

Totentanz im Mittelalter – Lübecker Totentanz – Hugo Distler

Hausarbeit

angefertigt an der Universität zu Köln
Humanwissenschaftliche Fakultät
Seminar für Musik und ihre Didaktik

2008/09

vorgelegt von
Sabine Brüggemann

Diese Arbeit ist nur ein Auszug. Das Original ist umfangreicher und enthält Literaturangaben und Abbildungen, die auf Wunsch überlassen werden können.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Totentanz allgemein	3
2.1. Entstehung	3
2.2. Mittelalterliche Weltbilder	4
2.3. Funktionen des Totentanzes	6
2.4. Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert	12
3. Der Totentanz und die Verbindung zur Musik	15
3.1. Der Lübecker Totentanz	16
3.2. Totentanz und Hugo Distler	21
3.2.1 Hugo Distler – Biografie	21
3.2.2 Totentanz-Motette von Hugo Distler	22
4. Literaturverzeichnis und Bildernachweis	26



1. Einleitung

Als ich mir das Thema aussuchte, konnte ich mir unter Totentanz nicht viel vorstellen. Vielleicht war es der Hauch des Makaberen, der gerade deshalb mein Interesse weckte. Bei der Literaturrecherche fand ich es zunehmend spannend, mich in die Thematik einzuarbeiten. Ich entdeckte die Todeskultur und setzte mich mit dem geschichtlichen Hintergrund mehrerer Epochen auseinander. Beeindruckt haben mich die Menge und die Vielfalt der Totentänze mit deren unterschiedlichen Darstellungen und der Funktionen der „mitspielenden“ Figuren und auch die Vielfalt der Formen, die von unterschiedlichen Künstlern in allen Jahrhunderten verwendet wurden. Hinter jedem Kunstwerk steht ein Individuum, welches das Werk aus bestimmten Anlässen geschaffen hat. Das Werk an sich, oberflächlich betrachtet, ist manchmal recht wenig aussagekräftig. Wenn allerdings die Hintergründe beleuchtet werden, tun sich viele Zusammenhänge auf und die Thematik kann besser verstanden werden.

Der Tod ist ein Thema, mit dem sich viele Bereiche auseinandersetzen. Kirche, Religion, Musik, Kunst, Literatur, sogar Recht und Gesetz. Er wird in allen Weltkulturen, wenngleich auch in unterschiedlichen Formen, thematisiert.

Der Tod findet in der europäischen Musik seinen Raum, beispielsweise durch Passionsmusiken, das Requiem, Trauermärsche, Sterbemotetten und Sterbekantaten. Auch in Kunst-, Volks- und Landsknechtliedern wird der Tod besungen. Ausdrucksmittel sind beispielsweise die Melodie, Molltonart, Tempo, Pausen, Fermaten, Rhythmik, Seufzermotive.

In meiner Hausarbeit stelle ich einleitend, um dem Leser Grundlagen zu vermitteln, den Totentanz des Mittelalters vor, der in dieser Zeit seinen Ursprung fand, verbunden mit religiösen und ethischen Aspekten. Im 19. und 20. Jahrhundert fand eine Rückbesinnung des Themas statt (Remake), jedoch auf einer anderen Ebene. Zum Schluss gehe ich vertiefend auf den musikalischen Aspekt ein und schaffe eine Verbindung zwischen dem Lübecker Totentanz und Hugo Distler.

2. Totentanz allgemein

2.1. Entstehung

Der Totentanz hat seinen Ursprung im 14./15. Jahrhundert (Mittelalter) in Europa, wo sie sich zahlreich verbreiteten. Es handelt sich um die Vorstellung eines Tanzes bzw. Kettenreigen (Branle), bei dem der Tod die Lebenden zum Tanz in den Tod auffordert. „Der Tod führt die Lebenden tanzend aus dem Leben hinaus“¹. Dabei wird die Gewalt des Todes ausgedrückt und in Bildern mit dem Tanz verbunden. In Paris entstand um 1425 eine erste Bilderfolge mit Bußrufen, die „danse macabre“ genannt wurde. Meist wurden vierzeilige Wechselreden zwischen dem Tod und nach absteigender Rangfolge (Ständevertreter) geordneten Personen verarbeitet. Die genauen Ursachen für die Entstehung und das Herkunftsland sind nicht mehr rekonstruierbar, es könnte aber Deutschland oder Frankreich gewesen sein. Als mögliche Ursachen gelten Armut, Pest, Cholera und auch der Bezug zum Veitstanz bzw. Ekstasetänze und Mutterkornvergiftungen ist vorhanden. Wahrscheinlich sind alle diese Fakten miteinander verwoben und sorgten gemeinsam für die Entstehung. (vgl. Wikipedia-Totentanz, vgl. Ehrmann-Herfort, S 682-685, vgl. vereinkulturprojekte)

„Von 1347 bis 1353 starb etwa ein Drittel der europäischen Bevölkerung an den Folgen von Pest, Unterernährung und Missernte. Pestkranke wurden in ihren Häusern eingemauert, angeblich sogar lebendig begraben, Hexenverbrennungen gehörten zur Tagesordnung. In dieser Zeit kam es an verschiedenen Orten in ganz Europa, besonders aber im deutschsprachigen Raum, zur so genannten "Tanzwut"; weite Kreise der Bevölkerung wurden von einer exzessiven Vergnügens- und Genusssucht befallen, "die mit ihren nervösen Krankheitserscheinungen und sexuellen Ausschreitungen weite Kreise beunruhigt und zu öffentlicher Kritik herausgefordert hat". In Italien entstand damals z.B. die Tarantella, ein wilder Tanz, dessen Ekstase angeblich durch den Stich einer Tarantel hervorgerufen wurde, wohl aber eher auf die Tanzwut zurückzuführen ist.“²

Zu finden sind Totentänze in vielen europäischen Städten auf Kirchen- oder Friedhofsmauern, in Handschriften (älteste von 1443/1447, Heidelberg) und Drucken. Die Texte waren aufgeschriebene Sprüche bzw. Gedichte und sind der Bußliteratur zuzuordnen, die mutmaßlich die Vergänglichkeitsthematik/Vergänglichkeitsgedichte darstellen. Geschrieben wurden sie ursprünglich in lateinischer Form, später wurden sie ins Mittel- oder Neuhochdeutsche übersetzt. Die Übersetzungen waren allerdings nicht immer Sinn- oder

1

2

Wortgetreu, sondern auch so, dass sich die Texte reimten oder die Verse besser ins Metrum passten. Im 16. Jahrhundert gestaltete sich der Totentanz um, indem die Bilder immer mehr vervielfältigt wurden während die Verse wechselten oder ganz weggelassen wurden. Es entstanden Wortveränderungen, die gelegentlich sogar den Sinn bzw. Inhalt des Spruches teilweise änderten. Sie waren als älteste Form monologisch (der Tod spricht), später erfolgte die dialogische Form (Anrede des Todes und Antwort des Menschen/Ständevertreter). Es entstanden zu den Sprüchen künstlerische Bilder in unterschiedlichen Stilen, die mit den Texten verflochten wurden. (vgl. Rosenfeld, vgl. Hammerstein S. 30 ff) Es sind viele Totentanz-Abbildungen vorhanden, auf denen auch oft Instrumente zu sehen sind, aber es gibt leider keine überlieferten Kompositionen.

2.2. Mittelalterliche Weltbilder

Um die Entstehung und Bedeutung nachvollziehen zu können, ist es wichtig, die damalige Weltanschauung zu verstehen, die einen hohen Reichtum und Mannigfaltigkeit aufwies. Da die Menschen im Mittelalter stark religiös waren und die Kirche eine große Rolle spielte, basierte die Weltanschauung auf biblischen Texten.

Bild 1: Das mittelalterliche Weltgericht nach Matthäus (Mt 25,31 ff)

Es gibt nur gute und böse Menschen (Schafe und Böcke). Am Jüngsten Tag, damit ist das Ende der Welt gemeint, werden alle Menschen vom Tod auferstehen. Sie gelangen von der Erde vor das Weltgericht und werden dort von Christus gerichtet. Die Erwählten werden von den Verdammten geschieden. Die guten Menschen kommen in den Himmel und die Bösen für immer in die Hölle. (vgl. Jezler S. 14-15)

Bild 2: Das mittelalterliche Weltgericht nach Johannes (Joh 5,24-29)

Im Gegensatz zu Matthäus kennt das Weltgericht nach Johannes neben den Guten und den Bösen auch noch die Halbguten. Während die Guten sofort in den Himmel kommen, müssen die nur die Bösen und die Halbguten am Jüngsten Tag vor den Richter. Durch eine Entscheidung des Weltgerichts verbleibt den Halbguten die Chance, noch in den Himmel zu kommen. Die Bösen bleiben für immer in der Hölle. (vgl. Jezler S. 15-16)

Bild 3: Weltbild mit Fegefeuer, entstanden im 12. Jhd.

Im 12. Jahrhundert wechselte das Weltbild. Da das Weltgericht erst am Ende der Zeit stattfindet, vergeht eine lange Zeit. Damit gute und böse Seelen nicht gemeinsam bis zur Auferstehung warten müssen, entstand zusätzlich zu Himmel und Hölle die Möglichkeit des Fegefeuers und des Partikulargerichts. Nachdem die Seelen ihren Körper verlassen haben, gelangen alle vor das Partikulargericht. Dort entscheidet Christus: Ungetauft verstorbene Kinder gelangen in den Limbus, einen Neutralort, wo sie weder leiden müssen noch himmlische Freuden genießen können. Die bösen Menschen kommen in die Hölle, wo sie endlose Qualen erleiden müssen und die Guten als Heilige in den Himmel, wo es endlose Freuden gibt. Die Halbguten gelangen ins Fegefeuer, um dort geläutert zu werden. Dort müssen sie Buße leisten und sich von ihren Charakterfehlern befreien lassen. Im Fegefeuer leiden sie zwar die gleichen Qualen wie die Verdammten in der Hölle, sind aber hoffnungsfroh, da es sich um einen endlichen Zeitraum handelt. Nach der Läuterung gelangen sie in den Himmel. (vgl. Jezler S. 18-19)

2.3. Funktionen des Totentanzes

Der Totentanz hatte vielfältige Funktionen:

Zur Blütezeit der Pest und Cholera (etwa 1350) starben die Menschen früh und unvorbereitet. Er hatte deshalb auch die Funktion des Aufrufes zur Buße bzw. zur Bußpredigt während einer Zeit zunehmender Wertschätzung der individuellen Existenz. Der Totentanz rief auf zum gottgefälligen Leben; hier ergibt sich eine Verbindung zur Fegefeueridee. Er ist aufgrund des religiösen Aspektes nur in christlichen Kirchen bzw. der christlichen Kultur zu finden, nicht in anderen Weltreligionen. Es ist also eine starke Verbindung zwischen Kultur und Gottesglaube vorhanden. Der Tod kündigt in den alten Dialogen meist an, wohin der Weg führen wird: Zum jüngsten Gericht.

Gleichzeitig bereitete der Totentanz auf den Tod vor bzw. warnte vor ihm. Dies galt nicht nur für (tot)kranke Menschen, sondern für alle, denn vor dem Tod sind alle Menschen gleich. Der Tod ist unberechenbar, kommt zu allen Menschen, er ist der Herrscher der Welt. Er kennt kein Alter, kein Geschlecht, keinen Stand. Genauso, wie alle Menschen nackt geboren werden, müssen sie auch irgendwann einmal sterben. Er führt die Menschen aus dem Leben, ohne vorher zu fragen, ob sie zum Sterben bereit sind. Zusätzlich versuchte der Totentanz, die Angst zu bannen, indem der Schrecken in Bilder gefasst wird. (vgl. Ehrmann-Herfort, S. 685)

Das Auftreten des Todes ist unterschiedlich. Er kann verschiedene Rollen einnehmen, z.B. als Schnitter Tod, Reiter Tod, Jäger Tod, Spielmann Tod, Totengräber Tod, Tod als Leiche. Manchmal schickt der Tod Tote als Abgesandte.

Auch der Körper der Todesgestalt variiert. Mal erscheint er in Gestalt einer Mumie, manchmal zeigt er sich als verwesender Kadaver oder als Skelett. Oft hat er Kleidung bzw. Tücher an oder und führt Attribute bzw. Werkzeuge mit sich wie Sense, Sichel, Pfeil und Bogen, Hacke, Schaufel, Sarg oder (teuflische) Musikinstrumente. Dies sind lebhaft Konterkarikaturen der von ihm Weggetanzten. Der Tod mischt sich in das Geschehen ein. Es entsteht Interaktion. In jedem Fall spiegeln der Tod und seine Gegenstände den Menschen wider, mit dem der Tod tanzt. Entweder tut er dies durch die Kleidung oder durch das Instrument bzw. einen besonderen Gegenstand. Somit wird der Stand charakterisiert und in Verbindung mit der Skurrilität entsteht Gesellschaftskritik.

Aber auch der Tanz hat eine Funktion:

„Das Bild des Tanzes hat im Christentum eine lange Tradition. So tanzt Christus als Auferstandener mit den Toten, im Tanz überwindet das Leben in spiritueller Dimension den Tod. Christus und die Weisheit haben schon vor Gott getanzt, als die Welt noch nicht war. Der Tanz ist ein Symbol für Energie, Bewegung und Gestaltung nach einem bestimmten Plan. Das Leben selbst ist Rhythmus, Bewegung, Schwingung und seine Energie geht nicht verloren. Sie wird umgewandelt. Der Totentanz zeigt den Übergang von einer Form des Seins in eine andere [...]. Der Reigen überwindet die Endlichkeit und begleitet in die Ewigkeit; dort hat die Seele Bestand. Der Tanz ist ein Ausdruck der Freude und als Bewegung ein Ausdruck des Lebens. Er ist eine Form intensiver Kommunikation: Der Mensch wird hineingezogen in den Tanz, übernimmt den gegebenen Rhythmus und löst sich auf in eine neue Figur. Der Tanz ist geprägt von Schönheit und Harmonie; er ist eine Einladung mitzumachen, sich hineinzubegeben; er erfreut und erfrischt die Seele. Tanzen zeigt den Rhythmus der Schöpfung, der Reigentanz die Ordnung der Gesellschaft.“³

Bild 4: Bernt Notkes Totentanz-Fragment in St. Nikolai in Reval (Tallinn)

Alle Totentanzdarstellungen weisen Gemeinsamkeiten auf:

Die Tanzform ist ein Reigen (lebhaft gesprungener Gruppentanz) als offene Kette. Die Bewegungsrichtung ist von rechts nach links. Die Menschen bewegen sich zur schlechten

Seite/Höllenseite bzw. zum Beinhaus hin. Die Menschen sind bekleidet, haben eine aufrechte Haltung und sehen den Tod. Das Verhältnis von Mensch und Tod ist 1:1. Jeder Tod nimmt sich einen Menschen.

Die dargestellten Szenen sind nicht heidnisch, sondern religiös und als Umdeutung des Jüngsten Gerichts zu deuten. Die Instrumente, die der Tod spielt, sind hauptsächlich Blas- oder Schlaginstrumente, die durch Benutzung entweder das Gesicht entstellen oder hart wirken und somit als unschicklich galten. Als „teuflische“ Musikinstrumente „die zu Sünde, Wollust und Ekstase führen“⁴ galten „Flöten und Pfeifen aller Art, Schalmeien, Zink, Dudelsack und Platerspiel auf der einen, Trommeln und Pauken aller Art auf der anderen Seite.“⁵ Alle Instrumente außer der Orgel waren in der Kirche verpönt und galten als sinnlich-lasziv. Oft wird der Tod auch als Spielmann dargestellt, der, zumeist auf einer "Geige" aus Knochen spielend, die Menschen zum Tanz verführt. Dies könnte die Grundlage für die Legende um den Rattenfänger von Hameln sein.

Alfred Rethel schuf 1849 ebenfalls einen Totentanz, der die Unsicherheit einer Zeit fixiert. Er gehörte wohl zu den weitverbreitetsten und folgenreichsten Kunstwerken seiner Zeit. Ein Holzschnitt von Alfred Rethel zeigt den Tod im Vordergrund eines Tanzsaales. Er ahmt die Bewegungen eines fiedelnden Musikers nach, allerdings auf einer „Knochengeige“. Es liegen bereits drei Maskierte tot auf dem Boden, die übrigen Ballgäste fliehen mit Panik und Entsetzen. Im Hintergrund sitzt ein Gerippe in langem Gewand, das eine dreischwänzige Geißel hält. Dies ist die Darstellung der Cholera, vor der die Menschen fliehen. Angeregt wurde Rethel wohl von der Choleraepidemie, die 1831 in Paris ausbrach (vgl. Hofmann/Präger, S. 27-25)

Bild 5: Alfred Rethel: Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris, 1831, Holzschnitt

Eine weitere Darstellung ist der „Tanz der Gerippe“ von Michael Wolgemut, 1493, den er für Hartmann Schedels Weltchronik anfertigte. Das Bild befindet sich im letzten Kapitel des Buches, in dem der Weltuntergang und das Jüngste Gericht beschrieben werden. Allerdings wird in diesem Bild der Freudentanz der Auferstehung beschrieben und nicht der Tanz in den Tod in Verbindung mit einem Gedicht. (vgl. Stadtmuseum Ingolstadt)

4

5

Bild 6: Tanz der Gerippe, Nürnberg ca. 1493, Michael Wolgemut; Weltchronik von Hartmann Schedel (Holzschnitt)

Die Szene spielt auf dem Friedhof am Rande eines geöffneten Grabes. Abgebildet sind fünf Totengestalten. Die beiden Mittleren sind Gerippe, die übrigen sind im Zustand der Verwesung. Rechts außen ist eine weibliche Tote, aus der die Gedärme herausquellen. Ein Skelett spielt auf einem Blasinstrument und fordert die anderen Skelette auf, zu tanzen. Drei der Toten tanzen zu den Klängen einer Schalmey. Die im Grab liegende Gestalt erhebt sich aus ihrer Ruhestätte.

Das Bild hat eine ellipsenförmige Dynamik. Die Bewegung geht vom Bläser aus. Sein Leichentuch führt zur Gestalt im Grabe und bedeckt deren Körper wie eine Kutte. Der Aufstehende weist mit der Armbewegung zur weiblichen Toten. Diese hat ihr Tuch wie eine Schleppe umgeworfen und über dem linken Handgelenk baumeln salopp ihre Gedärme. Sie führt das rechte Skelett zum Tanze. Das rechte Skelett wiederum hält seinen Partner an der linken Hand und vollführt mit ihm einen ekstatischen Tanz. Das Zentrum des Bildes ist zugleich auch als rhythmischer Höhepunkt zu sehen.

2.4 Rezeptionen im 19. und 20. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert wird der Totentanz immer mehr zur Metapher und entfernt sich von der ursprünglichen mittelalterlichen Vorlage. Die Darstellungen des Todes waren nicht mehr allgemeingültig, sondern entsprachen der „Todesvorstellung des Künstlers“; das künstlerische Schaffen stand im Vordergrund, aber auch die Vergänglichkeit des Menschen. Beispielsweise wurde die Idee suggeriert, um Mitternacht wäre Geisterstunde. Dann kommen die Gerippe/Geister aus ihrem Grab, vollführen ihr Spektakel im Spuk und tanzen dabei. Der größte Unterschied zum mittelalterlichen Totentanz besteht darin, dass die Toten/Skelette unter sich aktiv sind und keine anderen Menschen in den Tod holen. In einigen Darstellungen wird der Tod als Totenkopf symbolisiert oder als todbringende Maschine. Auch im Krieg, insbesondere im 2. Weltkrieg, wo es den „braunen Tod“ gab, war Tod und Sterben ein präsent Thema. Der Tod ist auch als Internetkunst oder als Computerspiel zu finden. (vgl. Ehrmann-Herfort, S. 689 ff., vgl. Arnold, S. 32 ff)

Bildbeispiele:

Bild 7: Alfred Kubin „Wassergeist“, 1905

Bild 8: Fabius von Gugel „Totentanz“, 1984

Auch in Köln befindet sich ein Fragment des Totentanzes des Schweizer Harald Naegeli (1981) mit dem Titel: „Der Triumph des Todes“ am zugemauerten Eingang zu St. Cäcilien, der ein Teil des Museum Schnütgen ist. „Das Skelett auf dem zugemauerten Eingang der St. Cäcilienkirche öffnet das Portal, um es selber zu versperren.“⁶ Es handelt sich hierbei um ein Graffiti bzw. eine Graffiti-Serie von Skeletten und Totenköpfen. Naegeli hat innerhalb von 4 Wochen während nächtlicher Streifzüge hunderte von Figuren gesprayt. Die meisten davon wurden jedoch von der Stadt entfernt. Daraufhin inszenierte Naegeli mit der Inszenierung eines „Kölner Totentanzes“, welcher jedoch auch nur fotografisch konserviert werden konnte (vgl. Grünberg/Maessen) und durch den besonderen Kontext auch eine doppelte Bedeutung bekam. Durch die spezielle Situation und die Umgebung, in der sich das jeweilige Bild befindet, bekommt es eine eigene Skurrilität. Die Figuren des Totentanzes haben Attribute wie Instrumente oder Werkzeuge bei sich, stehen aber immer alleine, d.h. sie nehmen niemanden mit in den Tod.

In der Literatur wurde ebenfalls die Idee des Totentanzes aufgenommen. Unter anderem schrieb Goethe 1813 ein Gedicht „Der Totentanz“, das die Idee des mitternächtlichen Geistertanzes wiedergibt:

3. Der Totentanz und die Verbindung zur Musik

In der Musik wurde das Thema von vielen Künstlern aufgegriffen. Teilweise in der ursprünglichen Art, teilweise in der Rezeption.

Hier eine (unvollständige) Auflistung einiger Werke:

- Hector Berlioz: Symphonie Fantastique, op.14
- Franz Liszt: Totentanz. Paraphrase über dies irae“ (Klavierwerk)
- Camille Saint-Saens: Danse Macabre (Orchesterwerk)
- Modest Mussorgski: Lieder und Tänze des Todes
- Alban Berg: Violinkonzert

6

- Frank Martin: Ein Totentanz zu Basel

Felicitas Kukuck, eine Schülerin Hindemiths, schrieb 1952 eine Kantate (Volksliedbearbeitung) über eine alte Geschichte von der Tanzbrücke über den Main, die früher oft im Fröbel-Haus, in dem Felicitas Kukuck tätig war, erzählt wurde.

Auch hier ist eindeutig erkennbar, dass es sich um ein Lied über den ursprünglichen, den mittelalterlichen Totentanz handelt. Alle Menschen, die über diese Brücke gehen, müssen sterben, auch der König. Die Brücke ist das Symbol für den Übergang vom Leben zum Tod. Die Menschen haben Angst davor. Wenn sie jedoch auf die Brücke kommen, beginnen sie zu tanzen und gelangen damit auf die andere Seite, die Todesseite. Das Vorhaben, die Brücke zu zerstören, gleichzeitig eine Auflehnung gegen den Tod, gelingt nicht; die Menschen sterben trotzdem. Die letzte Strophe (alle fassen die Händ ...) beschreibt den Reigen, den die Menschen tanzen und auch die Endlosigkeit des Todes wird damit angesprochen. Auch die Melodie zum Beginn ist eine Klagemelodie, leiernd und monoton.

3.1. Der Lübecker Totentanz

Der Lübecker Totentanz bezieht sich auf „mindestens 4 Werke: auf ein, wenn nicht gar zwei Gemälde und sogar auf drei literarische Texte.“⁷

Der Totentanz von Notke, der damals noch kein etablierter Künstler war, ist ein Wandgemälde, das um 1460, während der Pestepidemie in der Lübecker Marienkirche entstand. Er gilt als ein wichtiger wegweisender Totentanz neben dem Baseler Totentanz, und wurde im 2. Weltkrieg während eines Bombenangriffs durch Feuer zerstört. (vgl. Walitschke, S. 45, 53). Der Anfang des Reigens ist im Original erhalten geblieben und steht in der Nikolaikirche in Reval. (vgl. Hammerstein S. 67, 159) Allerdings gibt es hier unterschiedliche Meinungen, wie es wohl dazu gekommen ist, dass ein nahezu identisches Bild von Lübeck nach Reval kommt. Es könnte sich hierbei um eine Kopie Notkes handeln.

Das Gemälde befand sich im nördlichen Querschiff der „Plauderkapelle oder Totenkapelle“⁸, das in der Entstehungszeit als Beichthaus diente. Es erstreckte sich über die gesamten Wände des Querschiffes mit einer Länge von ungefähr 30 Metern bei einer Höhe von 2 Metern. Es ist

7

8

nicht auf das Mauerwerk aufgetragen, sondern auf Leinwand gemalt. Als Kulisse dient die Landschaft von Lübeck. (vgl. Walitschke, S 44, vgl. Cosacchi, S. 655)

Bild 9: Die Lage des Totentanzes in der Marienkirche

Die Lage des Frieses ist so gestaltet, dass der Kirchenbesucher, der diese kleine Kapelle betrat, von dem Gemälde komplett umgeben ist und vom Tod umtanzt wird. So kann er sich seiner eigenen Sterblichkeit bewusst werden. „Wer hier eintrat, um den ‚Todes-Tanz‘, dieses einzigartige, noch in seinem mittelalterlichen Zustand fast unverändert überlieferte Makabertanzdenkmal aus eigener Anschauung kennen zu lernen, den befiel in dem unheimlichen, leisen Raunen und Flüstern des Windes in diesem stillen Raum sicherlich ein dämonisches Gefühl. Die ‚Todes-Gestalten‘ und auch die Standesvertreter dieser in die Runde laufenden Bilderprozession schienen sich durch eine optische Täuschung wirklich zu bewegen, und man wurde unwillkürlich zu einem neueingeweihten Mitglied dieser geheimnisvollen ‚Gesellschaft des Todes‘.“⁹

Dargestellt sind 24 Personen in absteigender Rangordnung: Vom Papst über den Kaiser und die Kaiserin über den König bis hinab zum Kind in der Wiege, das sagt, dass es noch nicht sprechen kann. Zwischen den Menschen sind tanzende Todesgestalten zu sehen, die von einem Grabtuch umhüllt sind. Sie tanzen, die Hände aneinander gefasst, einen Reigen. Die Todesgestalt tanzt jeweils voran und zwar mit lebhaften Sprüngen. „Die Kette der Tanzenden ist allerdings nicht ganz konsequent geschlossen. Diese Durchbrechung der Normalformation dürfte beabsichtigt sein, und zwar um zu zeigen, dass in diesem extremen und letztem Branle die Opfer sich wehren und ihre Hände dem Zugriff des Partners zu entziehen versuchen.“¹⁰ Durch den festen Griff des Todes werden die Menschen jedoch gezwungen, ihm zu folgen. Die Blickrichtung der Menschen verläuft nicht Richtung Tod, sondern eher vom Tod weg und dem Betrachter zugewandt. (vgl. Hammerstein, S. 67)

Bild 10: Totentanz in der Marienkirche, Vorkriegsaufnahme ohne Inschriften

Bild 11: Ausschnitt von Bild 10 (Anfang)

9

10

Am Anfang der Bilderreihe (hier nicht zu sehen) befand sich eine flötenspielende und mit einem Federhut bekleidete Totengestalt. Der „Federhut entspricht noch immer der ‚Vogelmaske‘ altertümlicher Totenprozessionen – und, von der anderen Seite zurückkehrend, schloss sich der Anfang dem Abschluss des Reigens an. [...] die letzte Todesfigur auf der Lübecker Bilderreihe (ebenfalls hier nicht zu sehen) beim Kinde holt mit der Sense gegen die Mutter aus.“¹¹

Es sind am Anfang des Bildes zwei Skelette vorhanden (auf dem Bild nicht mehr sichtbar). Dies hatte wohl den Grund, dass ein Tod als „Der Tod an alle“¹² benötigt wurde und aus dem weiteren Grund, dass der Papst zweimal mit dem Tod spricht, im Gegensatz zu den anderen Standesvertretern, die nur einmal mit dem Tod reden. Im Übrigen tanzt die Todesgestalt beim Lübecker Totentanz nicht vor, sondern hinter dem jeweiligen Standesvertreter. Das ist insbesondere beim Arzt zu erkennen, der vor dem Wucherer tanzt und eine Lücke lässt. Das Kind in der Wiege am Ende hat keine Totengestalt. Dadurch, dass sich der Anfang und das Ende treffen, steht die Totengestalt des Kindes am Anfang des Bildes. Dadurch bildet der Reigen einen Kreis. (vgl. Cosacchi, S. 658)

Die Reimverse sind in Mittelniederdeutsch gefasst (mittelalterliche Sprache im norddeutschen Raum). Sie ähneln der spanischen Dialogform, genauso, wie auch die Szene dem spanischen Stil entspricht. (vgl. Cosacchi, S. 649, 645) Sie befanden sich am unteren Rand des Bildes und sind wahrscheinlich vor 1463 entstanden, sind also nicht speziell für das Totentanzgemälde angefertigt, und waren wörtliche Reden, die sowohl den lebenden Personen als auch den Totenfiguren zuzuordnen sind. Es gibt bei den Versen Parallelen zum „Danse macabre“ von Guyot Marchant. Der Text ist jedoch höhnisch gehalten und die Personen, die der Tod holen will, zeigen aktiven Widerstand und flehen oft um Aufschub, äußern sich aber auch im Selbstgespräch. (vgl. Walitschke, S. 46-47) Als Textgrundlage diente ursprünglich ein Gedicht, das Ende des 14. Jahrhunderts in den Niederlanden entdeckt wurde mit dem Namen „Das andere Land“. Es war aber auch in Niederdeutschland (norddeutscher Raum) verbreitet und könnte in der Gegend von Bremen entstanden sein. Frankreich ist bei der Textentstehung des Lübecker Totentanzes eher auszuschließen, da der französische Totentanz weder Herzog noch Graf kennt. (vgl. Rosenfeld, S. 181-182)

11

12

1701 wurde der Totentanz kopiert, da sich eine weitere Reparatur wohl nicht lohnte. Dabei wurden die mittelniederdeutschen Verse durch hochdeutsche Reime ersetzt, die auch erstmalig Überschriften erhielten, in denen der Tod die Personen ansprach. Im Rahmen einer Baumaßnahme wurde ein Teil 1799 zerstört. Die Totentanzmalerei bekam im Laufe der Zeit einen hohen kulturellen Wert. (vgl. Wikipedia, Totentanz)

In Tallinn befindet sich ein Fragment des gleichartigen Totentanzes mit 13 Figuren. Die Herkunft ist etwas umstritten, scheint aber wohl eine eigenhändige Replik von Notke zu sein. (vgl. Wikipedia, Totentanz) Dadurch dass oft Restaurationsarbeiten am Lübecker Original durchgeführt wurden, ist es gut möglich, dass ein Stück „Abfall“ von Lübeck nach Tallinn verkauft oder verschenkt wurde. Da es sich um Leinwand handelt, ist das Bild durchaus transportfähig. Im Laufe der weiteren Zeit wurde es mehrmals restauriert und bekam auch verschiedene neue Farben. (vgl. Walitschke, S. 48-49)

Bild 12: Totentanz in der Nikolaikirche

Zur Musikszene lässt sich sagen, dass der Predigermönch (Ziel des Tanzzuges) auf der überdachten Kanzel steht. Vor der Kanzel sitzt eine Totengestalt mit Dudelsack (Teufelsinstrument) und Leichentuch. Seine Augenbinde ist nach oben verschoben. Im Gegensatz zum Prediger, der zum Bildbetrachter schaut, sieht der Dudelsackspieler zu den Menschen, die vom Tod geholt werden. Er ist gleichzeitig Branlespielmann und Todesspielmann. (vgl. Hammerstein, S. 67) Der nächste herankommende Tote trägt auf seiner Schulter einen Sarg bzw. eine flache Kiste. „Dieser Sarg dürfte nach dem Muster der Totenlegenden in dem flandrischen Livre d’Heures schon einen Toten andeuten...“¹³ Danach wird die Ständehierarchie vertreten. (vgl. Walitschke, S. 50)

3.2. Totentanz und Hugo Distler

3.2.1 Hugo Distler – Biografie

Bild 13: Hugo Distler

Hugo Distler war evangelischer Komponist und Kirchenmusiker. Er gilt als Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik, komponierte geistliche und weltliche Chormusik, verschiedene Orgelmusiken, zwei Cembalokonzerte und Kammermusik und verfasste eine funktionelle

¹³

Harmonielehre. Seine Kompositionen waren individuell, modern und gleichzeitig in der Tradition verwurzelt (vgl. Lemmermann/Töpel).

Er wurde am 24. Juni 1908 als uneheliches Kind in Nürnberg geboren. 1912 verließ ihn seine Mutter und er wuchs bei seinen Großeltern auf. Dieses traumatische Erlebnis beeinflusste sein Leben und seine Persönlichkeitsentwicklung stark. Nach seinem Abitur 1927 begann er in Leipzig ein Kapellmeisterstudium, kurz danach wechselte er in die Bereiche Orgel und Komposition. Aus finanziellen Gründen musste er das Studium abbrechen und nahm 1931 eine Stelle als Organist an St. Jakobi in Lübeck an. Er leitete dort auch Sing- und Spielkreise und führte seine dort entstandenen Werke dort auf (vgl. Lemmermann/Töpel).

1933 trat er aufgrund eines Beschlusses der Kirche als „Bauernopfer“ in die NSDAP ein, hat sich jedoch nicht mit deren Ideologie identifizieren können. Ohne Eintritt in die Partei hätte er seine Stellung an der Kirche nicht erhalten können. Einerseits war er Parteimitglied, andererseits verachtete er die aktuelle Politik. Es entstand eine innere Zerrissenheit in ihm, zusätzlich zu seinem ohnehin psychisch instabilen Persönlichkeitsbild. Aufgrund seiner politischen „Anti-Gesinnung“ musste er 1937 Lübeck verlassen und ging 1937 nach Stuttgart als Dozent an der Württembergischen Hochschule. Dort leitete er die Esslinger Singakademie. 1940 ging er als Professor an die Hochschule nach Berlin. Er litt unter den Widrigkeiten seines Lebens, insbesondere auch unter dem Nazi-Regime und seiner drohenden Einberufung in den Kriegsdienst. Seine labile Persönlichkeit veranlasste ihn, sich am 1. November 1942 in Berlin im Alter von 34 Jahren das Leben durch Gas zu nehmen. (vgl. Lemmermann/Töpel, vgl. MDR-Figaro, vgl. Hermann). „Um sich in die Lage dieses Mannes versetzen zu können, muß man neben seinen äußeren Lebensumständen auch seine charakterliche Veranlagung bedenken. Er verzehrte sich selbst durch sein von Leidenschaft getriebenes, rastloses Streben und seinen brennenden Ehrgeiz, während er im steilen Aufstieg unfassbar schnell jene Sprosse des Lebens erreichte, über die hinaus es keine Steigerung mehr gab. Er, der überaus sensible Mensch, der ein unendliches Verlangen nach Liebe, Wärme, Freundschaft und Geborgenheit hatte, musste sich, oft von seinen Lieben getrennt, in zermürbenden Alltagssorgen durch das Leben schlagen. Sein glanzvolles Vorankommen wurde immer wieder durch die Maßnahmen der Nazi-Führung im Bereich der Kultur und viele oft kriegsbedingte Schwierigkeiten überschattet. Abgrundtiefe Weltangst und stete innere Unruhe begleiteten ihn auf seinem ganzen Lebensweg [...] Wie von einem Dämon getrieben suchte er

immer neue Wirkungskreise. Er glaubte sich ständig von Feinden umgeben und litt unter starken Minderwertigkeitskomplexen.“¹⁴

3.2.2 Totentanz-Motette von Hugo Distler

Im Zusammenhang mit dem Totentanz sind viele Vertonungen entstanden, unter anderem der Totentanz von Hugo Distler, der sich an den Lübecker Totentanz anlehnt. Distler war zum Zeitpunkt der Komposition 26 Jahre alt. Sie kam am 29. September 1934 um 20:30 in der Katharinenkirche zur Uraufführung durch den Sing- und Spielkreis unter der Leitung von Bruno Grusnick und Mitgliedern des „Dramatischen Laienchores“. (vgl. Walter S. 375) Es wurde eine szenische Wiedergabe auf dem kerzenerhellten Hochchor geboten. (vgl. Hermann S. 84) Es ist eine a-cappella-Motette für 4-stimmigen Chor nach Versen von Angelus Silesius aus dem „Cherubinischen Wandersmann“, 15. Jahrhundert; der zweite Teil aus der neun Stücke umfassenden Sammlung „Geistliche Chormusik op. 12“. Ursprünglich sollten es 52 Motetten für das Kirchenjahr sein. Der Totentanz war dem Totensonntag zugeordnet (vgl. Walter, S. 375). Bei Distler finden sich gesprochene Dialoge in Verbindung zu gesungenen Passagen (vgl. Machel). Der Titel „Geistliche Chormusik“ bezieht sich auf Heinrich Schütz (1648), die Sprüche beziehen sich auf Leonhard Lechners „Sprüche von Leben und Tod“ (vgl. Walter, S 375).

Die Verse wurden von Johannes Klöcking überarbeitet, der hierzu schreibt: „¹⁵

Einerseits gab der Bilderfries des Lübecker Totentanzes in der Marienkirche den Anstoß zur Beschäftigung mit diesem Stoff, andererseits auch das Totentanzspiel am Bußtag 1932 einer Hamburger Spielschar, die das Totentanzspiel von Fritz Schloß in St. Jakobi aufführte. Dieses war als Mysterienspiel gehalten und beeindruckte Hugo Distler stark (vgl Hermann, S. 84). Von Hugo Distler stammt die Komposition der Verse zu den einleitenden Sätzen. Deren Entstehung beschreibt er wie folgt: „¹⁶

Der Aufbau verhält sich folgendermaßen: Der Chor beginnt mit dem ersten Spruch. Danach kommt ein Dialog mit zwischen den Ständevertretern und dem Tod. Dieser Teil wird rezitiert bzw. gespielt. Während der Tod mit dem Ständevertreter spricht bzw. ihn mitnimmt, spricht er in der letzten Zeile schon den nächsten Vertreter in der Rangfolge an, dass er sich

¹⁴

¹⁵

¹⁶

bereitmachen soll. Dieser wird dann vom Chor besungen. Bevor der Chor jedoch einsetzt, leitet eine Flötenvariation des Themas „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ den nächsten Spruch ein. Dies ist eine musikalische Abbildung des alten Lübecker Totentanzes nach dem Prolog des Todes „Heut heißt’s: Nach meiner Pfeife springen!“. In dem alten Lübecker Totentanz ist die Anfangsfigur der flötenspielende Tod. Diese Flötenmelodie erfüllt gleichzeitig zwei Funktionen: zum einen stellt sie die Tanzmusik des Todes dar, zum anderen gibt sie dem Chor den Anfangston für den nächsten Einsatz, so dass dieser nicht vom Dirigenten gegeben werden muß. (vgl. Walter, S. 375-376). „Jeder Spruch bezieht sich auf den nachfolgenden Dialog, der Zusammenhang ist meist evident“¹⁷

Auffallend ist, daß Distler am Anfang der Sprüche/Chorsätze keine wirkliche Tonart angibt (keine Vorzeichen). Die Tonalität, sofern erkennbar, da die Chorsätze nicht eingängig melodisch sind, ergibt sich erst im Verlauf durch b und #; die Chorsätze enden nicht immer in der gleichen Tonart bzw mit dem gleichen Ton. Oft sind Taktwechsel vorhanden und triolische Passagen. Die Komposition ist überwiegend polyphon, hat aber einige homophone Taktstellen. Ebenfalls sind auch melismatische Stellen zu finden. Die Melodie macht einen eher mystischen, schwebenden Eindruck. Eine große Eindringlichkeit und Ausdruckstiefe wird durch rein chorische Mittel erreicht, die manchmal an die Grenze artistischer Selbständigkeit führt. Distler schreibt selbst: „¹⁸

In der Gestaltung der Sätze setzt Distler scharfe Kontraste, dem Textsinn entsprechend, was sich an manchen Stellen in Tonhöhenverlauf, homophonen, melismatischen und fugierten Stellen bzw. Wiederholungen des Motivs bemerkbar macht. Ähnliche Gestaltungsprinzipien gelten auch für die Flötenvariationen, die der Distlerschen Vokalmusik entstammen. Die Flötenpassagen beziehen sich oft auf den nachfolgenden Spruch und sind sehr mannigfaltig(vgl. Walter S. 377).

Distlers Chormusik ist recht virtuos und melodisch nicht sofort eingängig. Es sind oft schwebende Klänge vorhanden, die durch gewollte Disharmonien entstehen und sich dann wieder auflösen.

17

18