann und winkt mit seiner Sens’n.“

Als Herangehensweise an das ebenso komplexe wie faszinierende Thema Tod haben wir einerseits drei zeitliche Querschnitte (Altertum, Mittelalter, Neuzeit) gewählt, wobei der zeittypische Umgang mit dem Tod, die Riten bei der Bestattung und die Formen der Bestattung jeweils eingehender behandelt werden. Lange Traditionen im Umgang mit dem Tod werden so deutlich. So wurden beispielsweise in der Antike die Toten vor der Stadt, im Mittelalter aber in und um die Kirche (*apud sanctos*) bestattet. Erst die Reformation „beförderte“ die Toten aus hygienischen und theologischen Gründen wieder an den Rand der Städte und damit auch an den Rand der neuzeitlichen Wahrnehmung.

An die Querschnitte gliedern sich inhaltliche Vertiefungen an, etwa zum Thema Selbstmord und Feuerbestattung oder zum weit verbreiteten Stiftungswesen im Spätmittelalter. Gerade das Aufzeigen des Bruches der Rituale um den Tod im 20. Jahrhundert war uns wichtig; besonders die Zäsur um die Mitte des 20. Jahrhunderts, hier vor allem der „Tod ohne Ritual“ im „Dritten Reich“ – der industrialisierte, von den Nationalsozialisten verschuldete Tod von politischen Minderheiten und „rassischen Volksteilen“. Das Thema Tod aus der Perspektive verschiedener Disziplinen (Germanistik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte) sollte den Blick auf den Umgang mit dem im Lauf der Neuzeit immer mehr verdrängten Tod schärfen.

Gustav Mahler (1860–1911) wählte übrigens als Motto für den zweiten Satz seiner vierten Symphonie: „Freund Hein spielt auf“.