

Anna Lewandowski

Auch der Tod macht vor dem Geschlecht nicht halt. jnajiubwjdjsjdhv bwbdchsbsd dnsbdbvksjh bjwbejcbwbdh  
hsbhbdhcbhshdbhsbdc snbdcnbsjhdhkschoijsidjijadicjaidjicjiefjivevijidvjijdxkjkvkskdvhsdvjhshdvshjdh  
djhhsjhdvjshdjvhjdjvhjdjvhjsh

## 1 Einleitung

Von des Tüffels vergifften Zung  
Hat der Tod sinen ersten Vursprung,  
Herrschet über die Menschen ganntz,  
Wir müeszent all an sinenn Tanntz.<sup>1</sup>

Der Tod „herrschet“ nicht nur „über die Menschen ganntz“, einen Tanz mit dem Tod „müeszent all“ vollführen, so heißt es in der ersten Strophe des Berner Totentanzes des Niklaus Manuels. Dieser Totentanz entstand zwischen 1516-1519, im Auftrag namhafter Berner Familien und wurde auf die „Umfassungsmauer des Dominikanerklosters am Rand der Altstadt“<sup>2</sup>, bimedial, also mit lebensgroßen Figurationen und Begleitversen, in künstlerischer Darstellung aufgemalt.<sup>3</sup> Über einhundert Meter lang sei dieser Totentanz gewesen,<sup>4</sup> der die Betrachter an die Endlichkeit des Lebens erinnern sollte. Bereits bei den „spätmittelalterlichen Totentänzen greift der personifizierte Tod in das Leben der Menschen ein, wann und wo er will und unabhängig von Geschlecht, Alter, Beruf und gesellschaftlichem Stand.“<sup>5</sup> Dass der Tod den Menschen ereilt, ist unumgänglich, jedoch ist die Ermahnung an ein „gottgefälliges Leben“<sup>6</sup> auch bei einem Totentanz unterschiedlich und nicht unabhängig vom Geschlecht. Zumindest so die These, die in dieser Untersuchung bekräftigt werden soll – Auch der Tod macht vor dem Geschlecht nicht halt - der Tod ermahnt geschlechtsspezifisch an ein gottgefälliges Leben und benennt nicht nur geschlechtsspezifische Kardinaltugenden<sup>7</sup> und Todsünden<sup>8</sup>, sondern stellt die Geschlechter unterschiedlich dar. Geschlecht wird an dieser Stelle als soziokulturelles Konstrukt verstanden, welches einem steten Wandel unterliegt.<sup>9</sup>

Um diese These zu bekräftigen, soll exemplarisch Niklaus Manuels Berner Totentanz untersucht werden. Die Wahl fiel auf diesen Totentanz, weil er bimedial vorliegt und Niklaus Manuel „der Gesellschaft der Stadt Bern des frühen 16. Jahrhunderts einen kritischen Spiegel vorgehalten“ hat,<sup>10</sup> so dass diese Kritik sich ebenfalls geschlechtsspezi-

1 Wehrens, Hans Georg: Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. "Muos ich doch dran - und weis nit wan". 1. Aufl. Regensburg: Schnell & Steiner 2012, S. 101.

Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (ca. 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649) (Berner Heimatbücher, 54/55). Bern: Paul Haupt 1953, S. 51.

Kettler, Wilfried: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit. Bern: Lang 2009, S. 94, Strophe 1; Vers 1-4.

2 Vgl. Wehrens 2012, S. 96.

3 Vgl. Zinsli 1953, S. 5.

4 Vgl. ebd., S. 5.

5 Wehrens 2012, S. 17.

6 Ebd., S. 17.

7 Zu den Kardinaltugenden gehören: Gerechtigkeit/Justitia, Stärke/Fortitudo, Mäßigung/Temperantia, Klugheit/Prudentia, theologische Tugenden: Glaube/Fides, Liebe/Caritas, Hoffnung/Spes. Vgl. Büttner, Frank; Gott dang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (C. H. Beck Studium). München: Beck 2006, S. 107.

8 Zu den Todsünden gehören seit Thomas von Aquin: Stolz/Superbia vel inanis gloria, Geiz/Avaritia, Unkeuschheit/Luxuria, Neid/Invidia, Unmäßigkeit/Gula, Zorn/ Ira, Trägheit/Acedia Vgl. ebd., S. 150.

9 Simone de Beauvoir (1908-1986) als auch Judith Butler (\*1956) haben in ihren Untersuchungen gezeigt, dass Geschlecht nicht angeboren ist, sondern ein soziokulturelles Konstrukt ist. Vgl. Voß, Heinz-Jürgen: Geschlecht. Wider die Natürlichkeit. 1. Auflage (Reihe Theorie.org). Stuttgart: Schmetterling Verlag 2011, S. 13-15.

10 Wehrens 2012, S. 101.

fisch niederschlagen wird.

Zu Beginn soll kurz erläutert werden, wie sich Totentänze, beginnend im Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit entwickelt haben. Da der Berner Totentanz aus „24 Gouache- Kopien“ besteht<sup>11</sup>, wird dieser in aller Kürze einmal vollständig, inklusive der Editions-geschichte, vorgestellt, um dann exemplarisch auf folgende Bildtafeln mit den dazugehörigen Strophen einzugehen: Bildtafel 1: Vertreibung aus dem Paradies: Adam und Eva, Bildtafel 5: Der Tod und der Abt, Bildtafel 8: Der Tod und die Äbtissin, Bildtafel 15: Der Tod und der Jüngling, Bildtafel 18: Der Tod und die Tochter.<sup>12</sup> Die Wahl fiel auf diese Bildtafeln, da Adam und Eva als Urmenschen angesehen werden und hier die Sünde ihren Anfang nahm. Danach werden die kirchlichen Würdenträger näher beleuchtet, da sie eigentlich ohne Sünde sein sollten. Zu guter Letzt erfolgt eine Analyse des Jünglings und der Tochter als Repräsentant\*innen der weltlichen Ordnung, die beide noch in der Blüte ihres Lebens stehend, ebenfalls nicht frei von Sünde sind. Bezeichnend hierbei wird die symbolische Tragweite des Todes in diesen Abbildungen sein.

Um die Darstellungen und Bildverse zu analysieren, wird eine ikonographische Analyse nach Panofsky durchgeführt. Im ersten Schritt steht eine „Benennung der Figuren und die Beschreibung des Geschehens“ im Vordergrund, um diese dann einer „ikonologischen Interpretation“ zu unterziehen, welche darauf hinzielt, „das Bild als Symbol weltanschaulicher Vorstellungen aufzufassen“.<sup>13</sup> Darauf aufbauend werden die Bildverse mit der Abbildung in einen Zusammenhang gebracht.<sup>14</sup> Im Anschluss daran erfolgt eine Zusammenfassung, die aufzeigen wird in welcher Weise der Tod vor dem Geschlecht nicht Halt macht. Im Ausblick wird gezeigt, warum weitere Analysen und Interpretation von Totentänzen sinnvoll sind.

## 2 Entstehungsgeschichte und Entwicklung des Genres Totentanz

Vado mori, cinis, in cinerem tandem rediturus  
Ordine, quo cepi, desino: vado mori.<sup>15</sup>

Diese zwei Verse aus dem Vado mori – Gedicht (3. Jahrhundert), gilt in der Forschung als einer der Vorläufer des Totentanzes.<sup>16</sup> Einzelne Vertreter unterschiedlicher Stände beklagen darin ihren zu frühen Tod.<sup>17</sup> Weitere Vorläufer finden sich im 14. Jahrhundert in den Ars moriendi wieder, die „geistliche Anleitungen über die ‚Kunst des heilsamen Sterbens‘“<sup>18</sup> geben, und ebenfalls in „nachweisbaren Dichtungen und Bilder[n]“, die sich „auf die ‚Kunst des heilsamen Lebens‘ beziehen“, bekannt unter dem Ausdruck: Memento mori.<sup>19</sup> Ebenfalls übte die Legende Die drei Lebenden und die drei Tote<sup>20</sup> Einfluss auf die Entstehung aus, da sie „im mittelalterlichen Europa weit verbreitet war“.<sup>21</sup> Die „Weltgerichtsdarstellungen des 13. Jahrhunderts“ werden von der Forschung ebenfalls zu den Vor-

11 Ebd., S. 97.

12 Alle Abbildungen befinden sich hinten im Abbildungsverzeichnis bei Kettler 2009.

13 Büttner und Gott dang 2006, S. 21-22.

14 Es sei darauf verwiesen, dass auch nach gründlichen Recherchen bei diversen Kleidungsstücken und ihrer Aussagekraft nicht alles erfasst werden konnte, da die Forschung in Bezug auf ikonographische Analysen noch vieles zu erforschen hat. Manche Symbole und Kostüme entziehen sich einfach dem heutigen Verständnis. Vgl. ebd., S. 21-22.

15 Übersetzung: „Ich gehe sterben, ich verfall e in Staub und Asche / in dem Stoff in dem ich begann, end' ich, ich sterbender Mann. Übersetzung nach Wehrens 2012, S. 14.

16 Vgl. Wohler, Ulrike: Totentanz. In: Lutz Hieber (Hg.): Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten (Kunst und Gesellschaft). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, S. 221.

17 Vgl. Wehrens 2012, S. 14.

18 Ebd., S. 14.

19 Ebd., S. 14.

20 Ebd., S. 25. „In dieser Legende wird erzählt, wie drei Edelleute auf dem Weg zur Jagd an einem Friedhof vorbeikommen und dort ihren verstorbenen Vorfahren begegnen, die gleichsam als ‚lebende Tote‘ plötzlich vor ihnen stehen und über die Welt des Todes berichten: ‚quod fuimus estis – quod sumus eritis‘ (‚Was ihr seid, das waren wir – was wir sind, das werdet ihr sein‘)“. Wehrens 2012 S. 25. In diesem Zusammenhang werden noch „die Bilder vom ‚Triumph des Todes‘ über den Menschen“, als auch die Legende vom Dankbaren Tod erwähnt. Wehrens 2012 S. 16. An dieser Stelle können allerdings nicht alle Einflüsse und Entstehungsmotive genannt werden, da dies den Rahmen der Untersuchung sprengen würde.

21 Wohler 2017, S. 221.

läufern des Totentanzes gezählt. In diesen zieht „der Teufel die nach Standespersonen geordneten Verdammten auf dem Weg zum Höllenschlund an einer Kette hinter sich her[zieht].“<sup>22</sup>

Der älteste überlieferte Totentanz ist La Danse macabre de Paris (1424), welcher aufgrund seiner Buchform eine weite Verbreitung erlebte und als „Vorbild für weitere Darstellungen“ diente.<sup>23</sup> Darunter der Großbaseler Totentanz (1439/40), der wie La Danse macabre ebenfalls Einfluss auf den Berner Totentanz ausübte.<sup>24</sup> Das Aufkommen von Totentänzen zu dieser Zeit lässt sich nicht eindeutig bestimmen,<sup>25</sup> wobei die Wissenschaft vornehmlich davon ausgeht, dass ein Zusammenhang zwischen der Pest (Mitte des 14. Jh.), die „fast die Hälfte der Bevölkerung Europas ausradierte“, besteht.<sup>26</sup> Auffallend ist eine Konzentration von Totentänzen im alemannischen Sprachraum.<sup>27</sup> Gerade die Verbindung zur Pest erklärt die Thematik des Totentanzes, welcher „angesichts der Möglichkeit des jederzeit eintretenden Todes [...] um die Aspekte Memento mori [...], Vanitas [...], und [...] Ars moriendi“<sup>28</sup> kreist und auf die Gleichheit im Tode, unabhängig von Stand und Besitz, verweist.<sup>29</sup> Bei der Betrachtung der Totentänze sollte „nach Art einer bildhaften Bußpredigt ins Bewusstsein [ge]rufen [werden], dass nur ein gottgefälliges Leben den Menschen vor Hölle und Purgatorium bewahren kann.“<sup>30</sup> Die Darstellung erfolgte vorerst in Reigen, „in denen abwechselnd Tote und Lebende hintereinander her schreiten“, welcher alle Stände abdeckte.<sup>31</sup> Daraus entwickelte sich die Darstellung des Todes mit einzelnen Vertreter\*innen der Stände, die zum Tanz mit dem Tod aufgefordert werden.<sup>32</sup> Zu Beginn wurden die bildlichen Darstellungen von Monologen begleitet, aus denen sich Dialoge zwischen dem „personifizierten Tod und dem Sterbenden“ entwickelten.<sup>33</sup> Seit Beginn der Frühen Neuzeit wandelt sich in gewissen Zügen die Gestaltungsweise des Totentanzes, da der Tod zumeist nicht mehr mit den Personen tanzt, sondern „den einzelnen Ständen in kleinen Szenen“ begegnet.<sup>34</sup> Auch stehen die Totentänze nun „unter dem Einfluss von Humanismus und Reformation“,<sup>35</sup> so dass alle Menschen „auf eine ausgleichende Gerechtigkeit hoffen“<sup>36</sup> durften. Vermehrt finden sich Vanitas-Allegorien im Totentanz der Frühen Neuzeit und der personifizierte Tod narret und schüchtert den Menschen immer weniger ein.<sup>37</sup> Dabei verschiebt sich die Memento mori Motivik in eine Carpe diem Motivik.<sup>38</sup>

Durch den Einfluss der italienischen Renaissance verändert sich die Wahrnehmung auf den menschlichen Körper.<sup>39</sup> Festzustellen ist hierbei, dass der menschliche Körper eine Aufwertung erlangte, der „nicht länger als sündiges, zum Verderb verurteiltes Fleisch“ angesehen wurde, sondern eher „als eine von Gott geschaffene, zur Erlösung und Auferstehung bestimmte Materie.“<sup>40</sup> Des Weiteren ging mit dem Einfluss der Renaissance eine Erotisierung des Frauenkörpers einher.<sup>41</sup> Diese Erotisierung führte dazu, dass weibliche Darstellungen die männ-

22 Wehrens 2012, S. 16.

23 Ebd., S. 19.

24 Vgl. Kettler 2009, S. 20.

25 Vgl. Sörries, Reiner: Ruhe sanft. Kulturgeschichte des Friedhofs. s.l.: Butzon & Bercker GmbH 2012, S. 74.

26 Wohler 2017, S. 225.

27 Wehrens 2012, S. 7. Es zeigt sich eine starke Verbreitung in den Gebieten von „Oberrhein, Hochrhein, Bodenseegebiet, Schwaben und Oberschwaben sowie in der deutschsprachigen Schweiz und im Tiroler Bezirk Reutte“. Wehrens 2012, S. 7. Auch eine Landkarte zur Verbreitung findet sich in diesem Werk auf Seite 11.

28 Wohler 2017, S. 222.

29 Vgl. ebd. S., 225.

30 Wehrens 2012, S. 17.

31 Wohler 2017, S. 226.

32 Vgl. ebd., S. 226.

33 Vgl. Wehrens 2012, S. 17. Es sei anzumerken, dass diese Bimedialität nicht in allen Totentänzen vorhanden ist, da ebenfalls nur verschriftlichte als auch nur bildhafte Totentänze erhalten sind. Vgl. Wehrens 2012 S. 17.

34 Wohler 2017, S. 227.

35 Wehrens 2012, S. 23.

36 Ebd., S. 23.

37 Vgl. Wohler 2017, S. 229.

38 Vgl. ebd., S. 229.

39 Vgl. Scribner, Robert W.: Vom Sakralbild zur sinnliche [sic!] Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München: Fink 1992, S. 309-315.

40 Ebd., S. 315.

41 Ebd., S. 317.

lichen Personen betören sollten.<sup>42</sup> Viele jener Aspekte werden sich im Berner Totentanz wiederfinden, wobei eine genaue Epochenzuordnung erschwert ist, was sich im nächsten Kapitel zeigen wird.

## 2.1 Der Berner Totentanz

### 2.1.1 Editionsgeschichte

Niklaus Manuel (1484-1530 in Bern<sup>43</sup>) fertigte den Berner Totentanz im Zeitraum zwischen 1516-1519 an.<sup>44</sup> Er bekam kurz vor der Reformation<sup>45</sup> im Jahre 1515 von „zahlreichen geistlichen und weltlichen Stiftern“ die Anweisung einen Totentanz zu verfertigen.<sup>46</sup> Er trug die lebensgroßen Malereien auf eine lange Wand auf, die ca. 107,5m lang war<sup>47</sup> und in der Nähe des Dominikanerklosters in Bern (heute Zeughausgasse) lag.<sup>48</sup> Die bereits mehrmals überarbeitete und instandgesetzte Malerei mit den dazugehörigen Begleitversen wurde im Jahre 1660 zerstört.<sup>49</sup> Elf Jahre vor der Zerstörung fertigte Albrecht Kauw (1616-1681) eine farbliche Kopie des Berner Totentanzes an, die aus 24 Blatt in Gouachetechnik, erhalten geblieben ist<sup>50</sup> und aus 46 einzelnen Bildern besteht.<sup>51</sup> Die Bildverse wurden von Schulmeister Hans Kiener im Jahre 1576 kopiert.<sup>52</sup> Dies hat zur Folge, dass sowohl Kauw als auch Kiener, angepasst an ihre Zeit, Veränderungen hätten vornehmen können. Dass die Bilder bereits „auf ein späteres, schon barockes Empfinden weis[en]“ und daher nur „in Grundzügen der Komposition [...] an Manuel selbst erinnert,“ hat Paul Zinsli in seiner Untersuchung festgehalten.<sup>53</sup> Auch bei den Versen lassen sich Überarbeitungen feststellen, die sich anachronistisch zu Manuels Zeit verhalten.<sup>54</sup> Für die Untersuchung hat das zur Folge, dass sowohl das 16. als auch das 17. Jahrhundert für die ikonographische Interpretation in Frage kommt. Aufgrund der kurzen Ausarbeitung kann dies nicht abschließend geklärt werden. Aus diesem Grund wird zugunsten Zinslis Auseinandersetzung mit dem Werk und der Editionsgeschichte ein Zeitraum zum Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts für die ikonographische Interpretation zur Anwendung gebracht. Diese zeitliche Einteilung ist vor allen Dingen für die damals herrschenden Kleiderordnungen und für die Auslegung unterschiedlicher Symbole von Bedeutung, da beides einem steten Wandel unterliegt.<sup>55</sup> Des Weiteren ist es wichtig zu erwähnen, dass Niklaus Manuel den reformatorischen Absichten des Huldrych Zwingli (1484-1531) zugeneigt war.<sup>56</sup> Zwingli ist einer der bekanntesten Reformatoren der Schweiz, welcher sich mit Martin Luther aufgrund

42 Vgl. ebd., S. 319-323.

Auch das Einzelsujet Der Tod und das Mädchen etablierte sich, in dem sich der Tod dem jungen Mädchen auf sexuelle Weise nähert.

Auch Niklaus Manuel zeichnete ein Einzelsujet Der Tod und das Mädchen im Jahre 1517, welches allerdings nicht im Berner Totentanz vorzufinden ist. Vgl. Wohler 2017, S. 230-235.

43 Vgl. Kettler 2009, S. 217.

44 Vgl. Zinsli 1953, S. 5.

45 Ebd., S. 5.

46 Ebd., S. 17. Die Stifter sind in dem Berner Totentanz ebenfalls verewigt. Manuel hat ihre Wappen auf den einzelnen Bildern abgebildet. Vgl. Kettler 2009, S. 17. Ein Zusammenhang mit der Pest kann an dieser Stelle nicht ausgeschlossen werden, da diese in der Westschweiz zu der Zeit immer wieder in Schüben ausbrach. Die größten Epidemien überschatteten die Schweiz allerdings in den Jahren 1519, 1541, 1611 und 1630. Vgl. Seiler, Roger: Pest. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007980/2010-09-27/>, Stand: 22.08.2021.

47 Vgl. Kettler 2009, S. 9.

48 Vgl. Zinsli 1953, S. 5.

49 Vgl. Kettler 2009, S. 7.

50 Vgl. ebd., S. 11.

51 Vgl. ebd., S. 15.

52 Vgl. ebd., S. 12.

53 Zinsli 1953, S. 15.

54 Ebd., S. 15. Zinsli stellt fest, dass eine Strophe bereits „schon ganz evangelisch klingt“.

55 Vgl. Cassirer, Ernst; Kaiser, Reinhard: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. 2., verb. Aufl. (Philosophische Bibliothek, 488). Hamburg: Meiner 2007. Symbole sind lt. Cassirer kulturell geprägt und können sich verändern.

56 Vgl. Schnyder, Caroline: Reformation. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013328/2013-01-29/#HRFCckschIE4geundFortschrittederReformationbis1531>, Stand: 22.08.2021.

einer Auslegung der Bibel überschlagen hat.<sup>57</sup> Zwingli selbst hat eine neue Übersetzung der Bibel durchgeführt, die unter den Namen Froschauer Bibel (oder Zürcher Bibel)<sup>58</sup> herausgebracht wurde, die ebenfalls Albrecht Kauw bekannt gewesen sein muss.<sup>59</sup> Aus genannten Gründen wird in dieser Untersuchung auf diese zurückgegriffen.

### 2.1.2 Aufbau und Inhalt des Berner Totentanzes

Der Berner Totentanz hat, wie bereits angemerkt, 24 Bildtafeln, die 46 einzelne Bilder darstellen und verfügt über 92 Strophen zu je vier Versen.<sup>60</sup> Die ersten drei Bildtafeln lassen sich als Prolog verstehen, da sie bedeutende biblische Personen abbilden und wichtige Ereignisse in Bezug auf die Tugenden und Sünden thematisieren. Die Titel, die die Forschung den Bildern zugewiesen hat, deuten bereits auf die Thematik hin: Die Vertreibung aus dem Paradies, Moses empfängt die Gesetzestafeln und Die Kreuzigung Christi.<sup>61</sup> Diese Bildtafeln erzählen folglich die Geschichte des Sündenfalls im Paradies, leiten über zum Dekalog, an die sich ein Mensch halten soll, um rechtschaffen zu leben, und zeigen auf, dass Christus am Kreuz für die Sünden der Menschheit gestorben ist. Die vierte Abbildung Das Totenkonzert im Beinhaus erscheint als Auftakt zum Totentanz. Vier Skelette stimmen mit verschiedenen Instrumenten ein Lied an und sind in tanzender Bewegung. Nach diesem Auftakt werden die kirchlichen Würdenträger einzeln, nach Rang geordnet, zum Tanz mit dem Tod aufgefordert.<sup>62</sup> Danach wird die „Weltliche Obrigkeit“<sup>63</sup> gebeten in den Todesreigen einzutreten.<sup>64</sup> Hiernach werden die Vertreter des sogenannten «3. Standes» zum Tanz gebeten,<sup>65</sup> gefolgt von den Untertanen.<sup>66</sup> Zum Ende hin werden die Angehörigen außerchristlicher Religionen und Volksgruppen zum Tanz mit dem Tod aufgefordert. Den Abschluss der Tanzaufforderung bildet der Maler höchst selbst, der vom Tod verfolgt wird. Auf der letzten Abbildung steht ein Priester, der einen Totenschädel in Händen hält und von einer Kanzel eine Rede zu ihm gegenüber liegenden toten Menschen hält. Das letzte Bild markiert das Ende des Totentanzes, da nun alle in den Tod gegangen sind. Bereits an der Reihenfolge der Personen kann festgehalten werden, so Kettler, dass die Personen „als relativ geschlossene Gruppen“ auftreten, wobei „in den zeitlich vorangehenden Totentänzen [...] diese Personengruppen untereinander vermischt“ waren.<sup>67</sup> Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass der Tod jeden ereilt, unabhängig von „Geschlecht, Alter, Beruf oder gesellschaftlichem Stand“.<sup>68</sup> Oder doch nicht? Es lässt sich festhalten, dass eine Rangfolge bei

57 Vgl. Moser, Christian: Huldrych Zwingli. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010447/2014-03-04/>, Stand: 23.09.2021.

58 Vgl. Zwingli, Huldrych: Die gantze Bibel. Getruckt zuo Zürich : bey Christoffel Froschouer, im Jar als man zalt 1531. Grossmünster Zürich, gescannt durch ZB Zürich, Online., URL: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/1929192> und Moser 2014.

59 Vgl. Bhattacharya, Tapan: Albrecht Kauw. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019126/2008-08-28/>, Stand: 23.08.2021.

60 Vgl. Kettler 2009, S. 15. Die Aufteilung in 46 einzelne Bilder erfolgt dadurch, dass zwei Abbildungen eine ganze Bildtafel einnehmen. Vgl. Kettler 2009, S. 15.

61 Vgl. Kettler 2009. Nach Seite 246 Abbildungsverzeichnis mit Abbildungen. Die Abbildungen werden im weiteren Verlauf nicht mehr gesondert in Fußnoten ausgewiesen.

62 Die Reihenfolge ist: Papst, Kardinal, Patriarch, Bischof, Abt, Priester, Doktor (des Kirchenrechts), Astrolog, Ordensritter, Mönche, Äbtissin, Waldbruder und Begine. Es fällt auf, dass in dieser ersten „Abteilung“ ebenfalls „Vertreter der «Artes»“, Doktor und Astrolog, zu finden sind, als auch „Personen «außerhalb der Gesellschaft», Waldbruder und Begine. Ebd., S. 19. Leider kann in dieser Ausarbeitung nicht abschließend geklärt werden, warum genau diese Reihenfolge gewählt worden ist.

63 Ebd., S. 18.

64 Die Reihenfolge ist: Kaiser, König, Kaiserin, Königin, Herzog, Graf, Ritter, Jurist, Fürsprecher, Arzt, Schultheiss, Jüngling, Ratsherr, Vogt. Auch hier fällt auf, dass erneut „Vertreter der «Artes»“ anzutreffen sind, wie der Jurist, Fürsprecher und Arzt. Vgl. ebd., S. 19. Leider kann auch an dieser Stelle nicht geklärt werden, warum dies der Fall ist.

65 Die Reihenfolge lautet: Bürger und Kaufmann, gefolgt von der Witwe und der Tochter und dem Handwerker.

66 Die Reihenfolge lautet: Der arme Mann, der Krieger mit Sohn, die Dirne, der Koch, der Bauer, der Narr und die Mutter mit dem Kind.

67 Kettler 2009, S. 20.

68 Wehrens 2012, S. 17.

den Würdenträger\*innen zu erkennen ist.<sup>69</sup> Der Mann steht zumeist an erster Stelle und ist weitaus zahlreicher vertreten als die Frau.<sup>70</sup> Eine Aufhebung der Rangfolge Männlich/Weiblich zeigt sich erst im untersten Stand, wengleich der Abschluss Mutter mit Kind verdeutlicht, dass selbst diese einem männlichen Narren unterzuordnen wäre.

Der Berner Totentanz hat folglich einen feudalistisch klerikalisch patriarchalisch geprägten Aufbau und verweist damit implizit bereits auf den soziokulturellen geprägten Stand der Frau hin, die sich dem Mann unterzuordnen hat.

### 3 Exemplarischer Vergleich der Ikonographien zwischen „Mann“ und „Frau“ und diverses anderes Zeug

Nachdem festgehalten worden ist, dass die Anordnung der Figuren im Berner Totentanz die damaligen patriarchalischen Verhältnisse reproduzieren, soll im Folgenden eine ikonographische Detailanalyse und Interpretation erfolgen. Hierzu wird zuerst die Abbildung Vertreibung aus dem Paradies näher untersucht. Der Sündenfall gehört zum christlichen Urmotiv und ist zentraler Ausgangspunkt für die Sterblichkeit und Sünde der Menschen. Anhand dessen wird sich zeigen, welche Ausgangssituation für die beiden Geschlechter „männlich“, „weiblich“ vorherrschten. Danach erfolgt ein Vergleich zwischen Abt und Äbtissin, als Repräsentant\*innen der geistlichen Welt und qua ihrer klerikalen Funktion zu einem sündenfreien Leben angemahnt. Die Darstellungen, so wird zu zeigen sein, plausibilisieren die eingangs formulierte These, der soziokulturell geprägten Geschlechtsspezifika. Den Abschluss der Untersuchung bilden der Jüngling und die Jungfrau als Vertreter\*innen der weltlichen Ordnung, welche ebenfalls nicht frei von sündhaftem Verhalten sind. An dieser Stelle wird sich zeigen, wie wichtig eine ikonographische Detailanalyse ist, um den Berner Totentanz in seiner bimedialen Existenz vollständig zu verstehen.

#### 3.1 Vertreibung aus dem Paradies – Adam und Eva

Auf der ersten Bildtafel befindet sich die Vertreibung aus dem Paradies.<sup>71</sup> An dieser Stelle stehen Adam und Eva, nackt, nur mit einem Blatt vor den Genitalien, nebeneinander. Im Hintergrund ein Apfelbaum, auf dem sich über den Köpfen der beiden Menschen eine Schlange am Ast windet und über ihnen schwebend ein Engel, der sie, mit einem Schwert bewaffnet, zum Aufbruch bewegt.

Doch welche Szenerie bekommt der Betrachter hier tatsächlich zu sehen? In der heutigen Zeit erscheint der Engel an dieser Stelle nicht nachvollziehbar, weil er in der handelsüblichen Bibel nicht mehr auftaucht. Ein Blick

<sup>69</sup> Bereits bei der Reihenfolge kann erkannt werden, dass bei den geistlichen Würdenträger\*innen die Äbtissin zwischen den Mönchen und dem Waldbruder angesiedelt ist und nicht, wie man annehmen mag, nach dem Abt erscheint. Waldbruder und Begine hingegen sind nebeneinander angelegt worden. Auch bei den weltlichen Würdenträger\*innen fällt auf, dass Kaiserin und Königin erst nach Kaiser und König abgebildet werden. Danach folgt eine lange Reihe männlicher Darstellungen (12 Abbildungen). Die Witwe und die Tochter erscheinen hier am Ende des 3. Standes, oder gar wie Kettler es klassifiziert als Untertanen, wobei aufgrund der Reihenfolge an dieser Stelle die Zugehörigkeit zum 3. Stand erfolgen sollte. Bei den Untertanen verhält es sich anders. Die Dirne wird zwischen Krieger und Koch gesetzt, und die Mutter mit dem Kind zwischen Narr und den außerchristlichen Angehörigen.

<sup>70</sup> An dieser Stelle sei darauf aufmerksam gemacht, dass es Totentänze gibt, welche explizit weibliche Figuren beinhalten, ohne ein männliches Pendant, wie z.B. Sängerin, Schauspielerin, Tänzerin, Melkerin, Hexe, Zigeunerin, Dirne, Hoffärtige, Schöne. Vgl. Koller, Erwin: Totentanz. Dissertation (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe, Bd. 10) 1980, S. 205.

Einzig der Nordböhmisches Totentanz (1496-1499), welcher nur in Schriftform verfasst wurde, (Vgl. ebd., S. 688.) versucht „systematisch die Reihe der männlichen Figuren durch eine parallele Reihe ‚weiblicher‘ Figuren“ (Vgl. ebd., S. 212) zu erweitern.

<sup>71</sup> Hier wird mit den Abbildungen in Kettler 2009 Anhang Abbildungen, für die Analyse gearbeitet. Es erfolgt keine weitere Fußnote zu der Abbildung. Auch befindet sich auf der ersten Tafel das Bild Moses empfängt die Gesetzestafeln, wobei hier nicht näher auf dieses eingegangen wird.

in die Bibel aus dem Jahre 1531,<sup>72</sup> welche von Huldrych Zwingli (Reformator der Schweiz 1484-1531)<sup>73</sup> übersetzt und veröffentlicht wurde, erhellt die Bedeutung der Darstellung. In dieser erschafft Gott „den baum des laßbens mitten im gartē/ und den baum Erkantnuß gütēs unß boßses“,<sup>74</sup> wobei er Adam unter einer Todesdrohung ermahnt, nie vom Baum der Erkenntnis zu essen.<sup>75</sup> Die Frau erschafft Gott aus der Rippe des Mannes, die „[m]an wirt [sy] Maßnnin heissen/darumb das sy vom manß genomēn ist.“<sup>76</sup> Wie bekannt, wird Eva von der Schlange verführt, vom Baume der Erkenntnis zu essen und Adam ebenfalls eine Frucht darzureichen, die er ebenfalls verspeist. „Do wurden dir beider augen wacker/ unnd wurdend gewar das sy nacket warend/ unnd flachtend feygenaßst/ und machtend inen umßschürtz.“<sup>77</sup> Als Gott die beiden im Garten Eden besucht, verstecken sie sich vor Schamgefühl nackt zu sein. Als Gott erkennt, dass beide vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, wird er wütend und verflucht zuerst Eva, die nun unter Schmerzen Kinder gebären soll und dem Mann unterstellt wird.<sup>78</sup> Adam hingegen wird dazu verflucht sich nur noch unter „kumßer“ auf Erden ernähren zu können. Zudem spricht Gott zu Adam: „Im schweyß deins angesichts soltu dein speiß essen/ biß das du wider zû erden wirst/ davon du genomēn bist: Danß du bist saat/ und solt zû saat werden.“<sup>79</sup> Adam und Eva werden sterblich und damit sie nicht auf den Gedanken kommen vom Baum des Lebens zu essen, um ihre Unsterblichkeit wieder zu erlangen, „laßgeret [Gott, AL] für den garten Eden den Cherubim/ unß ein glaßnzets feüriges schwaßrdt/ ze bewarē den waßg zû dem baum deß laßbens.“<sup>80</sup>

Welche symbolische, ikonographische Tragweite hat die Abbildung Adams und Evas im Totentanz Manuels in Verbindung mit dieser Bibelübersetzung von Zwingli? Durch die zentrale Position, als auch durch die fast leuchtende - im Vergleich zu Adam ist ihre Haut wesentlich weißer - aber doch recht muskulöse Darstellung Evas, wird der Blick direkt auf sie gelenkt. Dabei ist es nicht verwunderlich, dass Eva mit den Schönheitsattributen, die bereits im Mittelalter in die höfische Literatur Einzug gefunden haben, ausgestattet ist: rosige Wangen, strahlend weiße Haut, lange blonde, lockige Haare, rosiger Mund.<sup>81</sup> Diese Eva erinnert auch in ihrer Darstellung an Botticellis Geburt der Venus, Florenz, Uffizien ca. 1485.<sup>82</sup> Sie trägt die gleiche Haarpracht und ihre Haltung ähnelt der Venus. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Einfluss der italienischen Renaissance auch bei Manuel als auch Kauw Einzug gefunden hat. Die Göttin Venus ist die „Göttin der Liebe und der Schönheit“ und verkörpert ebenfalls die Lust,<sup>83</sup> welche seit dem Mittelalter als „gefährlich“ erachtet wurde.<sup>84</sup> Eva ist folglich als eine bedrohliche Schönheit gemalt worden. Durch die muskulöse Darstellung Evas kann ein Bezug zu ihrer Erschaffung aus Adams Rippe gezogen werden, was ihre Verbindung zu Adam und die biblische Bezeichnung als „Maßnnin“ stärker in den Vordergrund rückt. Mit wallenden blonden/gülden lockigen Haaren und weißer Haut, blickt sie, sich eine Haarsträhne festhaltend und lächelnd, zum Engel Cherubim empor, der das Schwert schwingt und wie es in der Bibel heißt, den Baum des Lebens an dieser Stelle bewacht. Eva blickt im Gegensatz zu Adam nicht schuld-bewusst zum Engel empor, sondern eher lasziv, gerade weil sie sich die Haare aus dem Gesicht streicht und stehend dargestellt ist. Sie scheint Cherubim davon überzeugen zu wollen, ihr doch die Möglichkeit zu geben,

72 Zwingli 1531.

73 Vgl. Moser 2014. Zwingli gilt als der Reformator der Schweiz. Mit Martin Luther hatte Zwingli sich aufgrund einer Bibelexegese überworfen, so dass Luthers Einfluss in der Schweiz keinen großen Einfluss auf die reformatorische Bewegung hatte. Dies zeigt sich daran, dass die Zwingli Bibel, anstelle der Luther Bibel noch heute in den Haushalten der Schweiz zu finden ist. (Vgl. Moser 2014.) Niklaus Manuel war selbst Anhänger der zwinglischen Reformationsbewegung, daher liegt es nahe die Zwingli Bibel zur Anwendung zu bringen. Vgl. Tavel, Hans Christoph von: Niklaus Manuel. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010747/2009-10-27/>, Stand: 13.09.2021.

74 Zwingli 1531, Das erste Buch Mose. II. Kapitel.

75 Ebd., Das erste Buch Mose. II. Kapitel.

76 Ebd., Das erste Buch Mose. II. Kapitel.

77 Ebd., Das erste Buch Mose. III. Kapitel.

78 Ebd., Das erste Buch Mose, III. Kapitel.

79 Ebd. Das erste Buch Mose, III. Kapitel.

80 Ebd. Das erste Buch Mose, III. Kapitel.

81 Vgl. Oster, Carolin: Die Farben höfischer Körper. Farbattribuierung und höfische Identität in mit-telhochdeutschen Artus- und Tristanromanen. Zugl. Siegen, Univ., Diss., 2012 (Literatur - Theorie - Geschichte, 6). Berlin: Akad.-Verl. De Gruyter 2014, S. 48-58.

82 Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2005, S. 31.

83 Ebd., S. 315.

84 Ebd., S. 316.

vom Baum des Lebens zu essen. Dass der hier abgebildete Apfelbaum, den Baum des Lebens symbolisiert und nicht den Baum der Erkenntnis lässt sich nicht eindeutig belegen. Der Apfel symbolisiert seit jeher „Fruchtbarkeit; Liebe; Freude; Erkenntnis; Weisheit; Divination; Luxus; aber auch Falschheit und Tod“<sup>85</sup> und kann dadurch für beide Bäume stehen kann. Adam hingegen hebt entschuldigend oder gar in der Manier: „Ich kann da nichts für“ die Hand. Er befindet sich im Gehen und wirkt dadurch gebückter. Während also Adam, in der linken Hand das Feigenblatt haltend und mit dieser fast seinen ganzen nackten Körper bedeckend, aus dem Paradies gehen möchte, versucht Eva mit ihren weiblichen Reizen den Engel zu verführen und bedeckt mit ihrer linken Hand nur ihre primären Geschlechtsteile, wohingegen ihre sekundären Geschlechtsteile deutlich zu erkennen sind. „Bis zur Renaissance wird Eva als die allein Schuldige gezeigt“<sup>86</sup>, und erst „im späten 15. Jh. wird Adam im Sündenfall eine neue, aktivere Rolle zugemessen, die der dominanten Bedeutung des Mannes als Handlungsmacht entspricht“<sup>87</sup>. Doch hier wird satirisch auf diese Handlungsmacht aufmerksam gemacht, denn Adam hat durch seine Körperhaltung keine Macht. Eva ist diejenige, die durch ihre Reize jeden verführen kann, vielleicht sogar den Engel Cherubim? Gar die Schlange, welche sich um einen Ast des Baumes windet, nimmt bei diesen Verführungskünsten Evas eine untergeordnete Rolle ein.

Eva ist die Verführerin, die Sünderin, aber auch die Schönheit, die Liebe, die Fruchtbarkeit und folglich die Trägerin ambivalenter Bedeutungen. Die Bildunterschrift deklariert Eva als „vast schuldig“<sup>88</sup> an dem Sündenfall:

Eva ist vast schuldig dran, / Sy gab den Tod ouch irem Mann; / Dess müeszent wir grosz lydenn Nodt, / Wann daher kompt der bitter Tod.<sup>89</sup>

In Kombination mit dem Bild fragt sich der Betrachter, woran Eva Schuld trägt. Ist sie schuldig, weil sie es nicht vermocht hat Cherubim zu verführen und dadurch nicht mehr an den Baum des Lebens gelangen konnte, um ihr und Adam die Unsterblichkeit zu ermöglichen? Oder ist sie schuldig, weil sie Adam die Frucht des Baumes der Erkenntnis gegeben hat, was aus diesem Bild nicht mehr hervorgeht. Zu Niklaus Manuels Zeit wurden bereits die ersten kritischen Stimmen gegen die Kirche laut,<sup>90</sup> so dass, wie in der Forschung erkannt, Manuels Werke parodierend,<sup>91</sup> als auch satirisch-antikatholisch<sup>92</sup> aufzufassen sind. Eine Interpretation in diese Richtung ist demnach möglich. „[...] [D]ie Assoziation der Frau mit Sünde und todbringender Verführungskraft“ wie es zu jener Epoche zumeist üblich war,<sup>93</sup> steht in diesem Bildnis im Vordergrund und greift parodierend Adams Handlungsfähigkeit auf. Auch zeigt sich, dass der Betrachter dazu angehalten wird, seine „moralischen Vorstellungen“ zu aktualisieren, denn durch den Anblick der verführenden Eva wird dieser durch ihre körperlichen Reize verführt und der voluptas (Wollust) überführt.<sup>94</sup> Eva zeigt sich zugleich mit dem Teufel/Schlange als Schuldträgerin für die Sterblichkeit aller Menschen. Die letzten beiden Strophen: „Dess müeszent wir grosz lydenn Nodt, / Wann daher kompt

85 Cooper, J. C.: Das grosse Lexikon traditioneller Symbole. 1. Aufl., vollst. Taschenbuchausg (Goldmann, Arkana). München: Goldmann 2004, S. 15.

86 Poeschel 2005, S. 40.

87 Ebd., S. 39-40.

88 „Vast“ wird übersetzt mit „fest, dicht, eng; sehr, heftig; gewaltig, stark“. Vgl. Hennig, Beate: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch. München: Max Niemeyer Verlag 2011. S. 398: vast.

89 Hier wird der Transkription von Kettler 2009, S. 94 gefolgt. Auch wenn die Rechtschreibung im Werk Zinslis Zinsli 1953, S. 51 anders ist und nicht mit Kettler übereinstimmt, z. B. Tod – Todt.

90 Vgl. Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. 3. ed. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, v.3). Köln/Wien: Böhlau Verlag 1975, S. 267.

91 Vgl. ebd., S. 268.

92 Vgl. Koller 1980, S. 69.

93 Knöll, Stefanie: Vorwort. In: Stefanie Knöll (Hg.): Frauen - Sünde - Tod (Schriften der Gra-phiksammlung "Mensch und Tod", 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010, S. 6.

94 In anderen Werken spielt Niklaus Manuel „[...] mit dem Zeigen und Verbergen des Frauenkörpers, er will den Betrachter in Versuchung führen [...]“ Christadler, Maike: Frauenbilder - MännerBlicke: Manuels Spiel mit dem Betrachter. In: Susan Marti (Hg.): Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2016, S. 65.



der bitter Tod<sup>95</sup> verweisen den Rezipienten darauf, dass alles vergänglich ist und unterstreichen den Memento mori-Topos. Im weiteren Verlauf, wie noch zu zeigen sein wird, wird den Vanitas-Topos stärker in den Vordergrund rücken.

## 3.2 Der Abt und Die Äbtissin

Der Abt und Die Äbtissin stehen nicht wie Adam und Eva nebeneinander. Wie Anfangs bereits untersucht worden ist, sind viele weitere Figuren zwischen diesen Figuren positioniert, doch trotz allem lohnt sich hier der Vergleich, da beide hohe Würdenträger einer Abtei sind, welche von ihnen geleitet wird und ihnen rechtliche Befugnisse zugestehen.<sup>96</sup> Zu Beginn soll Der Abt, daran anschließend Die Äbtissin, näher untersucht werden, um dann beide miteinander zu vergleichen.

Der Abt trägt ein schwarzes Habit, welches typisch für einen Benediktiner ist.<sup>97</sup> Dieser Orden, der nachweislich von Benedikt von Nursia (480-ca. 547) gegründet wurde, unterliegt dem Kredo „ora et labora“ (zu dt. bete und arbeite) und verfolgt eine auf Askese ausgelegte Lehre, wobei eine Überwindung von Versuchungen im Fokus stand, bzw. steht.<sup>98</sup> Im Vergleich zu den weltlichen männlichen Figuren wirkt der Abt etwas rundlicher, weil das Gewand seine Figur eher verschleiert als betont.<sup>99</sup> Der Abt trägt eine Tonsur, die in den katholischen Kreisen bei den Mönchen Einzug fand und den „Verzicht auf die Erfüllung fleischlicher Begierden“ als auch des „asketische[n] Leben[s]“ symbolisiert.<sup>100</sup> Der Bart hingegen ist recht kurz geschnitten und „bestimmt[en] in der Renaissance den männlichen Habitus“, im Sinne von Erscheinungsbild.<sup>101</sup> Interessant mutet es an, dass katholische Würdenträger nicht anerkannt wurden, wenn sie einen ungepflegten Bart trugen.<sup>102</sup> In der rechten Hand trägt der Abt ein baculus pastoralis (zu dt. Hirtenstab)<sup>103</sup>, welcher waagrecht gehalten wird. Der Hirtenstab ist vornehmlich ein „Attribut eines Bischofs“,<sup>104</sup> welcher hierarchisch, aufgrund seiner Weihe durch den Papst, über einem Abt anzusiedeln ist.<sup>105</sup> Der baculus patoralis symbolisiert die „Autorität; Führung; Rechtsprechung; Barmherzigkeit; Glauben und ist Attribut aller guten Hirten.“<sup>106</sup> Der Stab, welcher wie der Bischofstab aus einem goldenen Material gefertigt ist, ist im Vergleich zu dem Stab des Bischofs anders geformt.<sup>107</sup> Es kann eine Parierstange erkannt werden, die in einem Stück Fehlschärfe und Hohlkehle mündet, so dass ein Schwert angedeutet wird, welches in Richtung Tod

95 Hier wird der Transkription von Kettler 2009, S. 94 gefolgt. Auch wenn die Rechtschreibung im Werk Zinslis Zinsli 1953, S. 51 nicht mit dieser übereintimmt. Z. B. Tod – Todt.

96 Reinhardt, Mario: Abt, Äbtissin. relilex: Das Lexikon zur Religion. URL: <https://relilex.de/abt-aebtissin/>, Stand: 16.09.2021.

97 Vgl. Leventon, Melissa: Kostüme weltweit. Das illustrierte Nachschlagewerk der Bekleidung, vom Altertum bis ins 19. Jahrhundert. Bern: Haupt 2009, S. 94.

98 Vgl. Zelzer, Klaus: Benedikt von Nursia. In: Markus Vinzent und Ulrich Volp (Hg.): Metzler Lexikon christlicher Denker. 700 Autorinnen und Autoren von den Anfängen des Christentums bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2000, S. 85-87.

99 Wenn man die anderen weltlichen männlichen Figuren betrachtet, weisen die Gewänder eine Betonung der Taille eines Mannes an, da dort vornehmlich ein Gürtel umgelegt ist, der diese akzentuiert (Ritter, Astrolog, Jurist, Graf, Herzog). Im Zusammenhang mit den Versen wird die Rundung hervorgehoben.

100 Cooper 2004, S. 288.

101 Kybalová, Ludmila; Olga Hebernova, Milena Lamarova: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verl 1966, S. 374.

102 Vgl. ebd., S. 371.

103 Vgl. Kettler 2009, S. 30-31.

104 Cooper 2004, S. 114.

105 Vgl. pbom: Bischof (katholisch). relilex: Das Lexikon zur Religion. URL: <https://relilex.de/abt-aebtissin/>, Stand: 16.09.2021.

106 Cooper 2004, S. 114.

107 Vgl. Kettler 2009, S. 31.

geführt wird. Die Darstellung des Hirtenstabs deutet darauf hin, dass dieser Abt, wie viele andere Äbte, ebenfalls an einer politischen Herrschaft interessiert war und „oft als weltliche denn als geistliche Herren“ verstanden werden wollte.<sup>108</sup>

Der Tod als teils bekleidetes Skelett, trägt eine verschlissene kurze Hose und eine Tonsur, hakt sich in den rechten Arm ein und streichelt lockend das Kinn des Abtes, der Gesicht und Kinn vom Tod angewidert, nicht fügsam, wegdreht und in Richtung des Rezipienten schaut. Auch hebt der Abt abwehrend seine linke Hand.

Das Gemälde weist folglich bereits auf einige Sünden des Abtes hin, die mit seinen qua seines Standes erwartbaren tugendhaften Attributen konfligiert. Zum einen die der Gula/Völlerei und im Zusammenhang mit dem Benediktinermönch auch auf die Acedia/Faulheit, denn wer arbeitet und betet, müsste zwangsläufig schlanker geartet sein. An dieser Stelle wird der Grundgedanke des Benediktinerordens ins Lächerliche gezogen. Das „labora“ wird nicht befolgt und das asketische Leben, inklusive der Überwindung der Versuchung nicht eingehalten. Doch auch die Sünde Superbia wird mit dem kurz geschorenen Bart angedeutet, da ohne körperliche Pflege keine Achtung vor dem Würdenträger erfolgen würde.<sup>109</sup> Der Hirtenstab, welcher wie ein Schwert anmutet und in Richtung des Todes zeigt, verweist auf die Avaritia/Habgier und den Wunsch eine Bischofsweihe zu erhalten, um noch mehr Macht ausüben zu können.<sup>110</sup> Da der Stab golden ist, kann vermutet werden, dass dieser aus Gold gefertigt ist und die Habgier noch stärker in den Vordergrund gerückt wird. Die Art und Weise wie der Stab waagrecht gehalten und vom Körper verdeckt wird, deutet ebenfalls auf Voluptas/Wollust hin. Er befindet sich in der Höhe der männlichen Geschlechtssteile und nimmt so die Form eines Phallussymbols an. Es zeigt sich, dass die ikonographische Analyse bereits viele unterschiedliche Todsünden aufzeigt, die hier verhandelt werden. Wenn nun die Bildunterschrift hinzugefügt wird,<sup>111</sup> plausibilisiert sie die Vermutung der Darstellung der inhärenten Todsünden des Abtes. Der Tod spricht den Abt auf seine Korpulenz an und hebt diese damit hervor.<sup>112</sup> Trotz allem fordert der Tod den Abt dazu auf, mit ihm in den Kreis des Totentanzes einzutreten und mit ihm darin herumzuspringen, was bereits „ironisch“ anmutet.<sup>113</sup> Die Sünde der Gula/Völlerei wird explizit angesprochen und durch die weiteren Aussagen des Todes gesteigert. Zum einen äußert sich der Tod zum übermäßigen Schwitzen und zum anderen thematisiert er den „intensive[n] Stuhlgang“ des Abtes.<sup>114</sup> Wilfried Kettler hat in seiner Untersuchung zum Berner Totentanz an dieser Stelle konstatiert, dass nicht abschließend geklärt werden kann, ob sich der Begriff „Scheysz“ [zu nhd. Scheiß], „[...] primär an die extrem häufige Verrichtung der Notdurft durch den Abt [...]“ richtet, „[...] oder ob damit nicht auch allgemeiner gemeint sein kann, dass der Abt einen grossen Unsinn begeht resp. grossen Schaden anrichtet.“<sup>115</sup> In Verbindung mit der ikonographischen Analyse zeigt sich, dass ebenfalls damit „grosser Unsinn“ gemeint sein kann, denn der benediktinische Abt, der die Werte der Askese und die Abkehr von fleischlichen Gelüsten inhärent vertreten sollte, tut dies an dieser Stelle nicht. Folglich bezieht sich der „Scheysz“ auf die Moralpredigten als auch politischen Machenschaften des Abtes, der damit viel Schaden anrichten kann. Der Abt gibt seine Sünden zu und „formuliert sein Fehlverhalten noch deutlicher, wenn er von der missbräuchlichen Verwendung des ihm anvertrauten Gutes spricht.“<sup>116</sup> Dabei stellt der Abt deutlich fest, dass er die anvertrauten Güter für die Befriedigung seiner „Lybs Wollust“ entwendet habe.<sup>117</sup> Der Begriff der Wollust bezieht sich nicht nur auf die Völlerei, sondern kann auch auf der Ebene der Unkeuschheit gelesen werden, da die ikonographische Analyse gezeigt hat, dass ein Phallussymbol miteingearbeitet worden ist. Der Leib des Abtes

108 Seresse, Volker: Kirche und Christentum. Grundwissen für Historiker (UTB Geschichte, 3342). Paderborn: Schöningh 2011, S. 176.

109 An dieser Stelle muss allerdings eingewandt werden, ob die Superbia nur aufgrund der sozialen Strukturen hervorgerufen wird oder ob sie dem Würdenträger selbst ein Anliegen ist. Dies kann in dieser Untersuchung allerdings nicht vollständig geklärt werden, da hier unterschiedliche Wechselwirkungen aufeinandertreffen.

110 Da der Bischof gewählt wurde und der König diese beeinflussen konnte, konnte ein ehrgeiziger Abt auch zum Bischof werden, wenn er die politischen Ansichten des Königs teilte. Vgl. Seresse 2011, S. 130-133.

111 „Der Tod spricht zum Apt: Herr Apt, Jr sind gar grosz und feysz, / Springend mit mir an disen Kreysz! / wie schytzend Jr so kalten Schweysz! / Pfuch, pfuch, Jr lond ein groszen Scheysz / - Der Apt gibt Antwort: Die Schläckli haand mir so wol gethan, / Grosz Güt han ich in Henden ghan / Zü mins Lybs Wollust han ichs gwendt, / Min Lyb wirt ietz von Würmen geschendt.“ Kettler 2009, S. 110-111.

112 Vgl. ebd., S. 111.

113 Vgl. ebd., S. 111.

114 Vgl. ebd., S. 111.

115 Kettler 2009, S. 111-112.

116 Ebd., S. 112.

117 Ebd., S. 112.

wird nach dem Tod nur noch den „Würmern zur Speise“ gereichen, so der letzte Vers des Abtes.<sup>118</sup> Dies verweist auf den Vanitas Gedanken, der im Buch Genesis folgendermaßen formuliert ist: „biß das du wider zů erden wirst/ davon du genomēnen bist: Danē du bist saat/ und solt zů saat werden.“<sup>119</sup> Der Abt ist nicht erfreut in den Todesreigen einzusteigen, obwohl er eigentlich von Herzen gern als Gottesdiener in diesen eintreten sollte, um seinem Herrn endlich näher zu kommen.

Folgende Sünden werden dem Abt folglicly zugesprochen: Gula/Völlerei; Acedia/Faulheit; Superbia/Hochmut; Avaritia/Habgier; Voluptas/Wollust, wobei sich bei ihm „in besonderem Maße die antikatholische Polemik“<sup>120</sup> entlädt. Doch wie verhält es sich mit Blick auf die These mit der Äbtissin?

Die Äbtissin zeigt sich in einem schwarzen Habit mit einem braunen Skapulier, weißer Haube und schwarzem Schleier. Es kann nicht abschließend geklärt werden, zu welchem Orden die Äbtissin gehört. Die Vermutung nahe, dass es sich hierbei ebenfalls um eine zum Benediktinerorden Zugehörige handelt.<sup>121</sup> Sie trägt ebenfalls einen Hirtenstab in der linken Hand, der im Gegensatz zum Hirtenstab des Abtes vollständig vor ihrem Körper sichtbar ist. Auffällig ist, dass der Abschluss des Hirtenstabes nicht wie bei dem Abt ein Schwert andeutet, sondern eine ähnliche Form wie die des Bischofs annimmt. Die Körperform der Äbtissin weist eine breite Hüfte aus. Wie Wilfried Kettler konstatiert, habe Paul Zinsli in seiner Forschung darauf hingedeutet, dass Albert Kauw in seiner Kopie die breite untere Körperhälfte der Äbtissin „wohl fälschlich als Schwangere gedeutet hat“.<sup>122</sup> Diesem Punkt wird später noch genauer eingegangen. Der Tod, welcher in dieser Darstellung einen roten Schleier auf dem Kopfe trägt, geleitet die Äbtissin an der rechten Hand. Der weiße Schleier ist „seit dem 4. Jahrhundert [...] als Schmuck der christlichen Braut nachweisbar.“<sup>123</sup> Dieser Schleier hingegen ist rot und symbolisiert nicht zwingend die „Jungfräulichkeit der christlichen Braut“,<sup>124</sup> sondern akzentuiert durch die Farbwahl die „Liebe“, „Leidenschaft“ und „sexuelle Erregung“.<sup>125</sup> Im Tod wird die Äbtissin zur christlichen Braut des Herrn und ihr weißer Schleier wird sich rot färben. Die Äbtissin selbst ziert sich ein wenig, blickt mit geschlossenen Augen nach unten, bewegt ihre Hüfte allerdings in Richtung des Todes. Sie hat im Gegensatz zum Abt keine Angst vor dem Tod, sondern scheint mit diesem zu kokettieren.

Doch welche Sünden thematisiert der Tod und wie reagiert sie darauf?<sup>126</sup> Der Tod sagt ihr, sie solle sich beeilen,<sup>127</sup> weil er mit ihr umherspringen/tanzen möchte und „keinen Verzug“ duldet.<sup>128</sup> Er sagt, dass Gott diesen Tanz gutheißen wird, wenn sie keusch gelebt.<sup>129</sup> Weil die rundliche Körperhälfte, bereits bei Zinsli, als Schwangerschaftsattribut der Äbtissin entlarvt worden ist,<sup>130</sup> der Tod selbst einen Schleier trägt, der von Unkeuschheit zeugt und sich die Äbtissin ziert in den Totentanz einzusteigen, kann berechtigterweise davon gesprochen werden, dass hier auf die Sünde der Voluptas/Wollust verwiesen wird. Gerade weil die Äbtissin, wie der Abt, dem Tod scham-

118 Vgl. ebd., S. 112.

119 Zwingli 1531, III. Kapitel.

120 Koller 1980, S. 110.

121 Das braune Skapulier erschwert die Zuordnung der Äbtissin. Auch großzügige Recherchen konnten nicht abschließend klären, warum dieses an dieser Stelle braun ist, und nicht wie sonst für den Benediktinerinnenorden schwarz. Vgl. Müller, Roland: Für Kinder erklärt: Was tragen Ordensfrauen? URL: <https://www.katholisch.de/artikel/23521-fuer-kinder-erklart-was-tragen-ordensfrauen>, Stand: 19.09.2021.

122 Kettler 2009, S. 35-36.

123 Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag 1950, S. 324, und Loschek, Ingrid; Wolter, Gundula (2011): Reclams Mode- und Kostümllexikon. 6., erw. und aktuali-sierte Aufl. Stuttgart: Reclam 2011, S. 133.

124 Loschek und Wolter 2011, S. 133.

125 Cooper 2004, S. 73.

126 „Der Tod spricht zu der Äptissin: Gnad, Frouw Äptissin, lond üch glingen, / Jr müeszent mit mir umhar springen! / Hand ir die Jungfrouschafft recht gehalten, / Jst güt; Gott wöll der Springen walten. Die Äptissin gibt Antwort: Singen und Läsē Tag und Nacht / Hat mich und ander schier toub gemacht, / Und hand des nit ein Wort verstanden. / Der Tod ist mir vil z'früē vorhanden.“ Kettler 2009, S. 123,

127 Hennig 2011, lingen = vorwärtskommen, sich beeilen. Auch Wilfried Kettler verweist auf diese Übersetzung, wenn auch auf andere Weise. Vgl. Kettler 2009, S. 123.

128 Vgl. Kettler 2009, S. 124.

129 Vgl. ebd., Strophe 28, Verse 3 und 4. Wilfried Kettler schreibt, dass diese Stelle „zweifellos ironisch [sei], weil Gott als Gegner des Todes sicherlich den Totentanz nicht befürwortet“. Kettler 2009, S. 125. Allerdings hat Gott, wie im Kapitel Adam und Eva den Tod willentlich auf die Menschen herabgetragen. Warum sollte dieser jetzt etwas gegen diesen Todesreigen einwenden?

130 Vgl. Kettler 2009, S. 36.

behaftet entgegentritt, zeugt von ihrer „sündigen Leben“ und somit von ihrer „Schuldigkeit“. Sie wendet sich diesen Aussagen nicht zu, sondern berichtet vom Lesen und Singen, was sie den ganzen Tag über gemacht hat, wovon sie taub wurde und dies zugleich ohne, dass sie „ein Wort [davon] verstanden“ habe.<sup>131</sup> Doch warum hat sie es nicht verstanden? Schließlich genossen Nonnen eine höhere Bildung in den Abteien, die das Erlernen von Lesen und Schreiben beinhaltete und hätte folglich die Texte verstehen müssen.<sup>132</sup> Naheliegend ist eine sozio-kulturelle Herabwürdigung des weiblichen Geschlechts, die in der patriarchalischen Ordnung mit Vorurteilen des nicht vorhandenen Intellektes zu kämpfen hatten.<sup>133</sup> Ein Bezug zu den vorherrschenden Diskursen wird hier markiert. Der Tod macht folglich vor dem Geschlecht nicht halt, da gar eine doppelte Herabwürdigung des weiblichen Geschlechts in diesem Dialog verankert ist. Die Äbtissin selbst sagt von sich, dass sie trotz des Erlernens des Lesens und Schreibens zu „dumm“ zum Verstehen sei.<sup>134</sup>

Wenn nun Abt und Äbtissin gegenübergestellt werden, zeigt sich, dass dem Abt und der Äbtissin beide Male die Voluptas/Wollust im sexuellen Bereich vorgeworfen wird. Der Abt wird allerdings auch mit seinen verschlagenen anderen Sünden, der Avaritia/Habgier und daraus resultierend der Gula/Völlerei beschuldigt. Auch sei er faul, was der Äbtissin nicht angehaftet wird. Sie ist zwar fleißig - sie singt und liest - allerdings wird sie als „dumm“ dargestellt, weil sie nichts davon versteht. Die Rollenbilder scheinen hier klar verteilt. Der „Mann“, der eine Bildung genossen hat, kann diese zu seinen Gunsten zur Anwendung bringen, die „Frau“ hingegen bleibt hier patriarchalisch und intellektuell untergeordnet, was auch, wie bereits erwähnt, an der Reihenfolge der Bilder abgeleitet werden kann. Des Weiteren fällt auf, dass sie scheinbar von irgendeinem Tod abgeholt werden, wobei sich das Skelett als ihr Abbild erweist - das Skelett zeigt die dargestellten Lebenden Abt und Äbtissin im verwesenden Zustand - da er markante Züge der beiden aufgreift und sie dadurch ihrer Sündhaftigkeit straft, was bei Jüngling und Tochter stärker in den Fokus rücken wird.

### 3.3 Der Jüngling und Die Tochter

Interessant nimmt es sich aus, den Jüngling und die Tochter näher zu untersuchen. Nicht nur, weil beide jung sind, sondern auch weil Manuels Totentanz „eine eigentliche Porträtgalerie, und die Bekleidungen seiner Gestalten [...] Kostümbilder im besten Sinne des Wortes“<sup>135</sup> sind, und wer kann modischer gekleidet sein und mehr Ausdruckskraft und Lebensenergie mit sich bringen als junge Menschen?<sup>136</sup> Sie dienen zudem als Repräsentant\*innen der weltlichen Ordnung. Des Weiteren erscheint der Tod hier mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet, welche wie sich zeigen wird, eine hohe symbolische Tragweite haben.

131 Kettler 2009, Strophe 29, Verse 1-3.

132 Vgl. Rüttimann, Vera: Nonnen – aktive Gestalterinnen ihrer Zeit. Das Schweizerische Landesmuseum zeigt Nonnen als starke Frauen im Mittelalter. URL: <https://www.kirche-heute.ch/blog/nonnen-aktive-gestalterinnen-ihrer-zeit/>, Stand: 22.09.2021.

133 „Um die Rolle von Frauen (und Männern) wurde gestritten. Schon im 15. und 16. Jahrhundert erschienen allein knapp 900 Schriften dazu, und auch im übrigen Europa gab es zahlreiche Veröffentlichungen zur Frage der Stellung der Frauen in der Gesellschaft.“ Voß 2011 S. 29-30. Bereits Christine de Pizan (1365-1430) wies „[...] in der Auseinandersetzung mit zuvor erschienenen frauenfeindlichen Schriften die Auffassung zurück, dass Bildung Mädchen und Frauen schaden würde und lediglich Jungen und Männer höherer, wissenschaftlicher Bildung fähig seien.“ Voß 2011, S. 25.

134 Eventuell könnte an dieser Stelle die Sünde der Acedia/Ignoranz/Faulheit zur Anwendung gebracht werden, wobei dies eher der heutigen Vorstellung entsprechen würde, weil die Frau zu faul zum Lernen wäre, damals allerdings einfach als zu „dumm“ zum Lesen erachtet wurde.

135 Fluri, A.: Kleidermandate und Trachtenbilder in gegenseitiger Beleuchtung : an einem Bei-spiel aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts veranschaulicht. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde Band 23 (4) 1927, URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bbg-001:1927:23::378#273>. S. 263.

136 Zu jener Zeit wurden in Bern Kleidermandate erlassen, welche „auf den Grundton gestimmt [waren]; Das schickt sich nicht!“ (Ebd., S. 263.) Es ergibt sich, dass die spanische als auch italienische Mode gänzlich verboten wurde. Alle sollten sich ihrem Stand entsprechend kleiden und der übermäßige Tand wegfallen. Vgl. (Fluri 1927, S. 265-268.) „Das erste bernische Kleidermandat ist vom 1. August 1464“ (Fluri 1927 S. 263.) Allerdings wird in dieser Ausarbeitung auf das Kleidermandat aus dem Jahre 1628 zurückgegriffen, weil es das erste ist, welches in gedruckter Form vorliegt. (Vgl. Fluri 1927, S. 260.) Auch kommen die Radierungen von Conrad Meyer aus dem Jahre ca. 1634 zu Anwendung, um einen Vergleich zu ermöglichen. (Vgl. Fluri 1927, S. 272.)

Beginnend beim Jüngling, der herausfordernd vor dem Tod steht, seine rechte Hand am Knauf des Schwertes, welches um seine Hüften gegürtet ist, und die linke Hand drohend zu einer Faust geballt.

Die Farben seiner Kleidung sind in einer Mi-Parti Färbung sehr bunt gewählt. Die Kleidung seiner rechten Körperhälfte ist grün-gelb gestreift, seiner Körpermitte weiß, gelb, violett gestreift und seine linke Körperhälfte wird durch ein knielanges rotes Obergewand verdeckt. Auf dem Kopf trägt er seitlich ein Barett, auf dem ein Federbusch<sup>137</sup> befestigt ist. Der Jüngling trägt kurze Haare, so wie es die Kleiderordnung vorgibt.<sup>138</sup> Die farbliche Machtfülle der Kleidung war zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich, doch erscheint der Jüngling im Vergleich zu den anderen Figuren, die abgebildet worden sind, als farbenprächtiger. Daher lohnt sich der Blick auf die Bedeutung der Farben, die schnell zu erkennen lassen, dass sie Ambivalenzen in ihren Bedeutungen aufzeigen.<sup>139</sup> Ihre symbolische Tragweite beinhaltet, dass Leben, Licht, Wahrheit, Dunkelheit, Tod, Ewigkeit, Wahrheit/Gott und Betrug/Teufel nah beieinander liegen. Sie vereinigen sich in der Kleidung des Jünglings und verweisen zugleich auf die ambivalenten Züge der Menschen, die im Allgemeinen zwischen Tugenden und Sünden oszillieren.

Ihm gegenüber steht der spottende Tod, welcher seinen Mund weit aufreißt, und mit seiner linken Hand auf den Raben in seiner rechten Hand deutet.<sup>140</sup> Der Rabe ist ein „Symbol der Weisheit und Fürsorge, aber auch des Todes, des Bösen, der Sünde und des Dämonischen“.<sup>141</sup> Der Rabe erscheint hier als lebendiger Vogel und als Todesbote, den der Jüngling versucht ist umzubringen.<sup>142</sup> Da der Tod als Skelett auf den Raben deutet, ergibt sich eine Art Kommunikation, in der der Tod spricht: Du kannst den Raben, den Todesboten zwar umbringen, aber an mir kommst du nicht vorbei, da ich bereits Tod bin und ich dich trotzdem ereilen werde. Diese Beharrlichkeit, Beständigkeit und Standhaftigkeit<sup>143</sup> wird durch die Kopfbedeckung des Todes mit „Eichenlaub“ nochmals verstärkt.<sup>144</sup> Auch trägt der Tod ein rotes Tuch auf dem Kopf, welches den Hut des Jünglings parodiert.

Werden die Bildverse mitberücksichtigt, zeigt sich, dass der Tod dem Jüngling einen Ausweg zu einem längeren Leben bietet.<sup>145</sup> Der Jüngling soll weiterleben, wenn er sich dazu bereit erklärt, seines Adels entsprechend mit „Zucht“, also tugendhaft zu leben.<sup>146</sup> Der Tod bezeichnet den Jüngling als „schön, jung und rych“ und ermahnt ihn „sich, wäm du endtlich werdest glych!“<sup>147</sup> Wie bereits angemerkt, erscheinen die Todesfiguren als Spiegelbilder der lebenden Personen. Daher verwundert es nicht, wenn der Tod den Jüngling ermahnt: Sieh her, Schau, wem du letzten endlich gleich sein wirst.<sup>148</sup> Der Jüngling wird daran erinnert, dass alles vergänglich ist. Er wird aber auch im Sinne der *ars moriendi* und *memento mori* daran erinnert, wie er ein gutes Leben führen sollte, um

137 Vgl. Leventon 2009, S. 325.

138 Vgl. Fluri 1927, S. 277, Abbildung Der Jüngling und S. 276-278, Beschreibung des Jünglings.

139 Die rote Farbe symbolisiert die Lebenskraft und Leidenschaft. (Vgl. Michelmann, Judith: Rot. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 353.) Sie kann aber auch christlich gedeutet in Kombination mit weiß für den Teufel stehen, (Vgl. Cooper 2004, S. 73.) welche ebenfalls im Gewand zu finden ist. Grün ist eine ambivalente Farbe und symbolisiert sowohl das Leben als auch den Tod. (Vgl. Cooper 2004, S. 72.) Interessant wird es beim Gelbton, der für den Jüngling gewählt worden ist. Als reines helles Gelb würde es für den Intellekt, die Intuition, „Glaube und Güte“ stehen. (Cooper 2004, S. 71.) Doch dieser Gelbton ist zwar hell, erscheint aber auch etwas matt, und diese Mattheit steht für „Verrat und Betrug“ (Cooper 2004, S. 71.) Die violette Farbe weist auf Intelligenz und Wissen, aber auch auf Traurigkeit und Dunkelheit hin. (Vgl. Loschek und Wolter 2011, S. 74.) Nur die weiße Farbe für sich alleinstehend gibt „Erleuchtung; Reinheit; Unschuld“ etc. an. (Loschek und Wolter 2011, S. 74.)

140 Kettler 2009, S. 49.

141 Rösch, Gertrud Maria: Rabe. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 334.

142 Kettler vgl. S. 49 deutet darauf hin, dass hier eigentlich ein Falke auf dem Arm sitzen müsste, wie es dem Opfer gebühren würde, „ironischerweise handelt es sich jedoch um einen zu der Todesfigur passenden Vogel.“ Diese Interpretation kann nicht ganz nachvollzogen werden, weil der Tod, wie sich später zeigt, dem Jüngling nur den Tod androht und der Rabe als Todesbote dieses unterstreicht.

143 Vgl. Lach, Roman: Eiche. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 84.

144 Vgl. Kettler 2009, S. 49.

145 „Der Tod spricht zum Jüngling: Edler Jüngling, schön, jung, rych, / Sich, wäm du endtlich werdest glych“ / Dinen Adel sollt mit Zucht wol zieren, / Din Läben wirst sonst bald verlieren. Der Jüngling gibt zur Antwort: Jn Fröyd hatt ich ein gütten Mût, / Das bracht min Gsundheynt und min Gût. / Ach, ich sollt hie vil lenger läben! / So wyl mir der Tod nit Zyt meer gäben.“ Ebd., S. 154.

146 Vgl. ebd., S. 155.

147 Ebd. S. 154, Strophe 56, Vers 1-2.

148 Frei übersetzt Anna Lewandowski

heilsam zu sterben. Doch wie reagiert der Jüngling auf das Angebot weiter leben zu dürfen, wenn er tugendhaft weiterlebt? Der Jüngling antwortet, dass er „In Fröyd hatt [...] ein gütten Müt“, und diese „Fröyd“ verhalf ihm zu „Gesundheyt und [...] Güt“.<sup>149</sup> Doch wo kam die Freude her, die ihm Gesundheit und Gut brachte? Dies erscheint als eine Anspielung auf die Sünden des Jünglings, die seine Superbia/Eitelkeit aufgrund seiner Kleidung betreffen, aber auch seine Voluptas/Wollust, welche durch das Schwert symbolisiert wird. Das Schwert dient hier als Phallussymbol, da es in waagerechter Haltung in Höhe der Genitalien aufragt und somit eine Erektion anzeigt.<sup>150</sup> Auch kann ein Bezug dazu hergestellt werden, weil gerade die Wollust in anderen Totentänzen eine große Rolle bei den Jünglingen spielt.<sup>151</sup> Der Jüngling würde gerne länger leben, aber der Tod wird ihm keine „Zyt“ mehr geben,<sup>152</sup> da sich der Jüngling seiner Sünden bewusst ist und dem Tod nicht versprechen kann, von nun an sündenfrei zu leben. Das zeigt auf, dass ein sündenfreies Leben nicht zu erreichen ist und jeder Mensch irgendeiner Sünde unterworfen ist und die Abkehr von dieser sich nicht als möglich erweist.

Der Jüngling kann als Stellvertreter für alle männlichen Wesen angesehen werden. Er trägt in seiner Darstellung die ambivalenten Züge eines männlichen Wesens und gesteht ein, dass ein sündenfreies Leben nicht möglich ist, da er sich ein Leben ohne seine höchstwahrscheinlich sündhaften Freuden nicht vorstellen kann. Durch die Farben der Kleidung werden die Kardinaltugenden als auch Kardinalsünden angesprochen. Der Tod bietet ihm zwar einen Ausweg, um nicht jetzt, in diesem Moment zu sterben und verweist auf die Kardinaltugenden, doch wählt der Jüngling lieber den Tod, als tugendhaft zu leben.

Wie verhält es sich bei der Jungfrau um ihre Sünden?<sup>153</sup> Die Dame trägt ein gelbes mit roten Bändern verziertes sowie mit weit ausgeschnittenem Dekolleté bestücktes Kleid. Da das Kleid die Farbe Gelb trägt und diese zu dieser Zeit negativ konnotiert war, („Farbe der Ausgesetzten“<sup>154</sup>) kam sie zwar langsam in Mode,<sup>155</sup> wurde aber auch in Form eines Kleides Dirnen zugesprochen.<sup>156</sup> Ihre Füße blitzen unter dem Kleid hervor und lassen einen Blick auf ihre weißen Strümpfe zu. Ihre blonden Haare sind zu zwei Zöpfen geflochten und werden nicht verdeckt. Alles in allem erscheint die Jungfrau mit ihrer weißen Haut und ihrem aufreizenden Aufzug als begehrenswert. Ein Vergleich mit dem Kleidermandat zeigt, dass sich diese Jungfrau nicht mit „tugend / vnd ehrbarkeit zu zieren“<sup>157</sup> vermag. Auch entzieht sich ihre Haarpracht dieses Mandats, denn ihre Zöpfe deuten darauf hin, dass ihre Haare vorher „üppig[en] vuffgestellt[en]“<sup>158</sup> waren, aber erst durch die Umarmung des Todes herabgefallen sind, was mitunter auf eine beginnende erotische Handlung hindeutet. Zu erkennen ist, dass die Zöpfe sich zum Ende hin verjüngen und grünlich werden, bis sie am Ende wieder etwas rundlicher werden. Eine erste Assoziation mit der Schlange im Garten Eden kommt hier hervor. Wenn die Zeichnung der sitzenden Tochter nach Conrad Meyer mit dieser Jungfrau verglichen wird, fällt auf, dass die sitzende Tochter ein hochgeschlossenes Kleid trägt, ihre Haare durch eine Haube verdeckt sind, und weiter ihre Füße aufgrund des bodenlangen Kleides gar nicht zu sehen sind.<sup>159</sup> Das aufreizende Erscheinungsbild der Tochter bei Manuel ist ein Affront gegen die soziokulturellen Gepflogenheiten jener Zeit und stellen sie, wie bereits Eva zuvor, als Verführerin dar.

Der Tod umfasst die Tochter von hinten und vergräbt seine Phalangen im Dekolleté des Mädchens. Mit einer Hand umfasst er gar die Brust am Ansatz. Das Mädchen wendet sich zwar vom Tod ab, duldet aber seine Umarmung und blickt gleichwohl lasziv in Richtung des Beobachters und lockt ihn auf diese Weise zu sich. Die Dar-

149 Ebd. S. 156, Strophe 57, Vers 1-2.

150 Sassenhausen, Ruth: Schwert. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 395.

151 Vgl. Koller 1980 S. 198-199.

152 Kettler 2009, S. 156, Strophe 57, Verse 3-4.

153 „Das Sujet ‚Tod und Mädchen‘ [...] ist durch die gesamte europäische Kulturgeschichte in vielen Varianten präsent.“ Grimm und Theresa Sieland 2010 S. 110. Eines der bekanntesten Werke dieses Sujets, was auch das Einzelsujet begründet hat, ist die Zeichnung Niklaus Manuels: Der Tod und das Mädchen, 1517. Vgl. Wohler 2017, S. 231.

154 Loschek und Wolter 2011, S. 184.

155 Vgl. ebd., S. 184.

156 Vgl. Meineke, Eva: Gelb. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 147.

157 Fluri 1927, S. 268.

158 Ebd., S. 267.

159 Fluri 1927, S. 279. und Kettler 2009 Abbildung im Anhang.

stellung hat die gleiche Wirkung auf den Beobachter wie sie Eva vordem hatte, nur das hier der Betrachter noch stärker in dieses Liebestreiben eingebunden wird. So stellt das Bild nicht nur „das künftige Nicht-Sein einer Person in Aussicht“, sondern hat auch einen „moralischen Impetus, der den Betrachter mit seinen Ängsten, Hoffnungen und Wünschen konfrontiert.“<sup>160</sup>

Der Tod trägt auf seinem Kopf einen Korb mit Eichenblättern, die durch ein rot-weißes Band im Korb festgehalten werden. „Ein voller Korb bedeutet vollkommene Erfüllung; Überfluss; die ersten Früchte. In der Begräbniskunst stellt er die Erlangung von Unsterblichkeit dar.“<sup>161</sup> In diesem Kontext ist es nicht verwunderlich, dass das Skelett, welches als Spiegelbild der Dame fungiert, hier dieses Fruchtbarkeitssymbol auf dem Kopfe trägt, da die weibliche Personen Trägerinnen der Unsterblichkeit in ihren Kindern sind, welche sie gebären.

An seinem Schädel tritt ein Pfeil hervor.<sup>162</sup> Am oberen Teil des Pfeiles ist ein weißes rundes Büschel zu erkennen, der sich als Pusteblume zu erkennen gibt. Der Pfeil verweist auf das „durchdringende männliche Prinzip“<sup>163</sup>. Die Pusteblume war im Mittelalter dagegen die „Lichtblume“, [und] verbildlichte die Auferstehung Christi und verhiess den Menschen ewiges Leben.“<sup>164</sup> Der Löwenzahn fungierte ebenfalls als christliches Symbol, weil er eine Metamorphose durchmacht, bis seine „Federkugel“ erscheint, die „eine sichtbare Parallele zu Tod und Auferstehung Christi“ bildet.<sup>165</sup> Doch die Pusteblume ist auch fragil und ein Windhauch<sup>166</sup> reicht aus, um ihr Leben auszulöschen. Es ist bezeichnend, dass diese Blume mit einem Pfeil in dieser Darstellung verbunden wird, da sie die Plötzlichkeit des Sterbens, aber zugleich durch den Korb auf dem Kopf das ewige Leben anzeigt. Da hier explizit auf die Fruchtbarkeit und die plötzliche Endlichkeit verwiesen wird, erscheint der Tod hier eher als eine weibliche, als eine männliche Gestalt, die ihr Opfer so fordernd umfasst. Auch die anderen Analysen zeigten, dass der Tod das Spiegelbild der Protagonist\*innen ist und als Antagonist in Erscheinung tritt. Ist demnach mit der Umarmung eher eine übertriebene Selbstliebe *superbia* gemeint, anstelle der *luxuria/voluptas*? Beide Interpretationen sind an dieser Stelle möglich, auch wenn die *voluptas* stärker in den Vordergrund gerückt wird.

Der Tod verweist das Mädchen darauf, dass ihre Stunde gekommen ist und dass ihr Leib, ihr roter Mund und ihr Angesicht, sowie die Haare und die Brüste nun vergehen müssen.<sup>167</sup> Die Schönheit dieser Jungfrau wird im Tode zum „fule[n] Mist“.<sup>168</sup> Erneut wird der Satz in Genesis aufgegriffen, der auf die Vergänglichkeit aber auch den Kreislauf des Lebens verweist (*Vanitas-Topos*). Durch die Wahl der Kontrastierung Schönheit und Mist hebt Manuel die „Radikalität des Sterbens, die Unausweichlichkeit des Hinschieds hervor[...]“.<sup>169</sup> In der Antwort der Tochter bringt sie die Plötzlichkeit als auch ihr Missfallen zum Ausdruck, wie der Tod über sie kommt.<sup>170</sup> Ihr Herz muss in Folge dessen zugrunde gehen.<sup>171</sup> Bezogen sich die beiden ersten Verse noch auf den Tod, sind die Verse drei und vier einem Knaben gewidmet.<sup>172</sup> Dieser Knabe wird gemeinhin als ihr Verlobter bezeichnet,<sup>173</sup> doch stellt sich die

160 Grimm, Maria; Theresa Sieland: *Eros und Thanatos*. In: Stefanie Knöll (Hg.): *Frauen - Sünde - Tod* (Schriften der Graphiksammlung "Mensch und Tod", 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010, S. 112.

161 Cooper 2004, S. 137.

162 Wilfried Kettler konstatiert, dass andere Autoren diesen als „Weihwedel“ oder als „Haarpfeil“ erkannt haben. Vgl. Kettler 2009, S. 55. Allerdings sind beide Vermutungen, welcher Gegenstand nun hier aus dem Kopfe ragt, nicht weiterführend. Da ein weißes Büschel am oberen Ende erkannt werden kann, eignet sich eher die Beobachtung dazu, dass es sich hierbei um eine Pusteblume handelt, welche in Form eines Pfeils, den Schädel des Skeletts spaltet.

163 Cooper 2004, S. 199.

164 Becker-Huberti, Manfred: *Löwenzahn*. Hg. v. Kirche in WDR 2. URL: <https://www.kirche-im-wdr.de/de/nc/startseite/programuid/loewenzahn/formatstation/wdr2/>, Stand: 21.09.2021.2014.

165 Ebd.

166 Im Buch *Kohelet*, Kapitel 1, Vers 2 (der Bibel in der Einheitsübersetzung) ist der Begriff *Windhauch*, als Übersetzung für *Vanitas*, verwendet worden. Das Buch *Kohelet* ist einer der prägendsten Texte für die *Vanitas*-Motivik. In der Bibel von Zwingli, findet sich im Buch des Predigers die Übersetzung „eytelkeit“. Zwingli 1531, S. 849 im PDF Download.

167 „Der Tod spricht zur Tochter: Tochter, jetz is schon hie din Stund, / Bleich wirt werden din roter Mund; / Din Lyb, din Angsicht, din Har und Brüst / Mús alles werden ein fuler Mist. Die Tochter gibt Antwort: O Tod, wie grüwlich griffst mich an, / Mit wyl min Hertz im Lyb zergan! / Jch was verpflichtet einem jungen Knaben, / So wyl mich der Tod mit im haben!“ Kettler 2009, S. 168.

168 Ebd., Strophe 68, Vers 4. S. 168.

169 Ebd., S. 169.

170 Vgl. ebd., S. 169.

171 Vgl. ebd., S. 169.

172 Vgl. ebd., S. 169.

173 Vgl. ebd., S. 169.

Frage, ob damit wirklich nur ein Verlobter gemeint ist. Ist mit dem „jungen Knaben“ dem die Tochter „verpflicht“ ist, nicht auch die Frucht ihres Leibes, den sie in sich trägt, gemeint? Denn warum sonst sollte der Tod sowohl sie als auch den Knaben mit sich nehmen („So wyl mich der Tod mit im haben“)?<sup>174</sup> Es kommt ein Wortspiel zur Anwendung. Zum einen verweist „Knabe“ auf ihre Tugendhaftigkeit, weil sie in den Stand der Ehe eingehen will, doch andererseits zeigt sich, dass sie bereits schwanger sein muss. Die Kopfbedeckung des Todes, der als ihr Spiegelbild fungiert, deutet ebenfalls darauf hin, dass die Dame eine Frucht in sich trägt und das beide Leben gleichzeitig ausgelöscht werden.

Der Tochter wird folglich die voluptas/Unkeuschheit vorgeworfen, wie auch die superbia/Selbstliebe, wobei sie ebenfalls mit der Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit, aufgrund ihrer weiblichen Konstitution, in Zusammenhang gebracht wird. Sie erscheint des Weiteren wie zuvor Eva, als Verführerin, die die Betrachtenden in ihren Bann ziehen will.

## 4 Zusammenfassung: Auch der Tod macht vor dem Geschlecht nicht halt

Auch der Tod macht vor dem Geschlecht nicht halt?, dies war die Ausgangsfrage dieser Untersuchung, die hiermit mit einem Ausrufezeichen versehen werden kann. Zwar sollten Totentänze aufzeigen, dass der Tod alle ereilen wird und dies unabhängig von Stand und Geschlecht, doch wie dargelegt werden konnte, ergeben sich feine Unterschiede bei der Auslegung der Sünden und Tugenden bei den unterschiedlichen Geschlechtern.

Bei der Untersuchung des Berner Totentanzes in seiner Gesamtkonstruktion konnte ein feudalistisch patriarchalisch geprägter Aufbau festgestellt werden, bei dem die „Frau“ dem „Mann“ unterzuordnen ist. Die Detailanalyse hat bei Adam und Eva als Urmenschen ergeben, dass die Frau als Verführerin und Sünderin markiert worden ist, welche mit ihren körperlichen Reizen selbst noch den Engel Cherubim zu verführen suchte. Doch neben der Dämonisierung der Frau gesellten sich die Attribute der Schönheit und Liebe dazu, was die Ambivalenz hervorhebt. Adam hingegen erweist sich als handlungsunfähig und Eva aufgrund ihrer Reize unterlegen. In diesem Zusammenhang parodiert der Berner Totentanz die Handlungsfähigkeit des Mannes. Die Detailanalysen der geistlichen Würdenträger Abt und Äbtissin verhandeln geschlechtsspezifische kulturell geprägte Sünden und Tugenden. Der Abt wird der Gula/Völlerei, Voluptas/Wollust und Avaritia/Habgier überführt, die konträr zum ora et labora seines Ordens stehen. Die Äbtissin hingegen erweist sich zwar als fleißig, so wie es sich gebührt, sie ist aber wenig verständig, weswegen ihr die Kardinaltugend der Prudentia/Klugheit abgesprochen wird. An dieser Stelle werden die Rollenbilder klar verteilt. Dem Abt, der ebenso wie die Äbtissin eine Bildung genossen hat, kann das erlernte Wissen zu seinen Gunsten anwenden, wohingegen die Äbtissin ihr Wissen nicht zur Anwendung bringen kann. Ihr wird folglich das Fehlen eines Intellekts vorgeworfen.

Bei der Untersuchung des Jünglings ergab sich, dass ihm aufgrund seiner Kleidung sowohl alle Kardinaltugenden als auch Kardinalsünden zugesprochen werden, es aber in seiner Verantwortung liegt, sich für eine Seite zu entscheiden. Der Jüngling wählt zum Ende hin seinen Tod, da er sich nicht vorstellen kann, nur tugendhaft zu leben. Die Tochter hingegen ist wie eine Dirne angezogen und erscheint erneut als Verführerin, was im Prinzip ihre einzige Sünde ist. Der Tod, der sie von hinten umarmt, verweist bei ihr auf die Unendlichkeit des Lebens in der Geburt eines Kindes, der ihr allerdings in dem Moment verwehrt bleibt. Ein ähnlicher Verweis auf die Unendlichkeit des Lebens im Gebären findet sich beim Jüngling nicht.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass anhand dieser wenigen Detailanalysen bereits Unterschiede in den Zuschreibungen von Sünde und Tugend vorhanden und diese geschlechtsspezifisch und auch standesspezifisch eingearbeitet sind.

Es steht fest: Der Tod macht vor dem Geschlecht nicht halt!

5.0 Ausblick

<sup>174</sup> Ebd., Strophe 69, Vers 4.



Während der Untersuchung zeigt sich, dass die Ikonographie der einzelnen Bilder erfasst werden muss, um die Verse eindeutig zu verstehen. Da in der mir bekannten Forschung bisher keine detaillierten ikonographischen Analysen mit Bezug auf die Verse erfolgte, sind viele Interpretationen und Deutungsversuche zum Teil etwas schwierig nachzuvollziehen. Interessant wäre es demnach alle Abbildungen genauer zu untersuchen, um die Tragweite ihrer Bedeutung zu ermessen und für die Betrachter\*innen verständlicher zu machen. Dabei spielte der Tod mit seinen wenigen symbolischen Attributen eine tragende Rolle. Er konnte als verwestetes, skelettiertes Gegenstück der dargestellten Personen entlarvt werden. Im Berner Totentanz trägt der Tod oft Kopfbedeckungen und/oder er spielt unterschiedliche Instrumente. Hierbei wäre es interessant, alle Attribute, die dieser Tod mit sich führt, genauer zu untersuchen. Leider ist es aus heutiger Sicht sehr schwierig und aufgrund mangelnder Quellen eine Herausforderung alle Symbole nachzuvollziehen. Als Beispiel sei auf den Korb verwiesen, den der Tod bei der Tochter auf dem Kopfe trägt. Dort ist ein weiß-rot gefärbtes Band um die Eichenblätter gelegt. Leider konnte trotz intensiver Recherche hierzu nichts gefunden werden, so dass eine Deutung verunmöglicht wurde. Auch erscheint der Tod als „Tödin“, wobei die Forschung immer noch nicht abschließend geklärt hat, warum der Tod auch als weibliches Wesen in Erscheinung tritt.<sup>175</sup>

Eine genaue Untersuchung der frühen Totentänze wird sich für die Auslegung gegenwärtiger Totentänze als besonders fruchtbar erweisen. Zum Beispiel hat Charles Baudelaire (1821-1867) in seinem Gedicht Totentanz 1855<sup>176</sup>, das Sujet vom Tod und dem Mädchen wieder aufgegriffen. Hier könnte eine Entwicklung des Sujets genauer untersucht werden. Doch alles in allem steht fest:

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire  
 En tes contorsions, risible Humanité,  
 Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,  
 Mêlé son ironie à ton insanité!<sup>177</sup>

(Zu Deutsch übersetzt von Sigmar Löffler:

In jedem Land und Klima schaut auf deine Possen  
 Bewundernd hin der Tod, komische Menschheit du,  
 Und oft kommt er, wie du vom Myrrhenduft umflossen,  
 Und fügt zur Tollheit noch die Ironie hinzu!)<sup>178</sup>

175 Vgl. Pompe, Sabrina: Frau Tod. In: Stefanie Knöll (Hg.): Frauen - Sünde - Tod (Schriften der Gra-phiksammlung "Mensch und Tod", 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010, S. 94-99.

176 Baudelaire, Charles; Löffler, Sigmar: Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris. Französisch und deutsch. 2., erw. Aufl. Leipzig: Insel-Verl 1990, S. 183-186.

177 Ebd., S. 186. Strophe 15.

178 Ebd., S. 187. Strophe 15.

## 6.0 Literaturverzeichnis

## 6.1 Primärliteratur

Baudelaire, Charles; Löffler, Sigmar: Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris. Französisch und deutsch. 2., erw. Aufl. Leipzig: Insel-Verl 1990.

Cassirer, Ernst; Kaiser, Reinhard: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. 2., verb. Aufl. (Philosophische Bibliothek, 488). Hamburg: Meiner 2007.

Fluri, A.: Kleidermandate und Trachtenbilder in gegenseitiger Beleuchtung: an einem Beispiel aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts veranschaulicht. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde Band 23 (4), 1927, S. 259–284. URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bbg-001:1927:23::378#273>.

Kettler, Wilfried: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit. Bern: Lang 2009.

Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (ca. 1484-1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649) (Berner Heimatbücher, 54/55). Bern: Paul Haupt 1953.

Zwingli, Huldrych: Die gantze Bibel. Getruckt zuo Zürich: bey Christoffel Froschouer, im Jar als man zalt 1531. Grossmünster Zürich, gescannt durch ZB Zürich, Online, URL: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/1929192>.

## 6.2 Sekundärliteratur

Büttner, Frank; Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten (C. H. Beck Studium). München: Beck 2006.

Cooper, J. C.: Das grosse Lexikon traditioneller Symbole. 1. Aufl., vollst. Taschenbuchausg (Goldmann, Arkana). München: Goldmann 2004.

Grimm, Maria; Theresa Sieland: Eros und Thanatos. In: Stefanie Knöll (Hg.): Frauen - Sünde - Tod (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“, 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010, S. 110–115.

Hennig, Beate: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch. München: Max Niemeyer Verlag 2011.

Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag 1950.

Knöll, Stefanie: Vorwort. In: Stefanie Knöll (Hg.): Frauen - Sünde - Tod (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“, 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010, S. 6–8.

Koller, Erwin: Totentanz. Dissertation (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe, Bd. 10) 1980.

Kybalová, Ludmila; Olga Hebernova, Milena Lamarova: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verl. 1966.

Lach, Roman: Eiche. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 84–85.

Leventon, Melissa: Kostüme weltweit. Das illustrierte Nachschlagewerk der Bekleidung, vom Altertum bis ins 19. Jahrhundert. Bern: Haupt. 2009.

Loschek, Ingrid; Wolter, Gundula: Reclams Mode- und Kostümllexikon. 6., erw. und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Reclam 2011.

Maike Christadler: FrauenBilder - MännerBlicke: Manuels Spiel mit dem Betrachter. In: Susan Marti (Hg.): Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2016. S. 63–70.

Meineke, Eva: Gelb. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 147.

Michelmann, Judith: Rot. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 353–355.

Oster, Carolin: Die Farben höfischer Körper. Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen

- Artus- und Tristanromanen. Zugl. Siegen, Univ., Diss., 2012 (Literatur - Theorie - Geschichte, 6). Berlin: Akad.-Verl. De Gruyter 2014.
- Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2005.
- Pompe, Sabrina: Frau Tod. In: Stefanie Knöll (Hg.): Frauen - Sünde - Tod (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“, 2). Düsseldorf: dup düsseldorf univ. press 2010.
- Rösch, Gertrud Maria: Rabe. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012. S. 334–335.
- Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. 3. ed. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, v.3). Köln/Wien: Böhlau Verlag 1975.
- Sassenhausen, Ruth: Schwert. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012, S. 394–396.
- Scribner, Robert W.: Vom Sakralbild zur sinnliche [sic!] Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert. In: Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler (Hg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München: Fink 1992. S. 309–336.
- Seresse, Volker: Kirche und Christentum. Grundwissen für Historiker (UTB Geschichte, 3342). Paderborn: Schöningh 2011.
- Sörries, Reiner: Ruhe sanft. Kulturgeschichte des Friedhofs. s.l.: Butzon & Bercker GmbH 2012.
- Voß, Heinz-Jürgen: Geschlecht. Wider die Natürlichkeit. 1. Auflage (Reihe Theorie.org). Stuttgart: Schmetterling Verlag 2011.
- Wehrens, Hans Georg: Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran - und weis nit wan“. 1. Aufl. Regensburg: Schnell & Steiner 2012.
- Wohler, Ulrike: Totentanz. In: Lutz Hieber (Hg.): Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten (Kunst und Gesellschaft). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017. S. 221–246.
- Zelzer, Klaus: Benedikt von Nursia. In: Markus Vinzent und Ulrich Volp (Hg.): Metzler Lexikon christlicher Denker. 700 Autorinnen und Autoren von den Anfängen des Christentums bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2000. S. 85–87.

### 6.3 Internetquellen

- Becker-Huberti, Manfred: Löwenzahn. Hg. v. Kirche in WDR 2. URL: <https://www.kirche-im-wdr.de/de/nc/startseite/programuid/loewenzahn/formatstation/wdr2/>, Stand: 21.09.2021.
- Bhattacharya, Tapan: Albrecht Kauw. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019126/2008-08-28/>, Stand: 23.08.2021.
- Moser, Christian: Huldrych Zwingli. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010447/2014-03-04/>, Stand: 23.09.2021.
- Müller, Roland: Für Kinder erklärt: Was tragen Ordensfrauen? URL: <https://www.katholisch.de/artikel/23521-fuer-kinder-erklart-was-tragen-ordensfrauen>, Stand: 19.09.2021.
- pbom: Bischof (katholisch). relilex: Das Lexikon zur Religion. URL: <https://relilex.de/abt-aebtissin/>, Stand: 16.09.2021.
- Reinhardt, Mario: Abt, Äbtissin. relilex: Das Lexikon zur Religion. URL: <https://relilex.de/abt-aebtissin/>, Stand: 16.09.2021.
- Rüttimann, Vera: Nonnen – aktive Gestalterinnen ihrer Zeit. Das Schweizerische Landesmuseum zeigt Nonnen als starke Frauen im Mittelalter. URL: <https://www.kirche-heute.ch/blog/nonnen-aktive-gestalterinnen-ihrer-zeit/>, Stand: 22.09.2021.
- Schnyder, Caroline (2013): Reformation. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013328/2013-01-29/#HRFCckschIE4geundFortschrittederReformationbis1531>, Stand: 22.08.2021.
- Seiler, Roger (2010): Pest. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007980/2010-09-27/>, Stand: 22.08.2021.
- Tavel, Hans Christoph von (2009): Niklaus Manuel. Hg. v. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). URL: <https://hls->

[dhs-dss.ch/de/articles/010747/2009-10-27/](https://dhs-dss.ch/de/articles/010747/2009-10-27/), Stand: 13.09.2021.

















