§ 2. Die Idee des Todtentanzes.

Beträchtlich jünger, als die Personifizirung des Todes in Gestalt eines Skeletts, scheint die Idee des Todtentanzes zu sein, wovon man auch die ersten Spuren im klassischen Alterthume vergebens suchte. Anakreon erklärt freilich, der Freude leben und die Sorgen verscheuchen zu wollen, ehe er an die Tänze der Todten müsse[29], doch jeder sieht, dass hier an die auch bei Virgil und Tibull wiederkehrenden Reigen der Schatten in der Unterwelt[30] und nicht an den grausen Tanz des Todes mit seinem Opfer zu denken ist. Käme es nur auf Worte und Citate an, so könnten wir am Ende mit noch mehr Recht den Esel des Lukianos anführen, der von seinem Mitesel erzählt, er sei, nachdem ihm die Räuber die Sehnen durchschnitten, den Tod tanzend hinunter gegangen[31]. Auch bei dem von Gori[32] und in einer bei weitem bessern Kopie von Wicar[33], wie auch in einem Abgusse der Lippertschen Daktyliothek[34] mitgetheilten Sardonyx, einem Intaglio des Florentinischen Kabinetts, worauf ein tanzendes Skelett mit

einem auf der Doppelflöte dazu blasenden, Silen-artigen Alten eingeschnitten ist, kann so wenig, wie bei den im J. 1809 vom Kanonikus Jorio bei Kumä in einer alten Grabhöhle aufgefundenen Reliefs, deren eins drei Gerippe in mehr oder weniger tanzender Stellung zeigt[35], von einer Allegorie des Todes, mithin von einem Todtentanze im Sinne des Mittelalters die Rede sein. Die drei Figuren des kumäischen Basreliefs zumal, keine eigentliche Skelette, sondern mumienartig eingetrocknete Gestalten, wie der Tod im Baseler Todtentanz, sind offenbar nichts anders, als jene unheimlichen, unter dem Namen Larvae oder Lemures bekannten, ausschliesslich römischen Gespenster, die auch Goethe am Schluss des Faust eine Rolle spielen lässt[36], und Jorio hat keinen Grund zu der Annahme[37], dass Lessing, wenn er diese Reliefs gekannt hätte, seine Meinung über die Bedeutung des Skeletts bei den Alten geändert haben würde. Eben so wenig beweist seine Berufung auf die *nackten Schädel*, die der Freigeist Lukianos den Hadesbewohnern beilegt[38]. gegen Herder's Behauptung, dass Bilder der Lemuren nie auf einem griechischen Grabe standen[39]. Auch Goethe hält das kumäische Grab ungeachtet der darin gefundenen griechischen Wortfragmente aus guten Gründen für ein römisches[40]. Er erklärt die drei Reliefs für

eine Art Trilogie, worin die Heldin, eine vortreffliche Tänzerin, zuerst einen Triumph ihrer Kunst im Leben feiert, darauf als Lemur im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, ihre Beschäftigung (wie Orion in der *Νεκυία* seine Jagden) fortsetzt und zuletzt dem Scheine nach wiederhergestellt, zu der ewigen Schattenseligkeit in Elysium gelangt ist. Dieser Auffassung gemäss bezeichnet Goethe das mittlere Relief mit den drei Skeletten als *einen antiken, humoristischen Geniestreich, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabne ein Fratzenhaftes hineingebildet wird.* Sonach begegneten wir hier, wenn schon keiner humoristischen Personifizirung des Todes, doch mindestens einer burlesken, von dem düstern Ernst des griechischen Schattenreichs weit verschiedenen und eben vermöge ihres fratzenhaften Charakters jener mittelalterlichen Idee sich annähernden Darstellung der Todten. — Auch die Hampelmann-artigen Bewegungen jenes kleinen silbernen Skeletts beim Gastmahl des Trimalchio im Petronius [41] erinnern allerdings an die Idee des Todtentanzes, ohne jedoch bei unbefangener Würdigung für einen klassischen Vorspuk derselben gelten zu können.

Eher als in der griechischen und römischen Vorzeit möchte der Ursprung des Todtentanzes im Morgenlande zu suchen sein. Dafür spricht wenigstens die Benennung *Danse Macabre* unter welcher die bildlichen Darstellungen dieses Tanzes als Zierden der Kirchhofsmauern in Frankreich lange vor der Erfindung der Buchdruckerkunst bekannt waren. Früher wurde nach einem, zuerst, wie es scheint, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts aufgekommenen Irrthum, den später der Polyhistor Melchior Goldast durch seine Autorität bekräftigte [42] und den noch der gelehrte Joh. Alb. Fabricius, wie auch Jöcher und selbst Rotermund theilten [43], jenes Wort von einem vermeinten deutschen Poeten *Macaber* hergeleitet, der die ältesten Verse zum Todtentanz gemacht haben sollte, in der That aber nie existirte. Eben so irrig wäre es, bei dem Worte an einen provençalischen Troubadour *Marcabres* zu denken, der auch mit dem Todtentanz nichts zu schaffen hatte [44], oder es, wie Andre thaten, aus zwei, nicht angegebenen griechischen Wörtern zusammensetzen zu wollen, wovon auch, ausser μαχάριος etwa, schwer zu errathen, welche es sein sollten [45], oder es gar mit Villaret [46] aus dem Englischen von *make* und *breake* herzuleiten, eine Etymologie, die Douce (p. 30 sq.) mit Recht

für lächerlich erklärt. Bernhard van Praet kam zuerst darauf, das Wort *Macabre* aus dem Arabischen zu erklären[47], wo مَقْبَر *(makbar)* oder مَقْبَرَة *(makbarat)* oder auch pluraliter مَقَابِر *(makabir)* ein Begräbnissplatz heisst, und wir können, auch auf die Beistimmung des gelehrten Orientalisten Wüstenfeld uns stützend, nicht umhin, diese Erklärung für die einzig richtige zu halten. Sie wird durch Peignot's und Douce's Einwürfe[48], dass die religiöse Bedeutung des Todtentanzes und, wie letzterer sich ausdrückt, *personifizirte Sculptur* dem Wesen des Islam widerstreiten, durchaus nicht entkräftet und hat in Betracht, dass das arabische Wort im Französischen so gut als unverändert geblieben, sicher weniger gegen sich, als Douce's Herleitung von dem heiligen Anachoreten *Macarius*, dessen in der französischen Form *Macaire* den Franzosen von Alters her sehr geläufiger Name schwerlich einer stehenden Verstümmelung wie Macabre unterlegen sein würde, und dessen durch ein Gemälde Orgagna's in Pisa verewigte und von Vasari im Leben dieses Künstlers[49] erzählte Legende überdies zu den Todtentänzen nur in sehr entfernter Beziehung steht. Die ganze bildliche Ausführung dieser Tänze an den Kirchhofsmauern und besonders der ihnen später fast allge-

mein untergelegte moralische Zweck mag freilich jüngern und rein christlichen Ursprungs sein, wiewohl man sich in Erwägung des kaustisch scherzhaften Charakters der meisten Todtentänze kaum enthalten kann, das Wort *Danse Macabre* fast buchstäblich durch طَنْزُ ٱلْمَقَابِرِ (*tanz d-makabiri*), Kirchhofs-Kurzweil, zu erklären. Der Dämon Azraël, auch eine Verkörperung des Todes, spielt wenigstens in einigen morgenländischen Märchen eine bedeutende, und zwar nicht selten neckische Rolle [50].

Die nächste Veranlassung zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes, so wie zu den in derselben frommen Absicht unternommenen geistlichen Aufzügen und Maskeraden, die Charpentier auch als *Danse Macabre* oder *Machabaeorum chorea* bezeichnet [51], waren, wie ziemlich einstimmig angegeben wird, verschiedne Seuchen, die (gleichfalls ein Geschenk des Orients!) im Verlauf des 14ten und des 15ten Jahrhunderts Europa verheerten, und zwar nach Peignot's Vermuthung besonders eine Epidemie, die im J. 1373 ihren Anfang nahm, und die mit krankhaften, Veitstanz-artigen Bewegungen verbunden war [52] Dass auch Petrarca's etwas früher erschienener *Trionfo della Morte* (beiläufig eben nicht sein bestes Gedicht in 120 schwülstigen Terzinen) schon da-

mals die Idee zu einigen auf den Tod bezüglichen Bildern gegeben, wie Fiorillo meint[53], ist mindestens sehr wahrscheinlich. Die eigentlichen Todtentänze aber haben einen, dem elegischen Pathos dieses Gedichts völlig entgegengesetzten Charakter, da in ihnen, unbeschadet ihres erbaulich moralischen Zwecks, ja man darf behaupten, zur Förderung desselben, überall der Geist der Satire durchblickt. Dies satirische Element des Todtentanzes und insbesondre seinen Zusammenhang mit der in Dichtung und Bildnerei des Mittelalters gleichfalls typisch gewordenen Personifizirung des Narrenthums, die nahe Beziehung der Hippe des Knochenmanns zu Hanswursts Pritsche, hat Rosenkranz auf eine so eigenthümliche, prägnante Art nachgewiesen und begründet, dass wir es uns nicht versagen können, die Entwickelung seiner Ansicht hier unverkürzt einzuschalten, zumal da wir uns schmeicheln, man werde in den Erörterungen dieses nicht bloss tief, sondern ausnahmsweise auch klar denkenden Philosophen die bündigste Rechtfertigung unsrer eignen poetischen Auffassung des betreffenden Gegenstandes finden.

„*Neben dem Gewirr der Narren*“, heisst es[54], „*ging in der Zeit eine andre Anschauung, welche zu jenem eigentlich erst den Schlüssel darbietet, die nämlich, dass der Tod mit einem Jeden tanze. Die alte Welt hatte den Tod nicht überwunden, sondern trauerte mit*

schmerzlichem Gram um den unersetzlichen Verlust des Daseins, was man liebte. Die moderne Welt musste den Tod überwinden und dies geschah nur dadurch, dass das Leben erkannte, wie der Tod zu ihm gehöre[55], *es selbst aber die Macht über ihn sei; das Wegsterben des Einzelnen — und nur der Einzelne stirbt — ist daher gleichgültiger, oder vielmehr ist es totale Bedingung des geistigen Lebens geworden, ohne vornehme Resignation mit göttlicher Gelassenheit über das Nichtsein der Einzelheit sich hinweggesetzt zu haben; wir sollen die Todten ihre Todten begraben lassen und uns zum Gott der Lebendigen halten; dies Lächeln über den Tod ist nur durch das Wissen von der Freiheit des ewigen Geistes möglich; Freiheit und Geist, sah man ein, sind zwei Namen desselben Begriffs. Der Narr ist lediglich durch seinen Zusammenhang mit der Idee närrisch, weil er sich zu einem abstracten Moment isolirt; er ist das abgerissene Segment, was umsonst der Kreis zu sein sich anstrengt und damit das lächerliche Schauspiel eines resultatlosen Mühens gibt. Der Tod, der dem Menschen gegenübertritt, bringt ihm seine Thorheit zum Bewusstsein, weil er ihn aus der Vertiefung in seine eitlen und nichtigen Interessen aufreisst. Aber der Tod bespricht und beschreibt die Thorheit nicht bloss, sondern das im Komischen angedeutete Nichts, das Urtheil der Idee kommt zum Ernst der Vollziehung und der Untergang des Thoren bricht wirklich herein, indem der Tod zu einem Jeden tritt und mit ihm den Reihen in das Grab hinein tanzt. Der Todtentanz veranschaulicht also die Eitelkeit der närrischen Welt und verkehrt ihre Verkehrung. Alle Menschen vom Papst und Kaiser an, alle Stände hindurch bis zur Amme mit dem Kinde auf dem Arme werden vom Tode überrascht. Jeden stört er, Jedem kommt er noch zu früh, Jeder hat noch Aufschub nothwendig. Aber der Tod ist ein kategorisches Wesen; er ist taub, wie gegen die Wirklichkeit des Vergangenen, so gegen die Möglichkeit des Zukünftigen, und kennt den Werth der Zeit gar nicht; er ist ächt geistig eine unabweisbare Fulguration des Ewigen und Zeitlosen. Der einzelne Geist muss immer sterben können, wesshalb dem Tode die Entschuldigungen, wo sein Dasein mit seinem Wesen nicht in Einheit sich zeigt, nichts gel-*

ten, denn gerade, dass sie noch gemacht werden, verräth ein böses Gewissen."

Wir erkennen hiernach in der Idee des Todtentanzes eine Manifestation jener kalten und schneidenden, und doch zugleich so derben und volksthümlichen ihrem innersten Wesen nach ausschliesslich im Mittelalter wurzelnden Satire, der nämlichen, die später einem Sebastian Brant sein Narrenschiff, dem Thomas Murner die Gäuchmatt und die Schelmenzunft und noch Johann Fischart, dem Jean Paul des sechzehnten Jahrhunderts, seine bunten skoptischen Capriccios diktirte, jener Satire, welche mit bewusstem didaktischen Zweck, der warmen und überschwänglichen Romantik des Mittelalters als nothwendiger praktischer Gegensatz dienend, grade insofern durch das Dasein derselben bedingt war, und deren daher die harmonisch in sich vollendete und abgeschlossene Poesie und Kunst des Alterthums eben sowohl wie des romantischen Elements entbehrte.