

Karl Josef Rivinius SVD

Die Kunst des heilsamen Sterbens

Kultur- und Glaubensgeschichte des Todes im Mittelalter

Seit geraumer Zeit sind Sterben und Tod ins Gerede gekommen. Beredte Belege dafür sind die in der breiten Öffentlichkeit kontrovers geführte Diskussion über Problemfelder wie Suizid, Tötung auf Verlangen in den Niederlanden, im Staat Oregon/USA und vor allem in Australien, wo nicht nur Straffreiheit, sondern die ausdrückliche Erlaubtheit dieses Handelns gesetzlich geregelt worden ist, Patientenverfügungen, Stellvertretung in Gesundheitsangelegenheiten, die Praktiken der Liechtensteiner Stiftung „Prometh“ mit Sitz in Vaduz, die das Kapital von wiedergeburtsgläubigen Verstorbenen, die mit einer Mindesteinlage von 200 000 DM sich das nächste Leben auf Erden sichern wollen, bis zu deren Reinkarnation verwaltet, oder der Sterbehilfeorganisation „Exit“ in der Schweiz, die bei Sterbe-willigen aktive Beihilfe zum Suizid leistet.

Sterben und Tod in der heutigen Gesellschaft

Die Art und Weise, wie eine Kultur sich den Tod vorstellt, wirft ein Licht auf ihr Selbstverständnis¹. Die Behandlung derartiger Todesbilder in Literatur und Kunst bildet eine Variation der Kulturgeschichte. Warum ist im Deutschen der Tod ein Schnitter, aber keine Schnitterin, während es sich in der Kunst und Literatur der romanischen Länder umgekehrt verhält? Warum ist der Tod in Deutschland und England ein Mann, im romanischen und slawischen Bereich aber oftmals eine Frau? Im Mittelalter hat die Menschen die Frage beschäftigt: War es Adams und Evas Sünde, die den Tod in die Welt brachte? Der Antwort entsprechen viele Todesbilder, mit weitreichenden Konsequenzen für Kunst und Literatur. In diesem Zeitraum ist der Tod der Sünde Sold, während etwa Renaissance und Barock den Tod mit dem Teufel als Urheber der Sünde in eins sehen, und wie der Teufel, so erscheint auch der Tod als Mann oder als Frau, doch jetzt schreckensvoll erotisiert in spannungsreicher Konstellation zu den Lebenden². Aufschlußreich sind, um ein anderes Beispiel anzuführen, gleichfalls die Antworten, die von den Existenzphilosophen auf die Todesproblematik entwickelt worden sind: nihilistische, lebens- und sinnbejahende, religiöse – stets Antworten von besonderer Tiefe und Ernsthaftigkeit – als bewußte Gegenreaktion zu den

oberflächlichen und simplifizierenden Todesreflexionen der Lebensphilosophen³.

Nach Ansicht des renommierten Soziologen Zygmunt Bauman, der für sein Lebenswerk den Theodor-W.-Adorno-Preis 1998 erhalten hat, ist die elementare Erfahrungstatsache, daß der Tod das Leben mit Bedeutungslosigkeit bedroht, einer der Hauptgründe für das Entstehen von Kultur. Ihr gehe es darum, die Grenze des Todes hinauszuschieben, die Vergänglichkeit zu überschreiten und Unsterblichkeit zu organisieren. Der Tod sei die wesentliche Bedingung für die kulturelle Schöpferkraft. Ihm sei es zu verdanken, daß Dauer zu einer dringenden, höchsten Aufgabe werde, wovon Kultur letztlich handle. Über die Verlängerung des Lebens hinaus gelte die Anstrengung der Möglichkeit, den Tod zu überleben, so daß der die Menschen schon immer ängstigende Tod nicht das letzte Wort habe. Mortalität und Immortalität sind für Bauman kulturelle Strategien, durch die gesellschaftliche Prozesse entstehen und ständig modernisiert werden. Weil die Sterblichkeit sämtliche Überlebensstrategien stets scheitern lasse, sei der Tod ein ewiges Movens, das Leben gegen den Tod, vor dem Tod und über den Tod hinaus zu gestalten⁴.

Während der letzten drei Jahrzehnte haben Sitten, Bräuche und Rituale bezüglich Trauerfeiern und Bestattungen, Einstellungen zu Sterben, Tod und Trauer sich in unserer Gesellschaft grundlegend gewandelt. Die ursprüngliche Rolle von religiösen Riten und Zeremonien im Zusammenhang mit dem Tod wird zunehmend kommerziell gefüllt. Im Unterschied dazu bemüht sich die Hospizbewegung⁵ um einen neuen Umgang mit Sterben, Tod und Trauer; sie tritt für ein menschenwürdiges Sterben ein und versteht die Sterbegleitung als Lebenshilfe. Angesichts der Tatsache, daß 85 Prozent der Menschen in Altenheimen und Krankenhäusern sterben, ist dies von besonderer Bedeutung. Trauerseminare bieten an, Versäumtes nachzuholen. Insgesamt verändert sich aber der Umgang mit Sterben, Tod und Trauer. Die einstigen Sterberiten sind heute weitgehend verlorengegangen, während früher die Sterbekunst, die „Ars moriendi“, der Kernpunkt war, bei dem die Vollendung eines gelungenen Lebens sich im Sterben vollzog.

Aus diesen Gründen leuchtet ein, daß versucht wird, Sterben und Tod aus dem individuellen wie kollektiven Gedächtnis zu verdrängen oder zu tabuisieren und aus dem Lebensvollzug auszugrenzen, was jedoch nicht gänzlich gelingt. Diese Mentalitäts- und Verhaltensänderung hängt ganz entscheidend mit dem Verblasen des Glaubens an den transzendenten, personalen Gott und an das ewige Leben sowie mit einer defizitären Religiosität zusammen. Gott wurde immer stärker aus dem Bewußtsein und dem innerweltlichen Bereich verdrängt, dafür rückte der Mensch ins Zentrum. Ohne Hoffnung auf den gütigen und barmherzigen Gott stellt sich oftmals Angst ein, zu früh zu sterben, etwas zu verpassen. Statt sich mit dem eigenen Tod auseinanderzusetzen, verdrängt man ihn. Man will an

die Vergänglichkeit des Lebens und aller Dinge nicht erinnert werden. Statt seine Mortalität und Endlichkeit zu akzeptieren, setzt man alles daran, das irdische Leben zu verlängern, was dank der besseren Hygiene, gesünderer Ernährung und medizinischer Fortschritte möglich geworden ist. So hat sich die Lebenserwartung gegenüber früher verdoppelt. Hatten Neugeborene im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Aussicht, durchschnittlich 37 Jahre alt zu werden, so liegt heute die Lebenserwartung bei 70 oder mehr Jahren. Dem modernen Menschen, der das Leistungsdenken internalisiert hat, geraten die höheren Werte und der umfassende Sinn des Lebens zusehends aus dem Blick. In einer auf Leistung, Produktivität, Effektivität und Gewinnmaximierung setzenden Gesellschaft besitzen Glaube und Hoffnung auf das Jenseits geringe Relevanz, da ihnen kein materieller Wert an sich zukommt. In ihr hat deshalb das „Memento mori“ keinen Platz.

In früherer Zeit hat man den raschen, unmerklichen Tod, der heute als guter Tod angesehen wird, verabscheut. Das heimliche Verschwinden galt nicht als „Tod in Würde“. Die Angst vor seiner Unerbittlichkeit lässt heute die Menschen den Tod fliehen. Diese Fluchtversuche, die die Todesangst so ausweglos und unüberwindlich erscheinen lassen, machen unfähig, in rechter Weise zu leben. „Wer den Tod fürchtet, hat das Leben verloren“, notierte der Schriftsteller Johann Gottfried Seume. Folglich heißt sterben lernen, leben lernen. Oder wie Michel de Montaigne sagt: „Das Ziel unseres Lebenslaufs ist der Tod; auf ihn müssen wir unseren Blick notwendigerweise richten. ... Der Tod soll mich antreffen, wie ich meinen Kohl pflanze, unbesorgt um seinetwillen und erst recht um meinen unfertigen Garten.“⁶ Vielleicht können die Zeugnisse menschlicher Größe helfen, sich mit tiefergehenden Fragen über Krankheit, Sterben und Tod, den Sinn von Sterbeprozessen und die Bedeutung von Sterbegleitung bewußt auseinanderzusetzen.

Auch wenn es mittlerweile Indikatoren eines sich anbahnenden Umdenkens gibt und in der Bevölkerung eine gewisse Wende in der Einstellung sowie eine neue Sensibilität dem Tod gegenüber eingetreten sind, so trifft die Feststellung des aus der Republik Kongo stammenden und in der Schweiz lehrenden katholischen Moraltheologen Bénézet Bujo gleichwohl weithin zu, daß in Europa die „Kultur des Todes“ verlorengegangen sei. Insofern vermag die Rückblende in die Vergangenheit, in der eine solche bestanden hat, möglicherweise dazu anzuregen, eine neue Kultur des Umgangs mit Sterben und Tod zu entwickeln, sich des eigenen Todes gewiß zu werden, sich ein Leben lang in ihn angemessen und verantwortbar einzuüben. Dabei ist freilich zu beachten, daß die hier vorgestellten Formen ihren jeweiligen situativen Ort und historischen Kontext gehabt haben, also von uns Heutigen nicht einfach reaktiviert und übernommen werden können und sollen.

„Ars moriendi“ im Mittelalter

Für Theologie und Philosophie war das Nachdenken über den Tod kein beliebiges Thema, vielmehr stellte es für sie von Anfang an einen Zentralpunkt denkerischen Bemühens und zugleich des existentiellen Einübens in die Kunst des Sterbens dar. Bereits aus der Antike ist eine ansehnliche Zahl von Trostschriften bekannt, die Philosophen immer nur an Lebende adressiert haben. Die wohl berühmteste dürfte die des 43jährigen Boethius sein, die er angesichts der drohenden Vollstreckung des Todesurteils verfaßt hatte. Dort schildert er den Trost, den er durch die Philosophie empfangen habe. Derartiger Trost vermag sich jedoch nur dann von fiktiver Verrostung oder anderer Beschwichtigung freizuhalten, wenn er zu sagen imstande ist, was es mit dem Tod auf sich hat.

Seit dem 13. Jahrhundert entstand sogar eine eigene Literaturgattung mit dem Titel „Ars moriendi“⁷. In ihr finden sich zahlreiche Elemente der antiken Lebensweisheit. Die einflußreichste Schrift stammt vom angesehenen Kanzler der Pariser Universität und Kirchenreformer Jean Gerson. Auch gegenwärtig findet sich in der inflationären Literatur zum Thema „Tod“ ebenfalls der Titel „Ars moriendi“. Allerdings besteht der Unterschied darin, „daß antike Philosophie und christliche Spiritualität keine Technik, sondern eine Einsicht vermitteln wollten“⁸.

Im Roman „Der veruntreute Himmel“ schildert Franz Werfel, wie der unerwartete Tod eines jungen Menschen seine Familie aus der Hochstimmung des Lebens in tiefe Verzweiflung stürzt. Nachdem der Vater sich ein wenig gefaßt hat, bekennt er: „Weißt du, warum wir modernen Menschen so gottverdammst sind? ... Mit dem Leben kommen wir alle glänzend aus, ekelhaft glänzend ... Mit dem Gegenteil dort oben im Zimmer aber kommen wir nicht aus, lieber Theo, keiner von uns, keiner ... Ich kann sie nicht lernen ... die Aufgabe dort im Zimmer oben ... Ich kann nicht.“ Und während der Totenwache beschäftigen ihn folgende Gedanken: „Wir modernen Menschen aber waren angesichts der größten Ereignisse in unserem Leben wahrhaftig nicht in Form. Wir standen dem Angelpunkt alles irdischen Geschehens haltlos, unordentlich, verschlampt, unsicher, schattenhaft, passiv und feig gegenüber ... Wir klammerten uns mit ausgelöschten Seelen an überlieferte Bräuche aus gedankenreicherer Zeit, um unsere Toten nicht sang- und klanglos verscharren zu müssen, wie sie und wir es verdient hätten.“⁹

Philosophische und theologische Reflexion darf sich aber nicht darauf beschränken, derartige Unterschiede lediglich zu registrieren. Sie hat sich vielmehr zu fragen, welche bleibende und exemplarische Bedeutung der Idee einer Ars moriendi, die im klassischen Verständnis eine Kunst des Sterbenden selbst meinte, zukommt, und was infolge der veränderten Zeitumstände sowie des gesellschaftlichen Wandels unwiederbringbar der Vergangenheit angehört. Von Kunst kann freilich nur dann die Rede sein, wenn die Voraussetzung zutrifft, daß es sich in

irgendeiner Hinsicht um ein Tun handelt und es davon orientierende Beispiele gibt. In den mittelalterlichen Viten von Mönchen und anderen Personen wird stets auch berichtet, wie diese Menschen sich auf das Ende ihres Lebens vorbereitet haben und gestorben sind. Und diese Nachricht diente nicht als bloße historische Reminiszenz.

Die Gegenwärtigkeit des Todes implizierte, daß die Kunst zu sterben Teil der „Lebenskunst“ war. Im 13. Buch des „Gottesstaates“ führt der hl. Augustinus aus:

„In demselben Augenblick, in dem jemand in dies sterbliche Leben eintritt, fängt der Tod an sich vorzubereiten. Die Wandelbarkeit nämlich, der jeder die ganze Zeit seines Lebens – falls man dies überhaupt ein Leben nennen soll – unterliegt, führt uns dem Tod entgegen. Niemand, der dem Tod nicht nach einem Jahr näher wäre als vor einem Jahr, morgen näher als heute, heute als gestern, ein wenig später näher als jetzt und jetzt näher als kurz vorher. Denn jedes Zeitteilchen, das man weiterlebt, wird von der Lebenszeit abgezogen, und tagtäglich wird weniger und weniger, was übrigbleibt, so daß die ganze Lebenszeit nichts anderes ist als ein Lauf zum Tod.“¹⁰

Das Wissen um den eigenen Tod gehört zu den wenigen unstrittigen Gewißheiten im menschlichen Leben, die Umstände des Wann, Wie und Wo sind hingegen gänzlich ungewiß. „Die Einheit dieser beiden Momente von Gewißheit und Un gewißheit ist die Bedingung der Möglichkeit und Dringlichkeit der Ars moriendi.“¹¹

Die christlichen Totenbücher und die bildende Kunst

Der dem 11. Jahrhundert entstammende Text der lateinischen Antiphon „Media in vita in morte sumus“ gibt wohl am besten die Grundstimmung der Menschen wieder, die zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit gelebt haben. In der christlich-mittelalterlichen Auffassung vom Tod herrschte die Überzeugung vor, daß der Tod als Strafe für die Sünden gilt. Denn der Tod sei erst durch Adams Sünde in die Welt gekommen und mit der Erbsünde der Erbtod. Infolgedessen befindet er sich in nächster Nähe zum Teufel. Christus ist das Leben, der Teufel aber der Tod. Sünde und Tod sind die Mächte des Teufels. Die Sünde aber ist, wie die Predigt des 13. Jahrhunderts es ausdrückt, der eigentliche Tod der Seele.

In diesem Zeitraum resultierte die Sensibilität für Sterben und Tod aus der allgemeinen Unsicherheit des Lebens. Der Tod war dem Bewußtsein präsent und ständig erfahrbare Wirklichkeit, in den Städten ebenso allgegenwärtig wie auf dem Land. Jeder erlebte den Tod von Familienangehörigen, Freunden und Nachbarn mit. Er ist ein wohlvertrauter Geselle: Er steht hinter den Wiegen der Neugeborenen, hinter den Kämpfern auf den Schlachtfeldern, hinter den hungernden und frierenden Menschen. Er lauert an den Lagern der Schwerkranken und den Scheiterhaufen der Ketzer. Somit stellt er keine tabuisierte Randzone menschli-

chen Lebens dar. Leichenzüge, Totenmessen, Beerdigungen, Epitaph, Denkmal und Friedhöfe zählten zu den Konstanten des Alltags.

Die explizite und thematisierte Betrachtung, die um das Ende des irdischen Lebens, um das Grundproblem menschlichen Lebens angesichts der Vergänglichkeit kreiste, war zwar zunächst vorwiegend monastisch, klerikal und adlig geprägt. So verwundert nicht, daß auch die Literatur über Sterben und Tod von der ritterlichen und geistlichen Kultur beeinflußt gewesen ist. Es sind dies Gedichte und Be- trachtungen über den Tod, die umfängliche Literatur „*De contemptu mundi*“, die „*Vado mori*-Gedichte“, die Streitgedichte zwischen Leib und Seele, die verschiedenen „*Versus de morte*“ usw. Die „*Contemplatio mortis*“, die zur Verachtung der Welt anleitete, enthielt die ernste Mahnung, daß ein lediglich auf materielle, irdische Ziele gerichtetes Leben eitel war. Eine derartige Einstellung gestand sich ein, daß alles Innerweltliche vergänglich und der Tod der absolute Herr des Lebens ist. „*Mors certa, hora incerta*“ (Der Tod ist gewiß, die Todesstunde unge- wiß), so lautete der eindringliche Appell, und er qualifizierte das Wissen um den Tod als Anfang aller Weisheit. Diese Einsicht besaß asketisch-pädagogische Funktion; sie hielt zu steter Wachsamkeit im Leben an, um den Verlust seines Seelen- heils nicht zu riskieren. Da niemand seine Todesstunde kennt, soll er in jedem Augenblick so vor Gottes Angesicht leben, als sei er der letzte.

Im Spätmittelalter verlagerte sich das ursprüngliche Entstehungsambiente der *Ars moriendi* und weitete sich aus, als das Bürgertum nicht nur zur tragenden Schicht des wirtschaftlichen, sondern auch des geistig-kulturellen Lebens avan- cierte, als unter dem Einfluß der Bettelorden mit ihren volkstümlichen Gottes- diensten und Andachten die Frömmigkeit sich von der objektiven zur mehr sub- jektiven Liturgie wandelte. Überdies legte man im Gefolge der Ideen des Humanismus und der Renaissance stärkeres Gewicht auf das Eigenleben des Individuums als auf die objektiven Strukturen und Normen des mittelalterlichen *Ordo-Denkens*. Dieser Wandlungsprozeß wirkte sich ebenfalls auf die Gestal- tung des religiösen Lebens aus, wofür die „*Devotio moderna*“ ein typisches Bei- spiel ist.

Die Beschäftigung mit der *Ars moriendi* nahm zunächst die Form pastoraler Handreichungen für junge Geistliche an, um sie auf ihren Dienst am Kranken- und Sterbebett vorzubereiten. Als in den Pestzeiten die Zahl der Priester nicht mehr ausreichte, um diese Aufgabe wahrzunehmen, übersetzte man die ursprüng- lich lateinischen Texte in die Volkssprachen und machte sie so den Laien zugäng- lich, damit diese ihren Nächsten in der letzten Not wirksam beistehen konnten. Die Mehrzahl dieser mittelalterlichen Totenbücher stimmt darin überein, daß die rechte Einstellung des Sterbenden die beste Vorbereitung auf den Tod ist¹². Dabei wird großes Gewicht darauf gelegt, bei diesem keine unverantwortlich falschen Hoffnungen auf Genesung zu wecken. Wohl sollte er jeden erdenklichen Beistand erhalten, um sich mit dem Tod ernsthaft auseinanderzusetzen und ihn akzeptieren

zu können. Der „Kunst des heilsamen Lebens“ korrespondierte die „Kunst des heilsamen Sterbens“, die der näheren Vorbereitung auf den Tod diente.

Das Aufkommen einer bis dahin unbekannten Sterbekultur am Ende des Hochmittelalters, die jede Lebensäußerung dominierte, hing mit den Gegebenheiten dieses Zeitabschnitts eng zusammen. So wurden sämtliche Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens von tiefgreifenden Umwälzungen politischer, gesellschaftlicher, intellektueller, religiöser, kultureller, demographischer und wirtschaftlicher Art erfaßt. Handel, Verkehr, Siedlungen, Wissenschaft, Rechtswesen, Herrschaftsformen und Sozialgefüge sahen sich einem beschleunigten Wandel unterworfen. Neue gesellschaftliche Gruppen reklamierten unüberhörbar ihre Beteiligung an der Sicherung und Gestaltung der sozialen Ordnung, die infolge der bestehenden materiellen Bedingungen zwangsläufig eine andere geworden war. Neue Ordnungsstrukturen erheischten gebieterisch entsprechende Denkformen und Handlungsmaximen. Die generellen Vorzeichen signalisierten einen Paradigmenwechsel.

Neben den bedrückenden Erfahrungen des grassierenden Fehdeunwesens, permanenter Kriegswirren und zahlreicher Seuchen unterschiedlichster Art wirkte sich insbesondere die Große Pest, die Europa um die Mitte des 14. Jahrhunderts furchtbar heimgesucht hatte, auf das Lebensgefühl und Daseinsverständnis der Menschen nachhaltig aus. Die dadurch beschleunigte Mentalitätskrise spiegelte sich in der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur wider¹³. Die Texte und Bilder fungierten als bedeutende Träger spätmittelalterlicher Todesvorstellungen, die zugleich die Todesproblematik illustrierten. In der Ikonographie der frühchristlichen bildenden Kunst hatte der Tod dagegen keinen Ort und Anlaß, um in Erscheinung zu treten. Der Tod behielt ebenfalls in der Folgezeit im wesentlichen seinen zeichenhaften, geradezu symbolischen Charakter beim Sujet des gekreuzigten Christus, auch wenn sich allmählich narrative Elemente beigestellten.

Die visuelle Anschauung vom Tod und vom Toten unterlag einem starken Wandel. Im allgemeinen verlief die Entwicklung von der „Absenz“ zur „Präsenz“; das bedeutet, daß die Vorstellung vom Tod den Weg von einer transitorischen zu einer absoluten Größe genommen hat. Die Gegenwart des Todes im Bild des Skeletts, das ihn wie kein anderes vor Augen führt, kommt offensichtlich erst seit Anfang des 13. Jahrhunderts vor. Allerdings fällt auf, daß im Unterschied zur Literatur der Pestalltag in der bildenden Kunst praktisch nicht berücksichtigt worden ist. In der abendländischen Kunstgeschichte hatten hingegen die Vanitas-beziehungsweise Memento mori-Motive bereits vor der Pest Bedeutung erlangt.

Für die bildende Kunst bedeutete die Große Pest, die allein zwischen 1348 und 1350 rund 25 Millionen Menschen den Tod gebracht hatte, folglich keine signifikante Zäsur, da Stil und Motive vor und nach dem Schwarzen Tod sich nur unwesentlich unterschieden; insofern mußte man nicht erst durch eine neue Pestikono-

graphie an die Letzten Dinge erinnert werden. Lediglich der Totentanz, der wenig später auch ein Motiv der Malerei wurde, trat in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts als literarische Novität in Erscheinung, wobei seine Ursprünge allem Anschein nach unmittelbar auf die Zeit nach der Großen Pest, die panikartige Zustände ausgelöst hatte, zurückzuführen sind¹⁴. Insgesamt herrschten vielfach chiliasmische Endzeitängste, die Begleitphänomene wie etwa die Geißlerzüge und Judenpogrome erheblich verstärkten. Die weit verbreitete Überzeugung vom nahe bevorstehenden Jüngsten Gericht erfüllte die von einem extremen Sündenbewußtsein geprägten Menschen mit elementarer Angst vor der Hölle und der ewigen Verdammnis, durchaus gepaart mit der Hoffnung auf göttliche Barmherzigkeit und Rettung. Denn nichts fürchteten sie mehr, als unvorbereitet, also ohne den Empfang der Sterbesakramente aus dem Leben zu scheiden, wurde doch in zahlreichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts dem Betrachter die Höllenpein plastisch vor Augen geführt; Straf- und „Höllenpredigten“ taten ein übriges. Deshalb hatte man vielerorts während der Pest Laien sakramentale Gewalten übertragen sowie gewöhnlichen Welt- und Ordenspriestern Befugnisse von Bischöfen.

Der tanzende Tod als didaktisches und kulturgeschichtliches Phänomen

Sterbekunst und Totentanz mit ihren literarischen und künstlerischen Ausformungen haben das moderne populäre Bild des Spätmittelalters nachdrücklich geprägt. Künstler sämtlicher Epochen haben sich vom Totentanzthema, das Zeit- und Sprachgrenzen überschreitet, faszinieren und inspirieren lassen. Die Totentänze¹⁵ auf Gemälden und Holzschnitten, in Stundenbüchern und Psaltern, in Fresken an Kirchen und Friedhofsmauern – mit oder ohne Beischriften gemalt –, in Liedern und Tänzen, Reimen und Spielen, in Moritaten und Schauspielen sind beredter Ausdruck von Todesvorstellungen und hysterischen Angstszenarien. In ihnen reißt der Sensenmann in einer „Dance macabre“ Alte und Junge, Reiche und Arme, Schöne und Häßliche, Mächtige und Schwache, Gerechte und Ungeheure aus dem Leben heraus. Der Totentanz ist ein endloser Rundtanz, in dem sich jeweils ein Toter und ein Lebender abwechseln. Jedes Tanzpaar setzt sich aus einem entfleischten Gerippe und einer je nach gesellschaftlichen Stand gekleideten Person zusammen. Der den tanzenden Reigen anführende Tod reicht – ohne Ansehen der Person – seine Hand dem Lebenden, den er sich ausersehen hat, der ihm aber noch nicht Folge leistet. In diesen Abbildungen wird ebenfalls die Hinfälligkeit und Endlichkeit des Menschen anschaulich demonstriert. Die moralisch-erzieherische Intention liegt darin, die Ungewißheit der Todesstunde und die Gleichheit der Menschen angesichts des Todes vor Augen zu führen.

Die mit diesen Darstellungsweisen korrespondierenden Ars moriendi-Texte dienten auch als schriftliche Grundlage für die seelsorgerische Praxis. Es waren

Handlungsanweisungen, die unter anderem an den Sterbenden zu richtende Fragen – je nach seiner Standesugehörigkeit – enthielten, sowie Gebete, die zu sprechen waren. Wie bei den Totenhandbüchern und der bildlichen Vergegenwärtigung des Todes entsprach diese neu einsetzende Todesliteratur in besonderem Maß den sozio-kulturellen Veränderungen und der Lebenssituation der spätmittelalterlichen Menschen.

Das Totentanzthema basiert auf der unauflösbaren Dialektik zwischen Freude – der Tanz als Ausdruck der ursprünglichsten, vergnügten Lebensäußerung – und Leid. Dadurch sollte ein heilsamer Schock ausgelöst werden, der die didaktische Funktion besaß, das Leben in der Welt zu relativieren, den einzelnen Betrachter zur Besinnung anzuhalten, ihn notfalls zur inneren Umkehr und zu einem göttgefälligen Leben zu veranlassen. Die unabwendbare Mortalität und die Gleichheit aller Menschen im Tod als Leitmotiv der Totentänze wurden ausdrücklich dazu verwendet, um die Menschen zu einem tugendhaften Leben zu veranlassen. Seit dem 14. Jahrhundert gründete man Sodalitäten mit dem Zweck, für einen guten Tod, eine selige Sterbestunde oder um für bereits Verstorbene zu beten. Nach christlicher Lehre ist zwar der Tod durch Christi Opfertod ein für allemal überwunden, aber erst nachdem und indem er vom Gottmenschen selbst seinen Tribut gefordert hatte¹⁶.

Das Thema der Egalität, die durch die Anwesenheit sämtlicher Standesvertreter, vom Papst angefangen, zum Ausdruck gebracht wurde – erst um 1500 stellte man den Tod, oft als Sensenmann, in bildlichen Darstellungen fast ausschließlich als Gerippe dar –, unterstrich oft sehr drastisch, daß alle Menschen ausnahmslos vom Tod erfaßt werden. Der potentielle Trost, der aus der Generalisierung des Einzelschicksals sich ergeben könnte, wird in den älteren Totentänzen nicht ausdrücklich angesprochen, dürfte aber ebenfalls intendiert gewesen sein. Die Totentänze bergen außerdem hämische Gesellschaftskritik und Standessatire. Grundlage dieser literarischen Gattung waren offenkundig die alte mythische Vorstellung und der mittelalterliche Volksglaube vom Tanz der Toten um Mitternacht über den Gräbern, die die Lebenden in ihren Reigen zogen.

Altkirchlicher Lehre zufolge war der Tod das erste der vier letzten Dinge, die der Mensch ständig bedenken sollte: Tod, Jüngstes Gericht, Hölle und Himmel. „Der kirchliche Gedanke des späten Mittelalters kennt nur die beiden Extreme: die Klage über die Vergänglichkeit, über das Ende von Macht, Ehre und Genuß, über den Verfall der Schönheit; und den Jubel über die gerettete Seele in ihrer Seligkeit. Alles, was dazwischen liegt, bleibt unausgesprochen. In der bis ins letzte ausgestalteten Darstellung des Totentanzes und des grausigen Gerippes versteinert die lebendige Empfindung.“¹⁷

Nach längeren theologischen Kontroversen trat im 14. Jahrhundert ein gänzlich neuer Gedanke ins allgemeine Bewußtsein, daß nämlich der unvorbereitete Tod schon Teil des Gerichts über den Menschen sei, der im Stand der Sünde lebte.

Und wie beim universalen Weltgericht werde der Verdammte bei seinem individuellen Tod von den Teufeln abgeholt und zur Hölle gebracht. Gericht und damit Eintritt in die ewige Seligkeit oder irreversible Verdammnis erfolgten also im Augenblick des Todes. Mit dieser Auffassung rückte der Gedanke der persönlichen Geschichte des einzelnen und seiner Vollendung in den Mittelpunkt. Das universelle Moment des Weltgerichts trat hinter dem individuellen zurück. Der älteren Eschatologie entsprechend werden sämtliche Toten erst am Ende der Menschheitsgeschichte auferstehen und gerichtet, was für die schon früher Gestorbenen einen langen Wartestand bedeutete. Das universale Weltgericht bringe für die früher Gestorbenen mit der Auferstehung bloß das Hinzutreten des Leibes zur Seele. Diese nach langen Kämpfen 1336 in einer Bulle des Papstes Benedikt XII. kanonisierte neue Eschatologie bildete eine wesentliche, meist übersehene theologisch-dogmatische Voraussetzung für die Entstehung und Sinngebung des Totentanzes. Denn damit ist der bereits unmittelbar nach dem Tod anzutretende Weg in die Verdammnis vor- und darstellbar geworden. Folglich versinnbildet der Totentanz in Vers und Bild das „iudicium particulare“, das besondere Gericht, und zwar im Fall des unvorbereiteten Todes mit seiner in die Verdammnis führenden Konsequenz¹⁸.

Da der tanzende Tod sich häufig mit Musikinstrumenten abgebildet findet, sei noch auf diesen Aspekt kurz eingegangen. Hierbei hat man sich zu vergegenwärtigen, daß das stark vom augustinischen Denken beeinflußte dualistische Weltbild des christlichen Mittelalters, wonach dem Reich Gottes („civitas Dei“) das des Teufels („civitas diaboli“) gegenübersteht, seinen Niederschlag ebenfalls in seiner Musikanschauung gefunden hat. Neben die aus der Antike weiterwirkende Einschätzung vom durch vollkommene Zahlenverhältnisse – sie sind zugleich die der Musik – geordneten harmonischen Kosmos trat die christliche Idee der himmlischen Liturgie mit ihrer vollendeten Ordnung und in ihrem makellosen Wohlklang. Sie diente als normative Matrix für jede irdische Liturgie¹⁹.

Herrschender Vorstellung gemäß gehörten zur himmlischen Liturgie außer Gesang und Instrumentenspiel Tanz, Reigen und Prozession. Die kreisförmigen Bewegungen bezeichneten dabei die Vollkommenheit und die Richtung nach rechts die „gute Seite“. In der bildenden Kunst wird das Geleit der Seelen durch die Engel zum Himmel, und zwar sowohl der Einzelseele nach ihrem Verscheiden als auch aller Seligen unmittelbar nach dem Weltgericht, oft tanz- und prozessionsartig dargestellt. Mit dieser in der geistlichen Literatur und der Kunst des Mittelalters weit verbreiteten Ansicht von himmlischer Liturgie kontrastiert die höllische Liturgie als deren gänzliches, fratzenhaftes Gegenstück. Sie wird von Teufeln, Dämonen und Monstern aller Art ausgeführt. Gelegentlich rechnete man auch die irdischen Spielleute und ihr Tun zu dieser musikalischen Kontrastwelt; sie wurden geradezu als „ministri Satanae“, als Diener Satans bezeichnet und diffamiert²⁰.

Die Musikinstrumente galten weithin als Hauptwerkzeuge der teuflischen Musik, und sie wurden vornehmlich im Anschluß an Äußerungen von Kirchenvätern fast ausnahmslos als diabolisch verworfen, hatten sie doch früher bei den frevelhaften paganen Kulten eine maßgebliche Funktion wahrgenommen. Deshalb benutzte man sie längere Zeit nicht in der Kirche und bei liturgischen Feiern. Erst allmählich lockerte sich dieses allgemeine Verdikt. Allerdings rangierten noch lange bestimmte Instrumente als besonders teuflisch, so sämtliche Tanzinstrumente, weil sie zu Sünde, Wollust, Laszivität und sexueller Ekstase stimulierten. Infolgedessen waren sie kirchlicherseits verfemt.

Wie die Musik der Teufel, so befand sich auch ihr Tanz in einem beziehungsreichen, symbolgesättigten Kontrast zu dem der Engel. Man qualifizierte ihn als häßlich, wild, ungeordnet, grotesk und obszön. Führt der Tanz der Engel nach rechts, zur Seligkeit, so der ihre nach links, zur Höllenseite und damit ins Verderben. Werden die Geretteten von den Engeln in wohlgeordnetem Zug, in tanzartiger Prozession oder im Reigen zum Himmel geleitet, so werden die Verdammten von den Teufeln mit brutaler Gewalt, mit Hilfe von Ketten, Stricken und Seilen zur Hölle gezogen. Diese topischen Vorstellungen und Motive lagen bereit, als der Totentanz entstand. „Er ist wesentlich von ihnen geprägt und ohne sie nicht zu verstehen. Sowohl in seiner allgemeinen Konzeption wie in der Ausgestaltung der Tanz- und Musikmotive gehört er in jenen Sinnbezirk, der gekennzeichnet ist durch die Auffassung vom Tod als Strafe für die Sünde, durch die Furcht der Menschen vor dem unbereiten Tod, der zur Hölle führt, durch die Idee des Seelenlebens der Verdammten und durch die Nähe von Teufel, Tod und Spielmann.“²¹

Abschließende Bemerkungen

Die ikonographischen Wurzeln und Zusammenhänge, aus denen Tanz und Musik beim Totentanz resultierten, hat man in Verbindung mit den Ideen von Gericht und Verdammnis sowie von Seelenleben zu bedenken und zu würdigen, wie sie in der bildenden Kunst des Mittelalters zur Tradition geworden sind. Die Totentänze – ein gesamteuropäisches Phänomen – hatten zur Prämisse die dogmatische Vorstellung des Individualgerichts, das im ausgehenden Mittelalter neben die bis ins 14. Jahrhundert vorherrschende Doktrin vom Universalgericht am Jüngsten Tag getreten ist und zeitweise dieses dominierte.

An das „iudicium singulare/particulare“ gemahnt der Totentanz, wenn er darauf insistiert, daß der Tod zu jeder Zeit jeden zu sich rufen und niemand sich von seiner Verantwortung vor dem göttlichen Richter dispensieren kann. Unter Bezug auf 1 Kor 15, 23, womit die mittelalterlichen Stände legitimiert worden sind, hat die theologische Anschauung vom Individualgericht zu einer vertieften Refle-

xion über den Tod wie auch über das Leben geführt; zugleich ist damit versucht worden, jeden einzelnen in der christlichen Gemeinschaft dahin zu bringen, daß er an seinem Platz die ihm zugemessenen Aufgaben gewissenhaft und eigenverantwortlich erfüllte.

„Als ‚Reflex und Movens der kollektiven Mentalität des ausgehenden Mittelalters‘ sucht der Totentanz der Infragestellung des herkömmlichen Welt- und Gottesbildes und der Destabilisierung der tradierten sozialen Verhältnisse ein in der christlichen Religion gründendes Erklärungsmodell für das Leben des Menschen im Diesseits entgegenzustellen, indem er das durch die großen Pestepidemien ausgelöste unvorhersehbare Massensterben ‚auf eine sinnstiftende Ordnung‘ zurückführt und trotz der Erfahrung der unmittelbaren existenziellen Gefährdung eine Sinnerfüllung des Lebens zu vermitteln strebt, die Verantwortlichkeit des einzelnen für sein persönliches Seelenheil lehrt und ihn auf seine Aufgabe als notwendiges Glied im gottgewollten, ständisch geprägten ordo festlegt.“²²

Die Darstellungen mittelalterlicher Totentanzvisionen mögen heutzutage als Protestschrei gegen jegliche Versuche gelten, das Faktum des Sterbenmüssens in naiver Frömmigkeit zu verharmlosen. Zugleich mögen sie auch Auflehnung sein gegen alle zynischen Machenschaften der Mächtigen der Welt hinsichtlich des verletzlichen hohen Guts des Lebens; Auflehnung gegen das Instrumentalisieren des Todes in der Botmäßigkeit von Haß, Unterdrückung, Terror und Krieg.

Für die Menschen aller Zeiten stellten Sterben und Tod ein Problem dar, und dies wird auch so bleiben. Denn menschliches Dasein vollzieht sich im spannungsvollen Wechsel von Werden und Sterben. Sämtliche Lebensvollzüge sind diesem ehrernen Gesetz unterworfen und erinnern nachdrücklich an die eigene Sterblichkeit. Die Menschen sehen sich mit diesem unentrinnbaren Schicksal konfrontiert und müssen mit dieser unausweichlichen Realität fertig werden. Dem Tod gegenüber sind unterschiedliche Einstellungen möglich: Man kann ihn ignorieren, nicht wahrhaben wollen, ihn verdrängen oder tabuisieren. An dieser ewigen Frage kann man irre werden, gar zerbrechen; man kann aber auch an ihr reifen, indem man sein Leben daraufhin bewußt und gewollt ausrichtet, es aus dem Wissen um die eigene Vergänglichkeit sinnvoll realisiert. Die Akzeptanz der Endlichkeit bedeutet jedoch keineswegs nur die Konzentration auf die Sterbestunde, sondern zunächst den intensiven Vollzug und die Bejahung des begrenzten Lebens. Sterben und Tod bilden den Abschluß der menschlichen Existenz, die mit der Geburt ihren Anfang nimmt und sich in verschiedenen Lebensvollzügen entfaltet.

Uns Heutigen ist der Tod weithin fremd geworden. Für den gläubigen Menschen des Mittelalters war Christus selbst dem Sterbenden präsent. Er hatte einen lebendigen Umgang mit dem Tod, lebte im Angesicht des Todes und wußte gewöhnlich von seinem nahenden Ende, auf das er sich in hoffender Zuversicht auf das ewige Leben entsprechend vorbereitete. In Jesu Christi Auferstehung hat sich für ihn exemplarisch ereignet, was für jeden Christen gilt. Diese Überzeugung wirkte sich auf das gesamte irdische Leben aus. Die religiöse Substanz, die im

Mittelalter die Beschäftigung mit Sterben und Tod geprägt hat, ist gegenwärtig vielfach geschwunden und damit die Gewissheit, daß nach christlichem Verständnis die Allmacht des Todes gebrochen werden kann. Insofern könnte in einer Leistungs- und „Erlebnisgesellschaft“, die sich mit einer durchaus vergleichbaren Situation und Diskussion konfrontiert sieht, dazu verhelfen, den kreatürlichen Charakter anzuerkennen und die „Kunst des heilsamen Sterbens“ einzuüben. Denn jede *Ars moriendi* will anregen, die Vorläufigkeit des Lebens sowie die eigene Mortalität unter dem Aspekt der Endgültigkeit zu bedenken und damit im Diesseits des Todes bewußt und dankbar anwesend zu sein. Die christliche Hoffnung über Sterben und Tod hinaus erwartet die Vollendung der Welt, der persönlichen Lebensgeschichte und der in ihr gewachsenen Beziehungen.

ANMERKUNGEN

- 1 Der Tod in den Weltkulturen u. Weltreligionen, hg. v. C. v. Barloewen (München 1996).
- 2 Umfassend hierzu: A. M. Haas, Todesbilder im Mittelalter (Darmstadt 1989); Ph. Ariès, Die Geschichte des Todes (München ⁶1996); K. S. Guthke, Ist der Tod eine Frau? Geschlecht u. Tod in Kunst u. Lit. (München 1997).
- 3 F. Kelleter, Die Moderne u. der Tod. Das Todesmotiv in moderner Lit. (Frankfurt 1997); A. Lohner, Der Tod im Existentialismus. Eine fundamentaltheol. Analyse unter Berücksichtigung des philos.gesch. Hintergrunds (Paderborn 1998); D. Steinfort, Letzte Runde. Sterben u. Tod in der Gegenwartslit., in dieser Zs. 216 (1998) 103–117.
- 4 Z. Bauman, Tod, Unsterblichkeit u. andere Lebensstrategien (Frankfurt 1994) 48–51.
- 5 Sterben – eine Zeit des Lebens. Ein Handbuch der Hospizbewegung, hg. v. H. Beutel u. D. Tausch (Stuttgart 1989).
- 6 M. de Montaigne, Um recht zu leben (Zürich 1996) 9; 12.
- 7 Ein Überblick in: TRE, Bd. 4 (New York 1979) 143–154; LMA, Bd. 1 (München 1980) 1039–1044.
- 8 R. Schönberger, *Ars moriendi*. Kann man das Sterben lernen?, in: Politische Studien 46 (1995) 5–15; hier: 7; *Ars moriendi*. Erwägungen zur Kunst des Sterbens, hg. v. H. Wagner (Freiburg 1989) 117–155; A. E. Imhof, Die Kunst des Sterbens. Wie unsere Vorfahren sterben lernten (Stuttgart 1998).
- 9 F. Werfel, Der veruntreute Himmel (Frankfurt 1965) 88; 91 f.
- 10 Augustinus, De civitate Dei XIII, 10.
- 11 A. 8, 10.
- 12 St. Grof, Totenbücher. Bilder vom Leben u. Sterben (München 1994).
- 13 Hierzu: J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- u. Geistesformen des 14. u. 15. Jhs. in Frankreich u. in den Niederlanden (Stuttgart ¹¹1975); J. Delumeau, Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jhs., 2 Bde. (Reinbek 1985); S. Wollgast, Zum Tod im späten Mittelalter u. in der Frühen Neuzeit (Berlin 1992); Tod im Mittelalter, hg. v. A. Borst u.a. (Konstanz 1993); P. Dinzelbacher, Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- u. Gotteserfahrung (Paderborn 1996).
- 14 Zu Pest, bildender Kunst u. Literatur: K. Bergdolt, Der Schwarze Tod in Europa. Die Große Pest u. das Ende des Mittelalters (München ³1995) 207–222.
- 15 Dazu: R. Hammerstein, Tanz u. Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze u. ihr Nachleben (Bern 1980); Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, hg. v. G. Kaiser (Frankfurt 1983); Tanz u. Tod in Kunst u. Literatur, hg. v. F. Link (Berlin 1993); N. E. Palmer, *Ars moriendi* u. Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter, in: Tod im Mittelalter (A.13) 313–334; Totentanzforschung. 7. Internationaler Totentanz-Kongress Füssen, hg. v. der Eur. Totentanz-Vereinigung (Fürstenfeldbruck 1995).
- 16 Wollgast (A. 13) 14 f. ¹⁷ Huizinga (A. 13) 208. ¹⁸ Hammerstein (A. 15) 24. ¹⁹ Ebd. ²⁰ Ebd. 25. ²¹ Ebd. 26.
- 22 Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck u. der Nikolaikirche in Reval/Tallinn, hg. v. H. Freytag (Köln 1993) 13 f.