

Der Berliner Totentanz

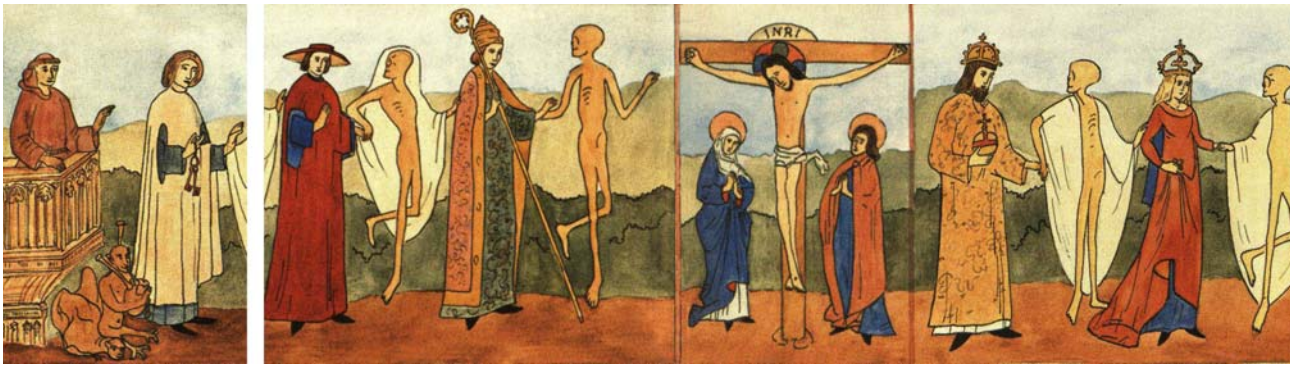
Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit

vom 15. bis zum 18. September 2011 in der Humboldt-Universität zu Berlin



Vom 15. bis zum 18. September trafen sich in der Humboldt-Universität auf spätmittelalterliche Wandmalereien spezialisierte Kunstwissenschaftler, Restauratoren und Mitglieder der Europäischen Totentanz-Vereinigung, um vor Ort über die Darstellungen in der Turmvorhalle der Berliner Marienkirche zu diskutieren.¹ Dass es abgesehen von gemeinsamen Interessen auch Differenzen gab, mag ein Beispiel verdeutlichen. Für die einen besteht das Denkmal aus vier Teilen: Der Prediger neben der Eingangstür macht den Anfang. Vor ihm sind die Geistlichen aufgereiht. Den Scheitelpunkt markiert die Kreuzigungsgruppe in der Nordwestecke. Vom Betrachter aus rechts schließen sich weltliche Ständevertreter an: Adlige, reiche Bürger und weniger wohl situierte Leute. Dr. Jan Raue, der leitende Restaurator, sprach dagegen von zwei Berliner Totentänzen. Zuerst entstand die Figurenfolge der Nordwand, deren Konturlinien offenbar zuviel Bindemittel enthielten. Sie platzten ab, sodass man heute in erster Linie die darunter liegende Grundierung sieht, also den weißen Putz.² In einer zweiten Etappe arbeiteten die Maler nach einem neuen Rezept. Sie verputzten die Mauern einschließlich der beiden Pfeiler im Westen und rührten die Farben in neuer Zusammensetzung an. Das bedeutet, der Klerus ist jünger als das Personal, das in Leserichtung den Abschluss bildet, wohl nur um Wochen oder wenige Monate. Stilistische Unterschiede gibt es jedenfalls nicht.

Quellen zur Entstehung und Rezeption sowie die ikonographischen Besonderheiten des Berliner Totentanzes waren den Gastgebern weniger wichtig als der Spagat zwischen den konservatorischen Maßnahmen, touristischem Interesse und der Funktion, die das Denkmal im kirchlichen Rahmen einnehmen kann. Aus diesem Grund folgen nicht etwa die Inhaltsangaben von 27 wissenschaftlichen Vorträgen, sondern ein Bericht darüber, was für die Totentanz-Forschung von Bedeutung sein könnte.



Da wäre zuerst einmal der Prediger, dessen Ordenszugehörigkeit Fragen aufwirft. Ist es denkbar, dass ein Franziskaner die Berliner Pfarre leitete? Handelt es sich um einen Gastredner, der die Totentanz-Idee vielleicht sogar aus einer anderen Stadt mitbrachte? Im Hinblick auf die Geschichte der makabren Kunst womöglich noch wichtiger ist der dämonische Dudelsackspieler unter der Kanzel, der als musizierendes Gerippe bereits in der Danse macabre von La Chaise-Dieu³ vorkam, 50 Jahre später sehr wahrscheinlich in Bernt Notkes zerstörtem Leinwandgemälde für die Beichtkapelle der Lübecker Marienkirche⁴, um 1480 auf der Westwand der Pfarrkirche im dänischen Nørre Alslev⁵ und schließlich als Skelett in der Nikolaikirche von Reval (Tallinn)⁶. Jedermann sollte sich darüber im Klaren sein, dass es die aus jüngeren oberdeutschen Szenefolgen geläufige Beinhausmusik⁷ im monumentalen Totentanz erst im 16. Jahrhundert gab.

Betrachtet man nun also das aus 25 Paaren bestehende Totentanzpersonal der Berliner Marienkirche, fällt die asymmetrische Verteilung der Figuren auf. Im Norden stehen 13 Ständevertretern 14 Todgeweihte im Westen gegenüber, obwohl man den unter den Geistlichen eingereihten Arzt leicht auf der weltlichen Seite hätte unterbringen können. Daraus folgt, dass am Ende etwas fehlt: Narr und Tod, vielleicht sogar eine Schlusszene als Pendant zum Prediger dürften dem Umbau der Turmvorhalle in der Reformationszeit zum Opfer gefallen sein. Grundsätzlich unterscheiden sich die beiden Hälften des Frieses durch die unterschiedliche Dichte des Reigens.



Während der Tagung bot das Bild im Scheitelpunkt des Totentanzes Anlass zu ausführlichen Diskussionen. Das Berliner Publikum war der Meinung, der für das Jahr 1469 in der Turmhalle bezugte Sigismund-Altar⁸ könne nicht unter der Kreuzigungsgruppe auf dem Pfeiler in der Nordwestecke gestanden haben, da die Darstellung nicht nach Osten weist und zirka zwei Meter über dem heutigen Boden endet. Einzigartig ist die Position freilich nicht. Wer den Kreuzaltar in der Nagelkapelle⁹ des Bamberger Doms (das heißt den Kapitelsaal des hochmittelalterlichen Domklosters) und die Michaelskapelle der ehemaligen Zisterzienserabtei Ebrach¹⁰ (das ist die um 1200 errichtete Grablege des Klosterstifters Berno) kennt, interpretiert die Höhenlage ganz anders. Der Priester brauchte keine Leiter, um die Messe zu zelebrieren. Solange das Untergeschoss als Sepulchur genutzt wurde, gelangte er über eine Treppe nach oben. Später überspielten andere Lösungen den Niveauunterschied. Lokalhistoriker und Restauratoren sollten demnach folgende Fragen klären: War die Turmhalle der Berliner Marienkirche im 15. Jahrhundert unterkellert? Gibt es Dokumente zur Stiftung des Altars? Wer verehrte Sigismund? In den überlieferten Dialogversen hat der Heilige bekanntlich keine Spuren hinterlassen.

Abgesehen von der Kreuzigungsgruppe entspricht die vorgestellte Wandmalerei den ältesten in Wort und Bild überlieferten Totentänzen.¹¹ Hier wie dort ist das Ordnungsprinzip nicht ein linear absteigender Aufmarsch von Ständevertretern, wie er in den meisten nachfolgenden Zeugnissen vorkommt. Das Personal teilt sich in drei hierarchisch gegliederte Gruppen: Rechts vom Papst stehen die Kleriker, links die weltlichen Würdenträger, am weitesten von ihm entfernt das einfache Volk. In der Turmhalle der Marienkirche tanzen Gerippe und ihre Opfer Hand in Hand. Man könnte einen Schritt weitergehen und sagen, der Berliner Totentanz deutet einen Ringelreihen¹² an, der sich von rituellen Liedern und Reigentänzen zu Ehren Verstorbener ableitet, wie sie sich seit über 1000 Jahren nachweisen lassen – bei den Etruskern oder in Mittelamerika. Erst mit Einführung des Buchdrucks löst sich die Kette auf in einzelne Paare, wie jeder sie kennt.

Die Tatsache, dass Christus, Maria und Johannes im Berliner Totentanz kleiner sind als die anderen Personen, lässt sich als perspektivische Verkürzung erklären: Der Nordwestpfeiler ragt in den Raum hinein. Insofern steht das Kruzifix weiter vorn, und der Reigentanz zieht gewissermaßen hinter ihm vorbei, was bereits Peter Walther in seiner Doktorarbeit von 1995 festgestellt hat.¹³ Doch kaum einer der Tagungsteilnehmer konnte sich vorstellen, dass man zu Füßen des oder gar rund um das Kreuz tanzte. Altphilologen wissen jedoch, der Name des Chores im Kirchenraum leitet sich vom griechischen Wort "chorea" ab, das ist der Tanzplatz. Außerdem umringen in Neuvy-Sautour im französischen Département Yonne seit 1514 vier Knochenmänner den Kreuzestamm, genauer ein skelettierter Papst, ein König, ein Rechtsgelehrter und ein Arbeiter.¹⁴



Von 1516/19 bis 1660 musizierten Gerippe im Totentanz auf der Friedhofsmauer des Berner Dominikanerklosters unmittelbar neben dem Gekreuzigten.¹⁵ Auf der 1539 bemalten Außenwand von San Vigilio in Pinzolo, Südtirol, sieht die Situation bis heute ganz ähnlich aus.¹⁶ Und in der Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Sankt Michael in Bamberg stehen, gehen und lagern Skelette auf allen vier Seiten Christi im Heiligen Grab, datiert 1729/31.¹⁷

Abschließend sei erwähnt, dass sich im Laufe der Tagung mehrere Referenten für die Neudatierung des Berliner Totentanzes aussprachen. Da die Figurenfolge sehr statisch, also wenig expressiv, ist und die Gewänder keine Kaskadenfalten aufweisen, ging man davon aus, dass die Wandmalerei in der Turmvorhalle um 1470 entstand. Das heißt, als oder unmittelbar nachdem Kurfürst Friedrich II. am 20. Januar 1469 die Einkünfte des Sigismund-Altars "under dem Torne"¹⁸ dem von ihm gegründeten Domstift zusprach. Die Pestepidemie von 1484 steht als Ursache für die Neugestaltung des Raums demnach nicht länger zur Debatte.

Obwohl Quellen fehlen, war wenigstens eine stimmige These zur Auftragsvergabe zu hören: Ein Mitglied der Familie Blankenfelde könnte der Stifter gewesen sein. Das Patriziergeschlecht verfügte über die notwendigen Mittel und stellte den Bürgermeister, der im Totentanz als Mann ohne Fehl und Tadel geschildert wird.

Dr. Maria Deiters wies darauf hin, dass der Fries keineswegs in der Reformationszeit übermalt worden sei, sondern erst 1729 im Rahmen der Gesamtrestaurierung. Jacob Schmidt erwähnt die Tatsache im vierten Band der *Berlinischen und Cöllnischen Merk- und Denkwürdigkeiten*: "Noch wolten wir uns zur Thür so die Glocken-Thüre genant wird hinverfügen, und zur lincken Hand wenn man zur Thür hinein kommt an der Kirchmauer inwendig, den Todten-Tantz ansehen. Allein dieser ist bey der Renovirung der Kirchen mit Kalck überstrichen, und also wo ihn nicht jemand mit seinen Figuen und alten Verschen abgeschrieben unter die res deperditas zu zehlen."¹⁹

Dr. Uli Wunderlich, Präsidentin der Europäischen Totentanz-Vereinigung e.V.

Daten und Fakten

- 1380 Brand der Marienkirche, dem ein langwieriger Wiederaufbau folgt
- 1469 Einkünfte des "under dem torne" gelegenen Sigismund-Altars belegt
Ungefähres Entstehungsjahr des Totentanzes
- 1514 Obergeschoss des Turms abgebrannt
- 1539 Einführung der Reformation in Berlin
Abgrenzung der Turmhalle vom Kirchenschiff durch eine Wand, die Orgelempore und Treppen
- 1729 Umfassende Restaurierung der Marienkirche, in diesem Zusammenhang Übertünchung des Totentanzes spätestens 1734
- 1860 Wiederentdeckung und Freilegung der Wandmalerei durch August Stüler, Umriss von Rudolph Schick
- 1861/62 Pseudomittelalterliche Malereikorrekturen durch Friedrich Fischbach

1892/93 Restaurierung und Entfernung der Ergänzungen; Zerstörung von Narr und Tod
1954/57 Bestandssicherung durch Fritz Leonhardi
1991 Einbau des Glasgangs
2008/11 Bestandsaufnahme und Konzeption für den weiteren Umgang mit der 22 mal 2 Meter umfassenden größten mittelalterlichen Wandmalerei Berlins durch die Firma Polychromie – Büro für Restaurierung im Auftrag des Landesdenkmalamts.

- ¹ Peter Walther: *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*. Berlin 1997.
Susanne Warda: *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*. Köln 2011 (Pictura et poesis 29), S. 106-120.
- ² Vergleiche das Programmfaltblatt (verfügbar unter <http://www.totentanz-online.de/tagungen/tagung-berlin.php>) sowie die Abbildung auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Totentanz aktuell* 13 (2011), Heft 142.
- ³ Georg Troescher: *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*. Berlin 1966, S. 201-211 und Tafel 90-95, besonders Abbildung 276 und 278.
Patrick Rossi: *La Danse Macabre de La Chaise Dieu, Abbatiale Saint-Robert. Etude iconographique d'une fresque du XVe siècle*. Le Puy en Velay 2006, S. 103.
- ⁴ Vergleiche Hartmut Freytag [Hg.]: *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption. Mit Beiträgen von Stefan Blessin, Robert Damme, Sandra Schulte, Timothy Sodmann, Hildegard Vogeler und Joachim Walter. Köln, Weimar, Wien 1993 (Niederdeutsche Studien 39), S. 24-26, 36 und 146.
- ⁵ Hélène & Bertrand Utzinger: *Itinéraire des Danses macabres*. Chartres 1996, S. 133-134.
Niels M. Saxtorph: *Jeg ser på kalkmalerier. Alt hvad der findes i danske kirker*. Kopenhagen 1979, S. 202-203.
- ⁶ Freytag, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, S. 24-26, 36, 146, 149-150, 154 und Abbildung S. 470.
- ⁷ Vor 1500 lassen sich in monumentalen Totentänzen einzelne Musikanten nachweisen, aber kein Ensemble, das im Beinhaus oder auf dem Friedhof zum Tanz aufspielt. Die erste einschlägige Abbildung enthält der Druck, den Heinrich Knoblochzer zwischen 1484 und 1488 in Heidelberg schuf, siehe <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488>, Blatt 1 verso.
- ⁸ Walther, *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, S. 21.
- ⁹ Jutta Kriewitz: *Dom zu Bamberg. Bauforschung zur Nagelkapelle*. Bamberg 2011 (Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg 21), besonders S. 44, 104 und Tafel 5.
- ¹⁰ [Wolfgang Wiemer]: *Abteikirche Ebrach. 22.*, neu bearbeitete Auflage. Regensburg 2008, S. 18-22.

- ¹¹ Gemeint sind zwei um 1420 in Süddeutschland entstandene Handschriften: Ms. 49 der Wellcome Library in London und Ms. 1404 der Biblioteca Casanatense in Rom.
Der Bamberger Totentanz rund um den Leichnam im Heiligen Grab des Klosters Michelsberg. Kommentiert von Uli Wunderlich und Elfi Jemiller. Regensburg 2009, zum Kreisreigen und Schädelkreisen S. 50 und 80.
Uli Wunderlich: Der Reigen um den Toten im Sarg – Zeugnisse für einen fast vergessenen Begräbnisritus. In: *L'art macabre* 7 (2006), S. 211-234.
Uli Wunderlich: Der Tanz um den Toten im Sarg. Zeugnisse für einen Begräbnisritus in Spanien. In: Barbara Borngässer, Henrik Karge und Bruno Klein [Hg.]: *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Frankfurt und Madrid 2006 (*Ars Iberica et Americana* 11), S. 475-494.
- ¹² Erwin Koller: Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe* 10), S. 414, weist darauf hin, dass sich der Totentanz ursprünglich als kreisförmig geschlossen verstand. Folglich verteilte man das Personal auf möglichst vielen Wänden des Raumes.
- ¹³ Einfacher nachzulesen in Walther, *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, S. 62.
- ¹⁴ Heinz-Hermann Arnhold: Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540. Stilkritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und seinem Umkreis. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau, vorgelegt im September 1992. Als Digitalisat verfügbar unter www.freidok.uni-freiburg.de/freidok/volltexte/2004/1305/pdf/1_TEXT.PDF, S. 82-90 und 256.
Jacques Baudoin: La sculpture flamboyante en Champagne Lorraine. *Nonette* [1991], S. 157-158: Abbildung des Kreuzes in Neuvy-Sautour.
- ¹⁵ Tripps, Johannes: "Den Würmern wirst Du Wildbret sein". Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649). Mit einem Beitrag von Manuel Kehrl. Bern 2005 (*Schriften des Bernischen Historischen Museums* 6), Abbildung S. 29.
- ¹⁶ Giuseppe Ciaghi: *Nell'antica chiesa di San Vigilio a Pinzolo*. Pinzolo 2006, Abbildung S. 46-47.
- ¹⁷ Siehe Wunderlich & Jemiller, *Der Bamberger Totentanz*.
- ¹⁸ Zitiert nach Hellmut Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*. 3. Auflage. Köln und Graz 1974 (*Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte* 3), S. 204.
- ¹⁹ Zitiert nach Jacob Schmidt: *Berlinische und Cöllnische Merk- und Denkwürdigkeiten [1727/34]*. Eingeleitet und mit einem Personenregister versehen von Peter P. Rohrlach. Berlin 1992, *Decas III*, 1734, S. 16.