

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 46 (2019)

Valeska Koal

**»Was schaden tanzen bringt«. Zur kirchlichen
Tanzpolemik in der Zeit des Großen Abendländischen
Schismas**

DOI: 10.11588/fr.2019.0.83879

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

VALESKA KOAL

»WAS SCHADEN TANTZEN BRINGT«

Zur kirchlichen Tanzpolemik in der Zeit
des Großen Abendländischen Schismas

I. Aus der Reihe tanzen – Tanz als soziokulturelles Phänomen
im Kontext der spätmittelalterlichen Kirchenkrise

Bekanntlich hat die von enormen religiösen wie sozialen Spannungen gekennzeichnete Zeit des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417) eine Fülle von Traktaten und polemischen Schriften hervorgebracht, die sich mit der institutionellen und moralischen Erneuerung der römischen Kirche, den Aufgaben und Pflichten des Klerus, aber auch mit dem rechten sittlichen Verhalten der Gläubigen auseinandersetzen. Reformtheologen wie Nicolas de Clamanges, Jean Gerson, Matthäus von Krakau¹ oder der auf dem Konzil von Konstanz als Ketzer verbrannte Jan Hus haben in Predigten und Traktaten den tieferen Grund des Schismas in der inneren Zerrissenheit und Verkommenheit der Kirche und ihrer Vertreter gesehen. Dabei richtete sich ihre Kritik nicht nur gegen eine als politisch korrumpiert empfundene Kirchenspitze, sondern verstärkt gegen Bischöfe, Priester oder Diakone, die aufgrund ihrer seelsorgerischen Pflichten in weit engerem Kontakt zum Volk standen. Neben zahlreichen Themen wie Simonie, Bildungsferne des Klerus, Konkubinat, Trunk- und Spielsucht rückt ein Phänomen zunehmend in den Vordergrund, das bislang im religiösen Kontext noch wenig beachtet wurde: der Tanz. Explizit konzentrieren sich in dieser Zeit eine ganze Reihe von Predigten und Traktaten auf die negativen Folgen unkontrollierten Tanzens und die damit verbundenen sittlichen Verfehlungen von Klerus und Laien. Antitanz-Polemik hat es zwar seit der Frühzeit der Kirche gegeben, denn auch die Kirchenväter und kirchenrechtlichen Autoritäten des Früh- und Hochmittelalters waren sich der Gefahren des Tanzens im Zusammenhang mit dem christlichen Ritus durchaus bewusst. Seit dem späten 14. Jahrhundert scheint die Tanzpolemik allerdings eine Schärfe und Prägnanz zu gewinnen, die auf tieferliegende Konflikte und Identitätsprobleme einer in ihren Grundfesten erschütterten Gesellschaft hindeutet.

1 Zu Matthäus von Krakaus Schriften und seiner Haltung zum Schisma siehe insbesondere: Matthias NUDING, Matthäus von Krakau. Theologe, Politiker, Kirchenreformer in Krakau, Prag und Heidelberg zur Zeit des Großen Abendländischen Schismas, Tübingen 2007 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe, 38).

*Was schaden tanzen bringt*², *Detestatio choreae*³, oder *Chorea est circulus cuius centrum est dyabolus*⁴, so lauten einige Titel und Rubriken dieser Abhandlungen, die vor den moralischen Schäden des Tanzens warnen, die Gläubigen zur geistigen Umkehr und zur Einhaltung der kirchlichen Gebote ermahnen und zunehmend sogar den völligen Verzicht auf derartige weltliche Vergnügungen fordern, die der Teufel zum Schaden der Gläubigen eronnen hat. In ihrer Komplexität sind diese über ganz Europa verstreuten Texte noch nicht vollständig ausgewertet und aufgearbeitet. So wäre u. a. noch weiterführend zu untersuchen, ob sich ausgehend von der Zeit des Großen Abendländischen Schismas eine kontinuierliche, das christliche Abendland langfristig prägende Debatte um die theologische Legitimation des Tanzes entwickelt, welche über die Epoche des Konziliarismus bis hin zur reformatorischen Bewegung des frühen 16. Jahrhunderts führt⁵. Von Bedeutung für die weitere Analyse erscheint dabei die Beobachtung, dass auch zeitgenössische Chroniken und Briefe sowie Rechts- und Bußverordnungen mit jeweils unterschiedlicher Intention auf die Fol-

- 2 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3009, Bl. 73a–85b. Siehe Hermann MENHARDT, Verzeichnis der altdutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 2: Cod. 2963–Cod. 7692, Berlin 1961 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur), S. 767.
- 3 Valeska KOAL, *Detestatio choreae*. Eine anonyme Predigt des 14. Jahrhunderts im Kontext der mittelalterlichen Tanzpolemik, in: *Francia* 34/1 (2007), S. 19–38. Die Predigt ist u. a. im Codex der Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Borgh. 44, Bl. 244v–246r (Mitte bis letztes Drittel 14. Jh.?) überliefert.
- 4 Der Ausspruch geht auf eine Predigt des Pariser Theologen Jacques de Vitry (†1240) zurück. Siehe *Sermones vulgares domini Jacobi Vitricensis*. Codex Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 17509, Bl. 146. Die aus 410 Sermones bestehende Predigtsammlung Vitrys, verfasst zwischen 1226 und 1240, hatte für die Prediger des Spätmittelalters Modellcharakter und stieß insbesondere im theologischen Umfeld der Universität von Paris auf breite Resonanz. Vgl. David L. D'AVRAY, *The preaching of the friars. Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford 1985, S. 180–203; aufgegriffen ist das häufig fälschlich dem hl. Augustinus zugeschriebene Zitat u. a. in einem breit überlieferten Traktat mit dem Titel *Sermo de chorea*, der mit Konrad von Waldhausen, Jan Hus oder Nikolaus von Dinkelsbühl als Autoren in Verbindung gebracht wurde; unter dem Titel *de corea*, hg. von Wenzel FLAJŠHANS, in: Bohuslav RAYMAN (Hg.), *K literární činnosti M. Jana Husi*. Věstník České akademie císaře Františka Josefa 11, Prag 1902, S. 751–756. Die älteste Handschrift datiert in das Jahr 1409; zur handschriftlichen Überlieferung siehe: KOAL, *Detestatio choreae* (wie Anm. 3), S. 35 Anm. 65.
- 5 Zu den signifikanten Predigten der Schisma-Zeit gehören: *Sermo quoniam ad theatrum sive ad choreas, vel ad alia spectacula ire non oportet* (Schlägl, Stiftsbibliothek, Cod. Plagensis 51. [452 a.] 105, Bl. 147v–148v aus dem 14./15. Jh.); *Tractatus de chorea: Dubitatur primo utrum coreisacio aliquid sit licitum* (Sankt Florian, Augustiner-Chorherrenstift, Cod. Sanfloriacensis XI, 313, Bl. 373a–384b); *Was schaden tanzen bringt* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3009, Bl. 73a–85b, frühes 15. Jh.); dieselbe Predigt findet sich unter dem Titel *Vom dantzenspiel* in Meister Ingolds *Guldin Spiel über die sieben Todsünden* (a. 1432); vgl. Hellmut ROSENFELD, Meister Ingold (Wild), in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, 2. Aufl., Bd. 4, Berlin, New York 1983, Sp. 381–386, hier Sp. 383f.; vgl. auch Predigten der Theologengeneration nach dem Großen Schisma, welche die Tanzpolemik aufgreifen: Johannes Geuss de Teiningen, *Sermo de ludo choreae et instrumentorum musicalium* (u. a. Stiftsbibliothek Klosterneuburg, Cod. 482 [Claustroneoburgensis], Bl. 233r–240r, aus dem 15. Jh.); ders., *Sermones tres de chorea, jocis, et ludis* (Seitenstetten, Stiftsbibliothek, Codex Seitenstettensis 221, Bl. 97a–132b); *Tractatus de chorea et peccatis ejus* des Thomas de Haselbach (Ebendorfer), eines der führenden Theologen des Konziliarismus (Melk, Stiftsbibliothek, Cod. Mellicensis 1863 [211.E 1], Bl. 720–729).

gen des Tanzens zu sprechen kommen und dabei Bezug auf konkrete historische Ereignisse nehmen.

Die folgende Studie konzentriert sich auf die Analyse und Bewertung von Tanz-Diskursen im Kontext der tiefgreifenden, durch das Schisma ausgelösten gesellschaftlichen Transformations- und Reformprozesse des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Auf einer breiten Quellenbasis von städtischen und kirchlichen Chroniken, Predigten und kirchenreformerischen Traktaten sowie literarischen Zeugnissen zum Phänomen des Totentanzes wird auch die Frage gestellt, ob Diskurse über das Tanzen Aussagen zu realen Tanzpraktiken jener Zeit ermöglichen, welche auf gesellschaftliche Wahrnehmungen und Intentionen verschiedener sozialer Gruppen verweisen. Ohne Zweifel gewinnt die seit dem Spätmittelalter mit zunehmender Schärfe geführte Auseinandersetzung um das sündige oder himmlische Wesen des Tanzes dadurch eine gesellschaftspolitische Dimension, die sich erst aus der vergleichenden Analyse eines äußerst komplexen Überlieferungszusammenhangs erschließt. Zunächst soll daher auf einige tanzgeschichtliche Entwicklungen und Tendenzen eingegangen werden, die in engem Zusammenhang mit der ideengeschichtlichen Kontroverse um die Bedeutung, Funktion und Wirkung des Tanzes in der Gesellschaft des Spätmittelalters stehen.

II. Tanzpraktiken und Tanztraditionen in der Gesellschaft des Spätmittelalters

Wie also kam es gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu einer verstärkt kritischen Haltung gegenüber dem Tanz? Zunächst einmal könnte man vermuten, dass die meist geistlichen zeitgenössischen Autoren in ihren Schriften auf gesellschaftliche Tanzgepflogenheiten anspielen, die ihnen aus theologischen Gründen zweifelhaft erschienen. Innerhalb der äußerst vielfältigen Tanztraditionen des Mittelalters, die alle Bereiche des alltäglichen Lebens von der Geburt über die Taufe und Hochzeit bis zum Tod durchdrangen, lassen sich zwei größere Entwicklungslinien in Brauchtum und Ritus aufzeigen. Noch im späten Mittelalter existierten offenbar zahlreiche Tanzgepflogenheiten, die sich im Umkreis von Kirchen, auf Kirch- und Friedhöfen und dabei insbesondere an den Gräbern der Verstorbenen abspielten. Genauer werden in normativen Quellen wiederholt ausgelassene Tänze von Laien im Gefolge von Gesängen, Maskeraden sowie Trinkgelagen und eskalierenden Streitigkeiten als Zügellosigkeiten und Verfehlungen angeprangert, die Gottesdienste, kirchliche Prozessionen und andere liturgische Handlungen gestört und in der Folge zu wiederkehrenden Kirchen- und Friedhofsschändungen geführt hätten⁶.

In diesem Kontext konzentrierten sich Konzilien und regionale Provinzialsynoden des 13.–15. Jahrhunderts vor allem auf drei Aspekte: 1.) auf weltliche Tanzgepflogenheiten an geheiligten Stätten, wie etwa Kirchen, Friedhöfen, Heiligen- und Wallfahrtsstätten, 2.) auf die Tanzdarbietungen der gesellschaftlich geächteten Akro-

6 Zu dieser in ganz Europa verbreiteten Volkstradition siehe die Belege bei Walter SALMEN, *Tanz und Tanzen im Mittelalter*, Hildesheim, New York 1999, S. 23–33, hier S. 24; vgl. Christopher PAGE, *The owl and the nightingale. Musical life and ideas in France 1100–1300*, London 1989, S. 113–115.

batinnen und Tänzerinnen, auch als *meretrices* bezeichnet, sowie Spielleuten, 3.) auf die Teilnahme von Klerikern an weltlichen Tanzvergnügen⁷. Ein Kernproblem war dabei die traditionelle Multifunktionalität des in unmittelbarer Nachbarschaft zum Friedhof liegenden Kirchhofs als Ort sakraler, aber eben auch rechtsrelevanter Handlungen wie Vertragsabschlüssen, Feierlichkeiten anlässlich von Hochzeiten, Taufen und Beerdigungen im umfriedeten Kirchenbezirk, sowie als Versammlungs-ort an Markttagen und anderen weltlichen Zusammenkünften. Kirch- und Friedhöfe als sakrale, geweihte Orte verstanden spätestens seit dem 12. Jahrhundert komplett der Autorität und sozialen Kontrolle der Kirche, dort abgehaltene Zusammenkünfte von Laien einschließlich der Darbietungen von Spielleuten und Gauklern galten fortan als unpassend, unschicklich und nicht gottesfürchtig⁸. Ausschlaggebend in diesem Kontext war auch die Aufwertung der Heiligengräber zu zentralen Wallfahrtsstätten, die eine gewisse Rangordnung der Toten begründeten. In diesem Zusammenhang offenbart sich insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit den Toten ein gewisser Gegensatz zwischen klerikaler Bildungskultur und Laienkultur, der auf eine grundsätzliche Ambivalenz schließen lässt und am ehesten als Schwanken zwischen Ehrerweisung und Abwehr bzw. Befriedung der Toten charakterisiert werden kann, wobei das Moment der Integration der Toten in die Gemeinschaft der Lebenden als wesentliche Konstante christlicher Jenseitsvorstellungen die Oberhand behielt und auch räumlich konsequenter umgesetzt wurde⁹ (Abb. 1).

Trotz regulierender Restriktionsversuche ist festzuhalten, dass es von Seiten der Kirche niemals ein generelles Tanzverbot gegeben hat, und dies betrifft insbesondere

- 7 Vgl. Jeannine HOROWITZ, *Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge*, in: *Le Moyen Âge* 95 (1989), S. 279–292, hier S. 286; zu weiteren Belegen für das Früh- und Hochmittelalter siehe Valeska KOAL, *Zur Praxis von Totentänzen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: Andrea von HÜLSEN-ESCH, Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*. Katalog zur Ausstellung im Museum Schnütgen Köln, Kunsthalle Recklinghausen, Goethemuseum Düsseldorf, Bd. 1, Köln 2006, S. 110–118, hier S. 112; vgl. Louis GOUGAUD, *La danse dans les églises*, in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 15 (1921), S. 12f.; daneben gehörten auch gemischtgeschlechtliche Reigen auf Friedhöfen zur Tradition (*item tripudia et choreas et huius modi ludos saeculares in cimiteriis*); vgl. Elina GERTSMAN, *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*, Turnhout 2010, S. 55, mit Verweis auf entsprechende Bestimmungen der Konzilien von Paris (1212/13), Köln (1310) und Basel (1435); zu weiteren Beschlüssen kirchlicher Synoden des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit vgl. SALMEN, *Tanz und Tanzen* (wie Anm. 6), S. 7–12, 23: So bestimmt ein Konzil noch 1534 in Fribourg/Schweiz: *prohibemus etiam ne choreas mulierum in coemeteriis vel in locis sacris, obtentu alicujus consuetudini deduci permittant*.
- 8 Vgl. Michel LAUWERS, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris 2005, S. 166–175; Eugene Louis BACKMAN, *Religious dances in the christian church and in popular medicine*, London 1952, S. 29, 154–161; Philippe ARIÈS, *Geschichte des Todes*, München¹¹2005, S. 43–120; vgl. PAGE, *The owl and the nightingale* (wie Anm. 6), S. 114f., 196–198, mit Referenzen zu französischen Tanzpraktiken auf Kirch- und Friedhöfen, die bereits in moraltheologischen Traktaten des 12. und 13. Jahrhunderts ausdrücklich verurteilt werden, u. a. in der *Summa de vitiis et de virtutibus* des Dominikaners Guillaume Peyraut (1249/50; Codex Cambridge, University Library, MS Ii.4.8, fol. 18r–v); darin der Vorwurf, dass Tänzer die Gräber von Heiligen schänden, wenn sie an diesen geweihten Stätten tanzen.
- 9 Zu spätmittelalterlichen Vorstellungen über die Toten bzw. Totenriten siehe Romedio SCHMITZ-ESSER, *Der Leichnam im Mittelalter. Einbalsamierung, Verbrennung und die kulturelle Konstruktion des toten Körpers*, Ostfildern 2014, S. 437.

den Bereich der höfischen Kultur, in der das Tanzen, Singen, Musizieren sowie das Spiel als Teil des höfischen Rituals der herrscherlichen Machtdarstellung diente. Vielmehr bezeugen rechtliche Verordnungen, dass vor allem Stand und Geschlecht sowie Ort und Art der Ausführung und die damit verbundene Gefahr der sozialen und sittlichen Entgleisung im Vordergrund kirchlicher und bald auch weltlicher Einschränkungsvorhaben standen¹⁰. Insbesondere in der Betrachtung vormoderner Tanzpraktiken erscheint es daher wichtig zu definieren, was konkret als Abweichung hinsichtlich Bewegungsverhalten und Gebärden beurteilt und was gemäß der gesellschaftlichen Norm als konform angesehen wurde, und infolgedessen, welche sozialen Gruppen verstärkt in die Kritik gerieten.

Denn interessanterweise existierte in der Kirche selbst eine lange Tradition sakraler Tänze, die bis zum Tridentinum 1563 durch rechtliche Sanktionen und Verbote nur geringfügig eingeschränkt war. Hoch- und spätmittelalterliche Quellen berichten ausführlich über Tanzrituale von Klerikern in kirchlichen Räumen, die, so der Musikwissenschaftler Walter Salmen, von devoten Kniebeugen, huldigenden Gebetsgesten bis hin zu choreographierten Prozessionsschritten, Umschreiten von Kultstätten sowie getanzten Sequenzen und Tropen innerhalb bzw. im Kontext der Liturgie reichten¹¹. Sakrale Tänze durchzogen, mit Ausnahme der Advents-, Fasten- und Karwochen, das gesamte Kirchenjahr¹². Vier Tänze – *quatuor tripudia* – wurden laut dem Liturgiker Johannes Beleth seit dem 12. Jahrhundert zwischen Weihnachten und Dreikönigstag in der Kirche zu bestimmten Feiertagen und Heiligenfesten streng nach Rangfolge und Alter von Priestern (Hl. Johannes am 27.12.), Diakonen (St. Stephans-Tag am 26.12.), Subdiakonen (Epiphania zwischen dem 01. und 06.01.) und Chorknaben (am 28.12.) vollzogen¹³. Exakte Schrittfolgen sind in den mittelalterlichen Quellen vor 1445 nicht überliefert, einige Schriftzeugnisse sowie Bildquellen legen aber nahe, dass analog zur weltlichen Tanzkultur des 13.–15. Jahrhunderts neben paarweise linear ausgeführten Tanzprozessionen offene Reigen oder geschlossene Kreisformationen mit Handfassung (lat. *choreae*, frz. *caroles*) zu den charakteristischen Bewegungsformen gehörten, es also hinsichtlich der Tanzarten weder grundsätzliche soziale Unterschiede noch signifikante Gegensätze zwischen

10 Vgl. Alessandro ARCANGELI, *Davide o Salomè. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*. Treviso, Rom 2000; DERS., *Dance under Trial. The Moral Debate 1200–1600*, in: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 12/2 (1994), S. 127–155; DERS., *La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in: *Ludica* 13/14 (2007/08), S. 190–207.

11 Zahlreiche musikalische Belege bei SALMEN, *Tanz und Tanzen* (wie Anm. 6), S. 23–32.

12 Anlässe waren z. B. in Frankreich Festtage wie Pfingsten (Chalon-sur Saône; Limoges) oder das Fest des hl. Martial in Limoges), an dem das Volk im Chor der Kirche Rundtänze aufführte; einen weiten europäischen Überblick liefert BACKMAN, *Religious Dances* (wie Anm. 8), S. 66; vgl. auch das *Dictionnaire de Spiritualité*, Bd. 3, Paris 1975, Sp. 33 f.; zahlreiche Belege liegen auch für das Heilige Römische Reich vor.

13 Iohannis Beleth *Summa de Ecclesiasticis Officiis*, c. 120, hg. von Heribert DOUTEUIL, Turnhout 1976 (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 41, 41A), S. 133 f.; vgl. die Neuausgabe in deutscher Übersetzung von Lorenz WEINRICH, *Summe der Kirchlichen Offizien*, Turnhout 2012 (*Corpus Christianorum in Translation*, 11), S. 220–222; siehe auch Johannes Beleth, *Rationale Divinorum Officiorum*, c. 120, in: Migne PL 202, Sp. 123–126; vgl. Yann DAHHAOUI, *Enfant-évêque et fête des fous: un loisir ritualisé pour jeunes clercs?*, in: Hans-Jörg GILOMEN u. a. (Hg.), *Freizeit und Vergnügen vom 14. bis zum 20. Jh.*, Zürich 2005, S. 33–46, hier S. 43 Anm. 21; Tanja SKAMBRAS, *Das Kinderbischofsfest im Mittelalter*, Florenz 2014, S. 358 f.

weltlichem und sakralem Tanz gab¹⁴ (Abb. 2). Bezeugt sind ebenfalls spezielle Choreographien für die Osterliturgie – darunter insbesondere das in Frankreich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitete *ludum pilae* mit Reigen (*danse de la pelote*), das z. B. an der Kathedrale von Auxerre von den Kanonikern auf einem in den Boden eingelassenen Labyrinth im Kirchenraum ausgeführt wurde¹⁵. Zur äußerst vielfältigen Tradition von Ostertänzen gehört ferner die *Bergerette*, die in der Diözese Besançon noch bis ins Jahr 1738 regelmäßig zur Aufführung kam¹⁶, sowie die in Sens bis um 1519 praktizierte *Cazzole* oder *Carrole*, eine paarweise ausgeführte Tanzprozession des Kathedralkapitels zum Brunnen auf dem Kirchplatz¹⁷.

Tanz- und Gesangssequenzen waren ebenfalls fester Bestandteil von Mysterien- und Passionsspielen, die das Leiden Christi in neuen dramatisch-theatralischen Formen zum Ausdruck brachten¹⁸. Neben Christus – wahlweise als himmlischer Fiedler oder Vortänzer im positiv konnotierten himmlischen Reigen oder Engelsreigen dargestellt – traten im geistlichen Spiel drei weitere Figuren auf, die zentrale heilsgeschichtliche Zusammenhänge bzw. Seelenzustände tänzerisch zum Ausdruck brachten: Maria Magdalena als Personifikation der reuigen Sünderin, die vor ihrer Bekehrung tanzt und auf Instrumenten spielt, die Figur der verführerisch tanzenden Salome im Kontext des Martyriums Johannes' des Täufers und der Tanz der Juden um das Goldene Kalb als Allegorie der Teufelsanbetung und Abwendung vom rechten christlichen Glauben¹⁹. Konzilien und Synoden des späten 14. und 15. Jahrhunderts nehmen darüber hinaus explizit Bezug auf Tanzpraktiken in Klöstern. Konkret

14 Vgl. PAGE, *The owl and the nightingale* (wie Anm. 6), S. 110–133, hier S. 126–129. Der Terminus *carole* für den mittelalterlichen Reigen wird sowohl in der moraltheologischen Literatur als auch in Quellen zur höfischen Kultur bis 1400 verwendet; *chorea* bezeichnet hauptsächlich den mit Gesang begleiteten Kreistanz bzw. Reigen (vgl. die bereits erwähnte Metapher von Jacques de Vitry, *Sermones vulgares*. Paris, BNF, ms. lat. 17509, fol. 146: *Chorea enim circulus est cuius centrum est diabolus*). Zur Choreographie der *carole* siehe Robert MULLALLY, *The Carole. A Study of a Medieval Dance*, Franham 2011, S. 31–50.

15 Zur *Pelotte* von Auxerre siehe Philipp KNÄBLE, *Eine tanzende Kirche. Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich*, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 253–381; vgl. Ulrike ZELLMANN, »Lusus erat«. Tanz und Spiel auf dem Labyrinth in der Kathedrale von Auxerre, in: Hans BRITTNACHER, Rolf-Peter JANZ (Hg.), *Labyrinth und Spiel*, Göttingen 2007, S. 36–74. Johannes Belet beschreibt in seiner *Summa de Ecclesiasticis Officiis*, c. 120 den Festbrauch der Dezember-Freiheit (*libertas decembra*), der in vielen Kirchen Frankreichs ebenfalls mit einem Pila-Spiel begangen wurde; derselbe Osterbrauch findet sich bei Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum*, Liber VI, c. 86,9: *De sancto die Pasche* und Liber 7, c. 42,15: *cum suis clericis ludunt, vel in claustris, vel in dominibus episcopalibus; ita ut etiam descendant ad ludum pile, vel etiam ad choreas et cantus*. Gvillielmi Dvranti *Rationale Divinorum Officiorum*, hg. von Anselme d'AVRIL, Timothy THIBODEAU, Turnhout 2000 (*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 140a, 140b), Bd. 5, S. 445 sowie Bd. 6, S. 112 f. Weiterführende vergleichende Studien zu sakralen Tänzen und deren Verbot im Lauf des 16. Jahrhunderts anhand der erhaltenen Prozessakten des Pariser Parlaments stehen noch aus.

16 Beschrieben wird die *Bergerette* in einem Artikel des »*Mercure de France*« vom September 1742, Paris 1742, S. 1930–1955, mit Verweis auf ein älteres Manuskript der Bibliothèque municipale de Besançon, ms. 732, Bl. 57.

17 Vgl. KNÄBLE, *Eine tanzende Kirche* (wie Anm. 15), S. 324–330.

18 Siehe Ingrid KASTEN, Erika FISCHER-LICHTE (Hg.), *Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007.

19 SALMEN, *Tanz und Tanzen* (wie Anm. 6), S. 69–71, 343 f.; GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 53 f.

untersagen einzelne Beschlüsse Tänze, die mit bestimmten Initiationsritualen wie dem Eintritt von Novizen in die Klostersgemeinschaft oder anlässlich der ersten Messen von Priestern stattfanden. So verbietet das Magdeburger Konzil des Jahres 1403 insbesondere Reigen und Trinkgelage, die in die Zeit der Weihe und Einkleidung von Nonnen fallen²⁰. Und die Synode von Meißen des Jahres 1413 ahndet gemischtgeschlechtliche Reigen anlässlich von Weihnen, ersten Messen von Priestern und Aufnahmen neuer Novizen²¹. Daneben sind bis in das 16. Jahrhundert spezielle Bräuche in Frauen- wie Männerklöstern erwähnt, wie z. B. das Kindelwiegen zu Weihnachten, eine Krippenfeier, bei der am Altar die Wiege Christi verehrend umtanzt wurde. In Refektorien und Klosterzellen tanzten Mönche und Nonnen sowohl getrennt als auch gemeinsam²². Nonnentänze außerhalb des Klosters, etwa in Männerstuben (sogenannten Trinkstuben), bei Ratsversammlungen oder anlässlich weltlicher Festlichkeiten im Zusammenhang mit Schwertspielen und Verlobungen waren offenbar weit verbreitet, wie ein Verbot des Straßburger Konzils von 1432 hinsichtlich dieser mit Exkommunikation geahndeten Tanzpraktiken bezeugt²³.

Bestimmte kontrollierte Formen von Tanz und Spiel im liturgischen Kontext galten dagegen über Jahrhunderte als geeignetes Ventil, für eine begrenzte Zeit die ansonsten strenge Hierarchie unter den *viri ecclesiastici* zu lockern und zu durchbrechen. Ein zeitweise gestatteter Umsturz der kirchlichen Rangordnung lässt sich z. B. in dem »Fest der Unschuldigen Kinder« oder »Fest des Kindes« feststellen, das in Andenken an den Kindermord des biblischen Königs Herodes am 28. Dezember in vielen Kirchen und Klöstern Frankreichs, Englands und Deutschlands mit der Wahl eines Kinderabtes oder Kinderbischofs begangen wurde²⁴. Dieser übernahm für einen Tag in Umkehrung der realen Machtverhältnisse die Funktion der hierarchisch höherstehenden Amtsinhaber. In dieselbe Tradition gehören auch die mit Tänzen und Maskeraden begangenen Narrenfeste der Subdiakone und Chorknaben zwischen Weihnachten und Epiphantias²⁵, die im Verlauf des 15. Jahrhunderts verstärkt ins Visier der kirchlichen Obrigkeit gerieten²⁶.

20 Concilium Provinciale Magdeburgense a. 1403: *De Statu Monachorum: (...) Similiter prohibemus, vel in visceribus JESU CHRISTI obsecramus, ne tempore oblationis sanctimonialium et cum vestiuntur vel quocunque alio tempore, comessiones, seu choree fieri in Monasterio permittantur, (...)*, in: *Concilia Germaniae*, Bd. 5, Supplementum, hg. von Johann Friedrich SCHANNAT, Joseph HARTZHEIM, Köln 1763, S. 697.

21 Synodus Dioecesis Misnensis a. 1413, c. VI: *Insuper prohibemus: ne de caetero in Dedicacionibus, primis Missis, receptionibus Novitiorum in Monasteriis, seu infra septa Monasteriorum quorumcunque regularium, utriusque sexus, fiant aliquae choreae, (...)*, in: *Concilia Germaniae*, Bd. 5 (wie Anm. 20), S. 37.

22 SALMEN, Tanz und Tanzen (wie Anm. 6), S. 30 f.

23 *Ibid.*, S. 28.

24 Zur Tradition dieser Feste siehe DAHHAOUI, *Enfant-évêque* (wie Anm. 13), S. 33–46; DERS., *Entre ludus et ludibrium. Attitudes de l'Église médiévale à l'égard de l'évêque des Innocents (XIII^e–XV^e siècle)*, in: *Ludica 13/14 (2007/08)*, S. 183–198; vgl. auch SKAMBRAKS, *Das Kinderbischofsfest* (wie Anm. 13), S. 358.

25 Vgl. Max HARRIS, *Sacred Folly. A New History of the Feast of Fools*, Ithaca 2011, Kap. 3.2., S. 109 f., 218–224.

26 Das Konzil von Basel bezieht am 16. Juni 1453 explizit Stellung zum Narrenfest. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine 1445 folgende Initiative der theologischen Fakultät der Pariser Sorbonne zur Abschaffung der sogenannten *Fête des fous* in Frankreich, die auf eine Be-

III. Kollektive Tanzwut und Kirchenkritik – die *Choreomania* des späten 14. Jahrhunderts

Betrachtet man eine weitere zentrale Quellengruppe des Spätmittelalters, scheint es verstärkt in der Vorphase des Großen Abendländischen Schismas zu ungewöhnlichen Tanzereignissen in der Gesellschaft gekommen zu sein, die sich nicht mehr allein aus althergebrachten Traditionen erklären lassen: Städtische und kirchliche Chroniken schildern und deuten ein in deutschen, flandrischen und französischen Städten zu beobachtendes Phänomen, das in der Forschung seit dem 19. Jahrhundert mit dem Begriff der »Tanzwut« oder *Choreomania* assoziiert wird²⁷: Hunderte *chorizantes*, Mitglieder einer möglicherweise den Flagellanten nahe stehenden religiösen Bewegung, fielen dabei, so die gängige Deutung, in eine kollektive Massenhysterie und tanzten solange in Kirchen, auf Kirchhöfen und in den Straßen, bis sie entkräftet und ohnmächtig zu Boden fielen²⁸. Tanzauswüchse sind punktuell auch in früheren Zeugnissen beschrieben, so in der Weltchronik des Martinus Minorita (verfasst um das Jahr 1292) mit einem Eintrag über 200 tanzende Pilger, die am 17. Juni 1278 eine Brücke über der Mosel zum Einsturz gebracht haben sollen. Spätere Chroniken, welche die Erzählung bereits legendenhaft ausschmücken, lokalisieren dieses Ereignis in der Stadt Utrecht, was zumindest hinsichtlich des Datums des 17. Juni einen engeren Zusammenhang mit der Verehrung Johannes' des Täufers nahelegt, dessen Heiligenfest (24. Juni) in der Stadt Utrecht traditionell mit mehrtägigen feierlichen Prozessionen begangen wurde²⁹. Die Chroniken des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts deuten aber auf kollektive, über lokale Grenzen sich ausweitende und daher zunehmend als beunruhigend empfundene Massenphänomene hin: 1374 sind die *chorizantes* oder *tripudiantes* in Aachen, Limburg, Köln und Trier bezeugt. Von dort breiteten sich die Tänzer zwischen 1374 und 1376 über Utrecht, Lüttich, Tongern sowie in den folgenden Jahren entlang von Rhein und Mosel bis nach Lothringen (Metz) und Süddeutschland aus³⁰. Ausführlich wird das Verhalten der Tanzenden in

schwerde des Bischofs von Troyes zurückgeht. Dieser hatte offenbar die Wahl eines Narrenbischofs als direkten Angriff auf sein Amt betrachtet. Machtpolitische Auseinandersetzungen zwischen Bischof und Kathedalkapitel dürften daher eine wesentliche Rolle bei der zunehmend kritischen Betrachtung kirchlicher Tanztraditionen gespielt haben. Vgl. DAHHAOUI, *Enfant-évéque* (wie Anm. 13), S. 35, 43 Anm. 10.

27 Zur Pathologisierung der Tanzwut siehe Werner RÖCKE, Rudolf VELTEN, *Tanzwut. Dämonisierung und Pathologisierung des Tanzes in Literatur und Kultur des Mittelalters*, in: Gabriele BRANDSTETTER, Christoph WULF (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007, S. 307–329.

28 Siehe BACKMAN, *Religiose dances* (wie Anm. 8), S. 191–212.

29 *Flores temporum auctoriae fratre ordinis Minorum*, hg. von Oswald HOLDER-EGGER, in: MGH SS 24, Hannover 1879, S. 230–250, hier S. 240, Z. 43–45: *In ponte super Muslam 200 homines corizantes 15. kal. Iulii cessare nolebant, donec plebanus transiret portans sacratissimum corpus Christi. Igitur pons cecidit, et corizantes omnes penitus sunt submersi*. Die Chronik endet im Jahr 1290; vgl. die Schilderung der Schedelschen Weltchronik mit der Zuschreibung auf Utrecht in: Hartmann SCHEDEL, *Liber chronicorum*. Nürnberg: Anton Koberger 1493, Bl. 217r; vgl. Kéline GOTMAN, *Choreomania. Dance and Disorder*, Oxford 2018, S. 62.

30 Karl MEISEN, *Springprozessionen und Schutzheilige gegen den Veitstanz und ähnliche Krankheiten im Rheinland und seinen Nachbargebieten*, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 2 (1952), S. 164–178, hier S. 171; *Magnum Chronicon Belgicum in quo ab aera christiana res tum ecclesiae tum reipublicae et familiae insigniores per Germaniam inferiorem ad medium saeculi XV.*

der zeitgenössischen Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen beschrieben. Mitten im Sommer traten danach am Rhein und an der Mosel viele rasende Tänzer auf. Sie stellten sich einander gegenüber und tanzten oft einen halben Tag lang auf der Stelle. Mitten im Tanz warfen sie sich zu Boden und ließen sich auf den Leib treten, wovon sie nach ihrer Aussage gesund wurden:

Item da man schreip druzenhondert jar unde in dem vir unde sibenzigesten jare zu mittesomer da irhup sich ein wunderlich gedinge uf ertrich unde sunderlichen in Duschem lande uf dem Rine unde uf der Moseln, also daz lude huben an zu danzen unde zu rasen, unde stunden i zwei gen ein unde danzeten uf einer stat einen halben dag, unde in dem danzen so filen si etwan dicke nider uf di erden unde lißen sich mit fußen dretten uf iren lip; da von namen si sich an, daz si genesen weren (...) Unde wart di dinge also vil, daz man zu Colne in der stat me dan funfhondert denzer fant³¹.

Auch die um 1377 verfasste Kölner Weltchronik berichtet ausführlich über eine seltene, bedauernswerte Tanzmanie bzw. »Verirrung des Geistes«, die in den Monaten August bis Oktober 1374 in der Diözese Trier ausgebrochen sei. Umhervagierende Männer und Frauen, darunter viele junge Frauen und Jugendliche, die ihre Freunde und Familien verlassen hatten, verloren alle Beherrschung, fassten sich an den Händen und tanzten stundenlang auf öffentlichen Plätzen und in den Straßen im Kreis, streckten die Arme gen Himmel und klatschten dabei laut in die Hände:

Eodem insuper anno mensibus Augusto, Septembris et Octobris surrexit in corporibus hominum communiter quedam vehemens passio satis rara et stupenda, ex naturalibus tamen causis, prout dicunt phisici, procedens, quam ipsi maniam vocant, alienacionem mentis. (...) homines tam senes quam iuvenes, viri et mulieres, maxime vero mulieres, iuencule et adulescule communiter laborabant et per toto illo tempore, per intervalla tamen horarum et spacia mirabili corporum suorum inquietudine populo lamentabile spectaculum prebuerunt. Nam

explicantur (nach 1498), hg. von Johannes AUBRY, Frankfurt/Main 1607, S. 319, Z. 53–55, S. 320, Z. 1–14; vgl. die *Rerum Belgicarum annales chronici et historici*, Bd. 1, cap. 26, hg. von François SWEERTS, Frankfurt am Main 1620, S. 299.

- 31 Die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen, cap. 97, in: *Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters*, Bd. 4/1, hg. von Arthur Wyss, Hannover 1883 (MGH SS rer. Germ., 4/1), S. 64, Z. 10–18. »Mitten im Sommer des Jahres 1374 traten am Rhein und an der Mosel viele rasende Tänzer auf. Sie stellten sich einander gegenüber [bzw. paarweise], und so tanzten sie oft einen halben Tag lang auf der Stelle. Mitten im Tanzen warfen sie sich zu Boden und ließen sich auf den Leib treten, wovon sie nach ihrer Aussage gesund wurden (...) Und die Ereignisse entwickelten sich derart, dass man in der Stadt Köln mehr als fünfhundert Tänzer vorfand.« Die Choreographie der chronikalen Beschreibung ist nicht eindeutig fassbar, denkbar wäre eine Aufstellung, in der sich die Tanzenden paarweise im Kreis bewegten oder in Reihen einander gegenüberstanden. Vgl. die Schilderung der Mainzer Chronik: *Chronicon Moguntinum*, hg. von Carolus HEGEL, Hannover 1885 (MGH SS rer. Germ., 20), S. 36 f. mit Verweis auf Parallelen zur Flagellantenbewegung. Der Hinweis in der Limburger und Mainzer Chronik, die erstmals im August 1374 in Trier, Köln und Brabant wahrgenommenen Tänzer seien bei der Ansicht roter Gewänder, Kutten und Schnabelschuhe in Raserei geraten, deutet auf eine asketische religiöse Bewegung hin.

*domos et mansiones proprias, notos et parentes deserentes vagabundi per vicos et plateas oberrabant et invicem se sociantes,serta et ligaturas ad modum coronarum capitibus imponentes atque per manus se invicem tenentes, tripudiant fortiter ad instar chorsancium in altum pedibus salientes et rursum, brachiis a facie sursum in aera elevatis, plausum manibus faciebant*³².

Und die bis in das Jahr 1389 geführten »Annales Fossenses« verzeichnen, dass die aus verschiedenen Gegenden stammenden wie von »Dämonen besessenen« *saltatores* zwischen Ostern und Weihnachten des Jahres 1374 in der gesamten Kirchenprovinz Lüttich unherzogen und auf Plätzen, in Straßen und selbst in Kirchen unablässig sprangen und tanzten (*saltabant et chorisabant per plateas, vicos ac etiam ecclesias, eorum opera facientes quasi furibundi*)³³. Der zeitgenössischen »Chronik der Bischöfe und Grafen von Utrecht« zufolge sollen 1385 zu den Anhängern beiderlei Geschlechts nicht nur deutsche und französische, sondern auch böhmische Pilger gehört haben³⁴. Radulphus de Rivo wiederum, seit 1372 Kanoniker sowie im Jahr 1381 Dekan des Kapitels in Tongern, beschreibt in seiner Chronik des Bistums Lüttich die *tripudiantes* als Anhänger einer wunderlichen Sekte (*admirabilis hominum secta*), die sich zunächst anlässlich des Festes der hl. Apostel am 15. Juli 1374 in Aachen versammelt und von dort im Laufe des September und Oktober in den Provinzen Lüttich, Trier und Tongern ausgebreitet habe. Ohne jede Scham hätten die Tän-

32 Kölner Weltchronik 1273/88–1376, hg. von Rolf SPRANDEL, München 1991 (MGH SS rer. Germ. N.S., 15), S. 116–118, hier S. 116, Z. 17–31, S. 117, Z. 1–3. »In demselben oben genannten Jahr in den Monaten August, September und Oktober zeigte sich weit verbreitet eine heftige, äußerst ungewöhnliche und erstaunliche Krankheit in den Körpern der Menschen. Die Ärzte sagen, sie käme aus natürlichen Ursachen und nennen sie Manie, Verirrung des Geistes. (...) Zahllose Menschen, sowohl alte als auch junge, Männer und Frauen, besonders aber Frauen, Mädchen und heranwachsende junge Frauen agitierten gemeinsam. Sie boten dem Volk während dieser ganzen Zeit, allerdings mit Pausen von Stunden, durch die geradezu wunderliche Unruhe ihrer Leiber einen bedauernswerten Anblick. Denn sie verließen ihre eigenen Häuser und Wohnstätten, ihre Freunde und Verwandten, und irrten vagabundierend durch Straßen und Gassen. Sie verbanden sich miteinander und legten sich Kränze nach der Art von Kronen auf die Häupter. Sie hielten sich gegenseitig an den Händen, tanzten freudig erregt im Kreis, sprangen mit ihren Füßen in die Höhe und wieder herab, hoben die Arme vor das Gesicht und gen Himmel und klatschten mit den Händen.« Die Wendung *ad instar chorsancium* scheint eine Textkorrumpierung oder Wortschöpfung des Verfassers aus *choreancium* zu sein, abgeleitet aus dem lateinischen *choreare* oder *chorizare* in der Bedeutung von »im Kreis tanzen«. Vgl. auch GOTMAN, *Choreomania* (wie Anm. 29), S. 58.

33 *Fuerunt saltatores seu balatores quedam gentes Leodienses et de diversis partibus, que obsesse erant demonibus: saltabant et chorisabant per plateas, vicos ac etiam ecclesias, eorum opera facientes quasi furibundi, in civitate Leodiensi maxime et circa hanc provinciam vel patriam, quasi a pasca usque ad nativitatem Domini*. Annales Fossenses, hg. von Georg Heinrich PERTZ, in: MGH SS 4, Hannover 1841, S. 35, Z. 21–24. »Tänzer aus Lüttich und verschiedenen anderen Regionen tanzten wie von Dämonen besessen auf öffentlichen Plätzen und in Gassen und selbst in den Kirchen, und unablässig vollführten sie ihre Raserei in der Stadt Lüttich, in der gesamten Provinz und im gesamten Land nahezu von Ostern bis Weihnachten.« Die Einträge der Chronik enden im Jahr 1389.

34 Vgl. die Chronographia Johannis de Beke (Chronik der Bischöfe und Grafen von Utrecht bis zum Jahr 1346) mit Fortsetzungen eines anonymen Verfassers bis zum Jahr 1393, Continuatio V, hg. von Hermann BRUCH, 's-Gravenhage 1973 (Rijks Geschiedkundige Publicatie, 143), S. 339, Z. 22–28.

zer auf Plätzen, in Kirchen und Häusern im Kreis getanzt (*choreas non in plateis tantum, sed et in Ecclesijs et domibus absque ullo pudore ducebant*), dabei singend unbekannte teuflische Namen ausgestoßen (*nomina Daemonum hactenus inaudita in carminibus suis usurpabant*) und weitere Tänzer dazu animiert, sich mit ihnen zu verbinden (*alij choriantibus datis dextris se adiungentes*). Den Hauptgrund für die Ausbreitung dieser teuflischen Sekte (*sectae diabolicae*) sieht de Rivo in der vorherrschenden großen Unwissenheit des Volkes in Glaubensdingen (*Causam huiusmodi sectae Diabolicae non aliam viri prudentes assignabant, quam fidei, et praeceptorum Dei, quae per id tempus regnabat, crassam ignorantiam*)³⁵.

Anderen zeitgenössischen Berichten zufolge sollen sich die Tänzer in Aachen, Lüttich und Utrecht freudig mit *Frisch Friskes* (*vrisch* in der Bedeutung von »fröhlich«, »ausgelassen«) ermuntert haben, spätere Chroniken aus dem Ende des 15. und 16. Jahrhunderts berichten auch über die Anrufung Johannes' des Täufers, der in Frankreich traditionell als Patron der Fallsüchtigen galt, was einen Bezug zur sogenannten Johannistanz-Bewegung nahelegt³⁶. Auffallend in den zeitgenössischen chronikalischen Beschreibungen des 14. Jahrhunderts erscheint jedoch, dass die Pilger offenbar nicht mehr anlässlich des Johannifestes, also nur an einem bestimmten Festtag zu Ehren ihres Schutzheiligen (vom 23. auf den 24. Juni), zum Tanzen zusammenkamen, sondern ihre Tänze umherziehend über Monate hinweg an verschiedenen Orten praktizierten und dabei offenbar immer mehr Pilger und Mittänzer anzogen. Auch über die soziale Struktur der Vagierenden äußern sich einige Zeugnisse: »Arme Leute« (*pauperes*), Dienstknechte und Mädge sollen den Chronisten zufolge das Gros der vagierenden Tänzer ausgemacht haben³⁷.

Als äußerst komplex und vielschichtig erweist sich daher aus heutiger Perspektive die Interpretation dieses kulturellen Phänomens. Handelt es sich um krankhafte Auswüchse, die in der Forschung bis weit in das 20. Jahrhundert mit dem Veitstanz oder der Fallsucht in Verbindung gebracht wurden, oder um psychopathologische Symptome, die auf Formen hysterischer Störungen infolge existenzieller ökonomischer Krisen hindeuten³⁸? Oder handelt es sich diskursanalytisch betrachtet lediglich

35 Radulphi de Rivo decani Tongrensis: *Gesta Pontificum Leodiensium ab anno tertio Engelberti a Marcha usque ad Ioannem à Bavaria*, in: *Qui Gesta Pontificum Tungrensiū, Trajectensium et Leodiensium*, Bd. 3, hg. von Jean CHAPEAUVILLE, Lüttich 1616, cap. 9, S. 19, Abschnitt D, S. 20, Abschnitt A und B.

36 Petrus von Herenthals, *Quinta Vita Gregorii XI*, in: *Vitae pontificum Avenionensium*, Bd. 1, hg. von Stéphane BALUZE, Guillaume MOLLAT, Paris 1693, Sp. 483 f.: *ac quaedam nomina daemoniorum nominabant, videlicet Friskes & similia*; vgl. auch die *Rerum Belgicarum annales chronici et historici* (wie Anm. 30), t. 1, cap. 26, S. 299; über die Anrufung Johannes' des Täufers berichtet die allerdings erst um 1499 gedruckte *Cronica van der hilliger stat van Coellen* (Koelhoffische Chronik), hg. von Karl HEGEL, in: *Die Chroniken der niederrheinischen Städte, Cöln*, Bd. 3, Leipzig 1876 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jh., 13), S. 641–918, hier S. 715: Menschen beiderlei Geschlechts und jeglichen Alters sollen danach Haus und Hof verlassen und sich vagierenden, tanzenden Pilgern angeschlossen haben. In Kirchen und in den Straßen tanzend riefen sie unter Schreien den Namen des hl. Johannes' [des Täufers] aus (*here sent Johan so so vrisch ind vro, here sent Johan*) und fielen erschöpft zu Boden.

37 Vgl. *Magnum Chronicon Belgicum* (wie Anm. 30), S. 320, Z. 3–4 (*masculos et foeminas maxime pauperes*). Die *Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen* (wie Anm. 31), S. 64, Z. 18 (*hondert frauwen unde dinstmeide, die nit eliche manne enhatten*).

38 Siehe u. a. die Interpretation der Tanzwut als Massenhysterie, die mit psychopathologischen Ur-

um das Ergebnis einer theologischen Debatte, in der in Anlehnung an spätantike neuplatonische Vorbilder das unfreiwillige Tanzen als »Performanz von Heilsferne« bzw. als Suche nach dem göttlichen Heil erscheint mit der Möglichkeit der Reintegration in die gottgewollte Ordnung, d. h. der Rückkehr in die Kirche³⁹? Die zeitgenössischen Quellen eröffnen bei genauer Betrachtung ihrer Argumentationsstruktur weitere Deutungsmöglichkeiten, welche die Einbeziehung der Perspektive der Tanzenden als aktive Mitgestalter gesellschaftlicher Transformationsprozesse ermöglichen. Hier gewinnt insbesondere die Funktion des Tanzes als nonverbales Kommunikationsmedium an zentraler Bedeutung.

Im Tanzen kanalisierte und sublimierte Körperpraktiken weisen auf Seiten der Pilger zum einen auf den Wunsch nach Stillung bzw. Heilung religiöser Bedürfnisse hin, zum anderen gesamtgesellschaftlich betrachtet auf eine innerlich zerrissene und daher krisenanfällige Kirche, die offenbar den direkten Kontakt zu den Gläubigen verloren und ihre moralische Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. Aufschlussreich ist dabei die reflexartige Abwehrreaktion der weltlichen wie kirchlichen Obrigkeiten, die in den Chroniken durchweg zum Ausdruck kommt und auf bestimmte tradierte Wahrnehmungsmuster in der Beurteilung religiös und damit auch gesellschaftlich abweichenden Verhaltens schließen lässt. Der Limburger Chronist verdammt die Ereignisse zu Aachen und Köln als *duisserie* und *ketzerie, unde geschach umb geldes willen*, denn die rasenden Tänzer liefen von Kirche zu Kirche, um von den umstehenden Leuten Geld zu erbetteln. Auch sollen die Gläubigen beiderlei Geschlechts Männer wie Frauen zur Unkeuschheit verführt haben: *Unde fant man, daz zu Col-len me dan hondert frauwen unde dinstmeide, di nit eliche manne enhatten, di worden in der danzerie alle kinde tragen*⁴⁰.

Die im exzessiven Tanzen sich offenbarende Unsittlichkeit wird zum Signum für Ketzerei, eine Argumentation, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts auch bei der Bekämpfung der Hussiten in Böhmen, Ungarn und Polen zur Anwendung kommt. Deutlicher charakterisieren einige zeitgenössische Chronisten wie etwa Petrus von Herenthals, Prior des Prämonstratenserstifts Floreffe in der Diözese Lüttich, die Tanzenden als eine neue Sekte, welche das Volk durch ihr nie zuvor beobachtetes Verhalten und Aussehen zum Unglauben verleitet habe: *Oritur in seculo nova quaedam secta / In gestis aut in speculo visa plus nec lecta. / Populus tripudiat nimium saltando. / Se unus alteri sociat leviter clamando*⁴¹. Die wie in Trance agierenden Tänzer

sachen in Verbindung gebracht wird, bei Klaus BERGDOLT, Der spätmittelalterliche Veitstanz, in: HÜLSEN-ESCH, Zum Sterben schön (wie Anm. 7), S. 85–93. In vielen historischen Darstellungen wird häufig eine Kausalität zwischen der Großen Pest von 1348 und den kollektiven Tanzphänomenen des späten 14. Jahrhunderts konstruiert, die sich allerdings nicht belegen lässt; vgl. dazu RÖCKE, VELTEN, Tanzwut (wie Anm. 27), S. 307–329.

39 Vgl. GREGOR ROHMANN, Tanzwut, Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts, Göttingen 2013 (Historische Semantik, 19), S. 303–362, hier S. 361 f.

40 »Auch wurden bei diesen Tänzen in Köln mehr als 100 Frauen und Dienstmägde, die keine Ehemänner hatten, schwanger.« Die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen (wie Anm. 31), S. 64, Z. 18–22.

41 Petrus von Herenthals, Quinta Vita Gregorii XI (wie Anm. 36), Sp. 485. »Eine neue Sekte ist in unserer Zeit entstanden, von einem Gebaren und Aussehen, das zuvor nie gesehen wurde. Das

entwickeln offensichtlich eigene Formen religiösen Ausdrucks und transzendentaler Hingabe an Gott. Dabei kommt dem stundenlangen im Kreis Tanzen und um sich selber Drehen eine besondere rituelle Bedeutung zu, denn nach christlichen Vorstellungen vollzieht sich insbesondere im Kreistanz, der in Anlehnung an neuplatonische Vorstellungen auch positiv als Reigen der Gestirne bzw. Engelsreigen gedeutet wird, die Bestätigung der ewigen göttlichen und universalen Ordnung⁴². Die *chorizantes* könnten daher ihr gemeinschaftliches ekstatisches Tanzen nicht als Zustand der Heilsferne empfunden haben, sondern im Gegenteil als direkten spirituellen Zugang zu Gott, der allerdings ohne die Autorität und Vermittlung der Kirche auskommt. Auch die Einbeziehung von Zuschauern und Beobachtern in das Geschehen deutet auf die integrative Kraft und ursprüngliche transzendente Funktion des Tanzens hin, welche die spontane Partizipation der Umstehenden bewirkt.

So entfaltete die spirituelle Kommunikation der Tanzenden mit Gott als performative Handlung eine beträchtliche, nach außen gerichtete Wirkung, die wesentlich mit der in den Quellen beschriebenen Eroberung des öffentlichen Raums zusammenhing (Straßen, Plätze, Wege, Kirchen). »As Choreomania was performed in passing, it constituted a disorder of migration«, konstatiert Kéline Gotman (Oxford)⁴³ und weist den kollektiv agierenden Tänzern in ihrem schwebenden Zustand zwischen Wanderschaft und Nomadentum eine aktive Rolle in der Genese neuer Hörerschaften und historischer Narrative im Spannungsfeld zwischen ländlichem und städtischem Raum zu:

»Choreomaniacs were disjoiners, separating themselves out from the villages through which they passed yet provoking audience participation, dividing viewers and scribes between those who greeted and those who pitied their fates. In doing so, they carved out an arena for themselves just part the edge of town in a temporarily constituted, shared social space that was parasitic yet sovereign. As visitors, passers-through, forces of 'passage' (or kinesis) they drew bemused audiences in and left new audiences and narratives behind, morling the rural and urban spaces that they inhabited before going off to the next dancing scene⁴⁴.«

Volk tanzt und springt heftig. Der eine verbindet sich mit dem anderen, leichtfertig schreiend.« Vgl. Radulphi de Rivo decani Tongrensis: *Gesta Pontificum Leodiensium* (wie Anm. 35), cap. 9, S. 19–21.

42 Vgl. Françoise CARTER, *Celestial Dance, A Search for Perfection*, in: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 5 (1987), S. 21–39, bes. S. 35 f.; Graham PONT, *Plato's Philosophy of Dance*, in: Jennifer NEVILLE (Hg.), *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250–1750*, Bloomington 2008, S. 267–281; auf den ideologisch ambivalenten Bedeutungsgehalt des Kreistanzes insbesondere in bildlichen Darstellungen des Mittelalters verweist Jonathan J. G. ADLER, *Dancing in the streets*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 54, *Essays in Honor of Lillian M. C. Randall* (1996), S. 147–162, hier S. 147–153; ebenso Elina GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 55–61 mit Verweis auf die patristische Literatur sowie geistliche Lieder und moraltheologische Traktate des Spätmittelalters.

43 GOTMAN, *Choreomania* (wie Anm. 29), S. 63; vgl. Carrie NOLAND, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge, London 2009, S. 2 f.

44 GOTMAN, *Choreomania* (wie Anm. 29), S. 64.

Die *choreomania* erscheint demnach in ihrer suggestiven Wirkung als kollektive Manifestation religiöser Spiritualität und Ausdruck einer emanzipatorischen Laienfrömmigkeit⁴⁵. Ein Protest an den Zuständen der Kirche wird dabei nicht offen artikuliert oder argumentativ-rational bewältigt, einige chronikale Überlieferungen bringen die Aktionen der Tanzenden aber mit tiefgreifenden Zweifeln der Bevölkerung an der Autorität und rechten Amtsführung des Klerus in Verbindung. Laut Petrus von Herenthals glaubte das aufgewühlte Volk von Lüttich, die *chorizantes*, die zu Pfingsten durch Tänze, lästerliche Reden, Schreie und Anrufung des Teufels die Messe störten, hätten durch unwürdige, im Konkubinat lebende Priester die Taufe empfangen. Und Herenthals fügt ergänzend hinzu, dass ein Massaker am Klerus von Lüttich gerade noch abgewendet werden konnte, da sich der Zustand der Rasenden nach exorzistischer Heilung durch die Priester gebessert habe:

*Vulgus autem apud Leodium dicebat quod hujusmodi plaga populo contigisset eo quod populus male baptizatus erat, maxime a Presbyteris suas tenentibus concubinas. Et propter hoc proposuerat vulgus insurgere in clerum eos occidendo & bona eorum diripiendo, nisi Deus de remedio providisset per conjurationes praedictas. Quo viso, cessavit tempestas vulgi taliter quod clerus multo plus a populo fuit honoratus*⁴⁶.

Herenthals selbst liefert überdies eine tiefere Erklärung für die eskalierenden Ereignisse in Lüttich. Der Grund liege in der Korruption der Geistlichkeit, die durch ihren Lebenswandel in Verruf geraten sei und den Hass der Gläubigen auf sich gezogen habe: *Clerum habet odio. Non curat sacramenta. / Post sunt in Leodio remedia inventa. / Hanc nam fraudem qua suggestit sathan est convictus*⁴⁷. So versucht Herenthals, die Autorität der Geistlichkeit wiederherzustellen, indem er die Bewältigung

45 In diesem Kontext führt Kathrin Dickason an, die Tänzer hätten auf diese Weise langfristig zu einer Neubelebung und Intensivierung des Pilgerwesens beigetragen und im Verlauf des 15. Jahrhunderts die Anbindung an lokale Heiligenkulte wie den des hl. Vitus am Niederrhein oder des hl. Johannes' des Täufers in Nordfrankreich und Flandern ermöglicht; vgl. Kathrin DICKASON, *Stepping into a Spiritual Economy: Medieval Choreomania and the Circulation of Urban Sanctity*, in: *Dance and the social city. Proceedings of the 2012 Society of Dance History Scholars conference »Dance and the Social City« at the University of Arts, Philadelphia, June 14–17, 2012, Birmingham, AL 2012*, S. 95–108, hier S. 95, 98–100.

46 Petrus von Herenthals, *Quinta Vita Gregorii XI* (wie Anm. 36), Sp. 484f. »Das einfache Volk von Lüttich sagte, dass eine derartige Plage die Bevölkerung ergriffen habe, da diese von unwürdigen, im Konkubinat lebenden Priestern getauft worden sei. Daher hatte das Volk beschlossen, sich gegen den Klerus zu erheben, diesen zu töten und dessen Güter zu plündern. Aber Gott sorgte für Abhilfe durch die besagten Beschwörungen. Nachdem es dies gesehen hatte, legte sich der Sturm des Volkes derart, dass der Klerus umso mehr von der Bevölkerung verehrt wurde.« Derselbe Hinweis auf unwürdige Priester findet sich in den *Gesta Pontificum Leodiensium des Radulphus de Rivo* (wie Anm. 35), S. 20; vgl. die *Rerum Belgicarum Annales chronici et historici* (wie Anm. 30), Bd. 1, cap. 26, S. 299; vgl. auch den Eintrag der *Annales Fossenses* für das Jahr 1374 (wie Anm. 33), S. 35, Z. 24–27: *Denique vero mediantibus quibusdam sacris coniurationibus a clero Leodiensi inventis, clerus Leodiensis eos, mediante adiutorio divino, sine quo nichil eos sanabat et eidiebat demonia ex dictis obsessis corporibus*.

47 Petrus von Herenthals, *Quinta Vita Gregorii XI* (wie Anm. 36), Sp. 486. »Der Klerus ist verhasst, die Sakramente werden vernachlässigt. Daraufhin sind in Lüttich Heilmittel erdacht worden. Das Unheil, das Sathan verursacht hat, ist besiegt.«

der Krise als sicheres Zeichen dafür deutet, dass die Wirksamkeit der Taufe unabhängig von der Würdigkeit des Amtsinhabers bestehe. Auch das »Magnum Chronicon Belgicum« (nach 1498, Windesheim/Neuss) sowie spätere niederländische Chroniken bewerten den durch die *chorizantes* ausgelösten Konflikt mit dem Lütticher Klerus als religiösen Ausnahmezustand, der langfristig nur durch die Autorität der Kirche selbst geheilt werden könne, und zwar durch organisierte Bittmessen, Prozessionen, Gesänge, Wallfahrten und sogar Exorzismen⁴⁸.

Die in den Chroniken des 14. Jahrhunderts geschilderten Tanzauswüchse erscheinen insgesamt betrachtet wie Vorboten für die religiösen und kirchenpolitischen Konflikte, die mit dem Ausbruch des Schismas 1378 offenkundig werden. So spielt der Chronist der Stadt Köln in der Schilderung der Tänzer unmissverständlich auf die religiöse Verunsicherung jener Zeit an und wertet die Tanzauswüchse sogar als Betrug: *de dantzden in kirchen ind in clusen ind up allen gewiden steden also lange, dat vil na grois ungelowwe upgestanden was in der kirstenheit. doch zo lesten vant man, dat it lichter lude gedroch was*⁴⁹. Ein weiterer Kontext ergibt sich aus einer Ordonnance des Gilles Vivien, Generallieutenant des Chambellan Royal und Seneschalls Guillaume de Neillac, vom 25. Dezember 1394 betreffend die südfranzösische Stadt Nîmes, in der Tanzpraktiken von Geistlichen als Signum der im Großen Abendländischen Schisma offen zutage tretenden moralischen und institutionellen Krise der Kirche gedeutet werden. Im Todesjahr des Gegenpapstes Clemens' VII. werden die im Zusammenhang mit dem Narrenfest, der sogenannten *Fête des fous*, stehenden Tanzvergnügen in der Kirche von Nîmes verboten. Als Grund führt die Verordnung des Gilles Vivien aus: »Die Kirchen, die einst dem Gebet vorbehalten waren, sind jetzt durch skandalöse unziemliche Tänze von Geistlichen und Laien beiderlei Geschlechts entweiht.« Die Ursache für die Entgleisungen liege in der Fortsetzung des Schismas, durch das die Christenheit zerrissen und geschwächt werde, denn »wenn das Haupt der Kirche leidet, so leiden alle ihre Glieder«, »die Krankheit, die den Kopf befallen hat, wirkt sich auf alle Teile des Körpers aus«:

*Noverint universi quod cum caput dolet omnia membra dolent, vel saltem merito dolere debent, cumque sancta mater ecclesia, attento scismate quod diu fuit, infirmetur et doleat, sitque per plurimum desolata, et sic per consequens omnia ejus membra dolere debent, ceterum, cum in quibusque ecclesiis civitatis Nemausi tripudia et alie lacivie fiant per aliquos seculares et laycos, tam mares quam feminas, domino nostro regi justiciabiles, ubi divinus cultus, potius quam tripudia et lacivie, fieri et celebrari debet*⁵⁰.

48 Rerum Belgicarum Annales chronici et historici (wie Anm. 30), Bd. 1, cap. 26, S. 299; Magnum Chronicon Belgicum (wie Anm. 30), S. 320, Z. 1–35. Letztere Chronik ist im Wesentlichen ein Exzerpt des *Florarium temporum* aus dem Jahre 1472 von Nicolaas Clopper, Regularkanoniker in Mariënhage (Eindhoven), bereichert um einige Nachträge zur Stadt Neuss in den Jahren 1466–1475.

49 *De croneca van Collen* (um 1499), in: Die Chroniken der niederrheinischen Städte, Bd. 2, Köln, Leipzig 1876 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14.–16. Jh., 13), S. 40, Z. 19–S. 41, Z. 3: »Sie tanzten in Kirchen und Klausen und an allen geweihten Stätten so lange, bis sich viel Unglauben erhob in der Christenheit, doch letztlich hielt man alles für einen großen Schwindel.«

50 Ordonnance des Gilles Vivien vom 25. Dezember 1394, Chartre XXVIII, Stadtarchiv Nîmes; un-

Aufschlussreich erscheint, dass die nicht näher beschriebenen Tanzauswüchse im Fall der Stadt Nîmes in einen komplizierten Rechtsstreit um das Fortbestehen der *Fête des fous* mündeten, da sich Kapitularkanoniker sowie städtische Vertreter energisch gegen das Verbot dieser langen kirchlichen Tradition aussprachen und zur Verteidigung ihrer regionalen *coutumes* wiederholt, aber letztlich vergeblich Eingaben an das Pariser Parlament einreichten⁵¹.

Der kirchenpolitische Hintergrund, der mit dem plötzlichen Verbot einst weitgehend geduldeter Tanzgepflogenheiten in unmittelbarem Zusammenhang steht, erschließt sich bei näherer Betrachtung von Reformtraktaten aus der Zeit des Schismas, wie etwa der Schrift »De ruina et reparatione ecclesiae«⁵² des Pariser Theologen Nicolas de Clamanges (1360–1437) aus dem Jahr 1400/01. Clamanges war erstmals in den Jahren 1397/98 als Sekretär am päpstlichen Hof von Avignon direkt in die komplizierten Verhandlungen um die Beilegung des Schismas einbezogen worden und hatte sich in den folgenden Jahren mehrfach in Form von Traktaten und Briefen an die streitenden Parteien gewandt. Seine Schrift ist eine massive, schonungslose Kritik an den einzelnen Ständen der Kirche. So wirft er im 19. Kapitel (*Quod utilior sit talium Praelatorum absentia a suis Ecclesiis quam praesentia*) den Prälaten vor, ihre Tage fern von ihren Kirchen mit Jagden, Spielen und Bordellbesuchen zu verbringen und nächtliche Gelage mit Tänzen zu veranstalten (*qui totos in aucupio et venatu in ludis et palaestra dies agunt, qui noctes in convivijis acurattissimis, in plausibus et choraeis, cum puellis etiam effoeminati insomnes transeunt*)⁵³, anstatt ihren seelsorgerischen Aufgaben und Pflichten nachzukommen. Ähnliche Vorwürfe erhebt Clamanges in seinem Traktat »De lapsu et reparatione iustitiae«⁵⁴. Nachdem er den Missbrauch der Religion im Dienste der Politik beklagt und damit unmissverständlich den französischen König Karl VI. zur Beilegung des Schismas aufgefordert hat (Cap. XIV: *Contemptus et violatio religionis*), benennt er in Cap. XV die Folgen

ter dem Titel: »Abolition de la fête des fous à Nîmes« abgedruckt bei: LÉON MÉNARD, *Histoire civile, ecclésiastique et littéraire de la ville de Nîmes*, Bd. 3, Nîmes 1752, S. 125 f. »Wir geben allen bekannt: wenn das Haupt leidet, so leiden alle Glieder, und wenigstens aus gutem Grund müssen sie leiden, da die heilige Mutter Kirche wegen des Schismas krank ist und leidet sowie größtenteils in desolatem Zustand ist. Und deswegen müssen alle ihre Glieder leiden, und auch, da in gewissen Kirchen der Stadt Nîmes Tänze und andere Ausschweifungen von irgendwelchen Säkularkanonikern und Laien beiderlei Geschlechts, die der königlichen Jurisdiktion unterstehen, stattfinden, wo doch lieber der heilige Gottesdienst anstelle von Tänzen und Lustbarkeiten abgehalten und gefeiert werden soll.« Zum Charakter und zur Ausführung der Narrenfeste im spätmittelalterlichen Frankreich konstatiert Ménard: »Ces jouissances toutefois n'étaient pas les mêmes partout. On en faisait de plus en plus ou de moins impies, quelque-une sacrilèges, accompagnées d'excès, d'abominations et de debauches, selon les lieux et les coutumes« (Liber VIII, S. 93).

51 MÉNARD, *Histoire civile* (wie Anm. 50), S. 125–142; vgl. HARRIS, *Sacred folly* (wie Anm. 25), S. 161 f.

52 Das im 15. Jh. weit verbreitete Werk wurde unter der Autorschaft Jean Gersons erstmals 1483 gedruckt und erlangte unter dem Titel *De corrupto Ecclesiae statu* nach der Ausgabe des Jean Trithème aus dem Jahr 1494 in der Reformationszeit breite Resonanz; zitiert nach der Ausgabe: Nicolai de Clemangiis Catalaunensis, Archidiaconi Baiocensis Opera Omnia, hg. von Iohannes Martini LYDIUS, Leyden 1613, S. 4–8.

53 *De corrupto ecclesiae statu*, cap. 19 (wie Anm. 52), S. 18.

54 *De lapsu et reparatione iustitiae*, cap. 15, in: Nicolai de Clemangiis Catalaunensis Opera Omnia (wie Anm. 52), S. 37–59, hier S. 54.



Abb. 1: Die Tänzer von Kölbick, aus: Johann Ludwig GOTTFRIED, Historische Chronica oder Beschreibung der Fürnemsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt biß auff das Jahr Christi 1619. zugetragen, Teil 6, Franckfurt a. M: Merian, 1674, S. 505 (Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf: urn:nbn:de:hbz:061:1-19618).



Abb. 2: Kreistanz im Freien (*Carole*). Miniatur aus: Guillaume de Machaut, *Poésies: Le Remède de Fortune: Comment lamant chante empres sa dame*, Bibliothèque nationale de France, ms. franç. 1586, fol. 51r, 14. Jahrhundert (gallica.bnf.fr: ark:/12148/btv1b8449043q).

Pl. I.



F. Hoffbauer del. et sculp.

Rue aux Fers,
Charniers de la rue aux Fers.

Eglise des Innocents. — P. Fichet.

Rue de la Vierge,
Charniers de la Vierge.
Tombe Martin.

Rue de la Ferronnerie,
Tombe de la Bête.

Abb. 3: Der Cimetière des Innocents um 1550. Kupfersich von Fédor Hoffbauer aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das Totentanzfresko befand sich bis zu seiner Zerstörung im Jahr 1669 in den Beinhausarkaden längs der Rue de Ferronnerie (rechte Bildseite) (Jebulon/wikimedia/commons/CCO, 7.2.2019).



Abb. 4: Kardinal und König im Pariser Totentanz des Guyot Marchant (1485). Bibliothèque municipale de Grenoble, ms. I.327 Rés, fol. 2r.

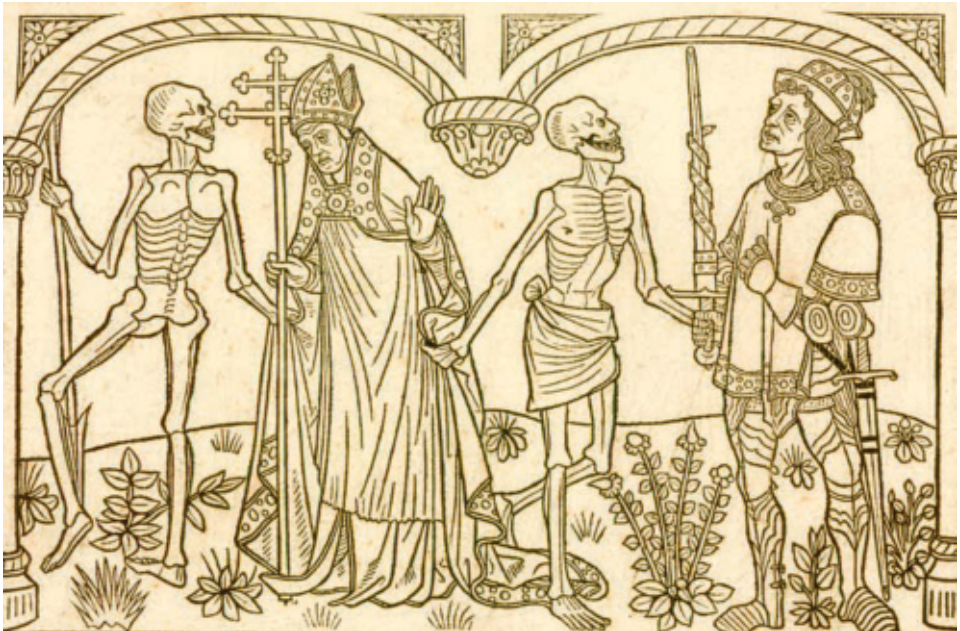


Abb. 5: Patriarch und Constable im Pariser Totentanz des Guyot Marchant (1485). Bibliothèque municipale de Grenoble, ms. I.327 Rés, fol. 2v.

der bisherigen, verfehlten Strategie für Kirche und Gesellschaft: *Prodigalitas, vanitas, luxus, lasciviae, ludus et choreae nocturnae* sind für ihn die beherrschenden Triebkräfte einer fehlgeleiteten, an geistlichen Vorbildern mangelnden Gemeinschaft⁵⁵.

IV. Antitanz-Polemik in Predigten und Traktaten der Schisma-Zeit

Daran anknüpfend stellt sich die Frage, welches Bild sich aus den eingangs erwähnten Predigten der Schisma-Zeit ergibt, die das Tanzen thematisieren. Spiegeln sich darin konkrete Ereignisse oder Erfahrungen wider, die Rückschlüsse auf den Zustand der Kirche und die Wahrnehmung der Gläubigen jener Zeit ermöglichen? Beispielhaft ist eine oberrheinische Predigt aus dem frühen 15. Jahrhundert, die das Tanzen als Teufelswerk und Ketzerei verdammt (*Der vmme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist*)⁵⁶. Der generell mit einer Tanzbewegung nach links, der Seite des Teufels und der Hölle ausgeführte Kreistanz, der *vmme gende*, d. h. »umgehende« Tanz, wird als Unheil interpretiert, das die Menschen zur Sünde und Sittenlosigkeit verführt und schließlich in den Abgrund reißt, *dann die tentz diser werlt fuernd die tentzer in die helleschen tentz, da sie zu sammen werden kommen vnd in grossem schmerzten vnd in ewigem truepsale mit jrme meister, dem butzen, tanzten muessen vff koln in flammen vnd ein cleglichs liedt singen mit bitterem weinen vnd hulen*. Die Teilnehmer an den höllischen Tänzen setzt der unbekannte Prediger mit den einzelnen Ständen der Kirche in Beziehung: *die sengerin am tantz sint priesterin des tufels, vnd die jne antwurten sint closterfrowen, vnd die dar vmme stent sint leyen swestern und bruder oder des tufels pfarrelute, daz tantz huss ist sin pfarkirch, die pfiffer vnd die lutenschleher sint des tufels mesener, die mit jrn pffiffen, vnd luten die andern zusammen ruffent eben als der mesener tut*⁵⁷.

- 55 Zu den Spielen und nächtlichen Tänzen, die nach altem Brauch meist anlässlich von Heiligenvigilien in Kirchen und Klöstern veranstaltet wurden, führt Nicolas de Clamanges aus: *De ludis et choreis nocturnis, soporeque diurno: Possem denique seu alijs plerisque, si singula mihi esset studium complecti; sed iam taedet in plagarum nostrarum enumeratione diutius versari, & aliquid de remedijs tantarum agritudinem perstringendum magis venire delectat, quod vtique ordo ipse iam postulare videtur* (ebd., S. 54).
- 56 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3009, Bl. 73a–85b, hier Bl. 73a (wie Anm. 2); abgedruckt in: *Altdeutsche Blätter*, Bd. 1, hg. von Moritz HAUPT, Hoffmann von FALLERSLEBEN, Leipzig 1835, S. 52–63; *Lehrhafte Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 2, hg. von Ferdinand VETTER, Berlin 1889, S. 277–282; ebenso bei Max von BOEHN, *Der Tanz*, Berlin 1929, S. 166–177; siehe Christine STÖLLINGER-LÖSER, Art. Vom Schaden des Tanzens, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, Bd. 8, Berlin, New York 1992, Sp. 593 f.; siehe auch Ann HARDING, An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing, in: *The Modern Language Review* 71/1 (1976), S. 211f; GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 63. Die Predigt ist nicht identisch mit dem Traktat *Von den manigvaltigen schaden des tanz* (Zürich, Zentralbibliothek, Cod. A 131, Bl. 96r–99v).
- 57 Predigt *Was schaden tanzen bringt*. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3009, Bl. 76b. »Denn die Tänze dieser Welt führen die Tanzenden geradewegs in die Hölle, wo sie zusammenkommen und unter höllischen Schmerzen und unter großer Trübsal mit ihrem Meister, dem Butzen, auf heißen Kohlen tanzen müssen und unter bitterem Weinen und Heulen ein klägliches Lied singen. Die Sängern, die den Tanz begleiten, sind Priesterinnen des Teufels, und

Ob sich dahinter eine versteckte Kritik an der Hierarchie und Funktion der Kirche verbirgt? Bezeichnend ist zumindest, dass der Prediger in diesem Kontext die Legende der Tänzer von Kölbick aufgreift, die einen fiktiven Fall von Tanzwut in einem kleinen sächsischen Dorf im Jahre 1021 schildert (Abb. 1). Beschrieben wird darin, wie am Weihnachtsabend achtzehn Männer und Frauen, darunter die Tochter des Priesters, auf dem Kirchhof einen Singreigen aufführen, der sich allmählich in eine Art Tanzraserei steigert. Als Buße für den Friedhofsfrevel werden die Tänzer dazu verdammt, ein volles Jahr weiterzutanzten, bis sie vom Bischof von ihrer Strafe erlöst werden. Die Erzählung stellt die Jurisdiktion der Kirche – vertreten durch die Autorität und Amtsgewalt des Bischofs – in den Vordergrund. Zugleich klingt die Kritik am Klerus an (»Tochter des Priesters«), der die alten im Volk verbreiteten Riten und Bräuche, hier in der Form exzessiven Tanzens, duldet, ja sich sogar daran beteiligt. Die hochmittelalterliche, ursprünglich in Latein verfasste Erzählung entwickelt sich damit seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zur lehrhaften Parabel mit aktuellen kirchenpolitischen Bezügen. Dafür spricht auch ihre massive Verbreitung in zahlreichen spätmittelalterlichen Traktaten und Exempelsammlungen Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands⁵⁸.

Charakteristische Aspekte zeittypischer Tanzpolemik geben zwei weitere Abhandlungen aus der Zeit des Schismas wieder: Bei der ersten handelt es sich um eine anonyme Predigt, die unter dem Titel »Detestatio choreae« bzw. »Chorea« überliefert ist⁵⁹. Der älteste Textzeuge, vermutlich aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, ist eine Handschrift aus dem Borghese-Fond der Vatikanischen Bibliothek in Rom (Vat. Borgh. 44), die ursprünglich aus der päpstlichen Bibliothek von Avignon stammt. Weitere Abschriften sind in den östlichen Niederlanden (1523), Köln (spätes 14. Jahrhundert), Mitteldeutschland (Fritzlar, Leipzig) sowie Schlesien und Mähren zu lokalisieren. Textanalysen sowie kodikologische und paläografische Untersuchungen weisen in die Region Flandern (Bistum Lüttich?) als Ursprungsort der Predigt. Auffallend ist, dass Berichte über Tanzmanien in dieser Region seit dem 13. Jahrhundert eine besondere Verbreitung fanden. In der Predigt belegt der unbekannte Verfasser anhand der Zehn Gebote, warum das Tanzen schlechten Ursprungs und mit den Gesetzen Gottes unvereinbar ist. Insbesondere das nach links gedrehte Tanzen als Symbol für die Abwendung von Gott und dem Paradies erscheint ihm als sichtbares Zeichen des Teufels (*Unde proverbis IIII vias quae a dextris sunt, novit Dominus. / Perverse vero quae a sinistris sunt*). Um die Verwerflichkeit des Tanzes zu untermauern, greift der Verfasser auf die apokalyptische Vorstellung vom Antichris-

die ihnen antworten sind Klosterfrauen, und die drum herum stehen sind Laienschwestern und -brüder oder des Teufels Pfarrleute; das Tanzhaus ist ihre Pfarrkirche, die Pfeifer und Lautenspieler sind des Teufels Messner, die mit ihren Pfeifen und Lauten die anderen zusammenrufen, wie es der Messner tut.« Vgl. die Beschreibung der Kreistänze in Begleitung von Gesang in den großen Geißlerzügen des Jahres 1349: *So [sü] alsus worent ufgestanden zu ringe, so stundent ir etwie maniger die die besten senger worent, und vingent einen leis an zu singende. den sungent die bruder noch allse man zuo tanze noch singet*. Die große Geiselfahrt, a. 1349, in: Die Chroniken der oberrheinischen Städte, Bd. 1: Straßburg, hg. von Karl HEGEL, Leipzig 1872 (Die Chroniken der deutschen Städte, 8), S. 107, Z. 23–26.

58 Vgl. ROHMANN, Tanzwut (wie Anm. 39), S. 480–491.

59 KOAL, *Detestatio choreae* (wie Anm. 3), S. 26–38.

ten als Verführer des Christenvolks zurück, der vom jüdischen Stamm Dan abstammen soll (*Ad tribum ergo Dan pertinent dansarii*)⁶⁰. Dessen Nachkommen galten als anfällig für alle Arten von Götzendiensten wie den im Alten Testament beschriebenen Tanz um das Goldene Kalb⁶¹. Der Verfasser setzt die prinzipielle Sündhaftigkeit des Tanzens mit dem Rückfall ins Heidentum gleich, der den Verstoß gegen das erste fundamentale Gebot impliziert: »Du sollst keine Götter neben mir haben.« Mit dieser Argumentationskette stellt die Predigt eine Steigerung gegenüber der spätantik-frühmittelalterlichen Homiletik dar, in der sich die Ablehnung des Tanzens am heiligen Sonntag aus der Abgrenzung zum jüdischen Ritus begründet⁶².

Der zweite Text ist die »Expositio decalogi«, eine um 1409/10 entstandene Abhandlung des böhmischen Reformtheologen Jan Hus zu den Zehn Geboten, deren Entstehung mit dem tschechischen Nationalitätenkonflikt und den Bemühungen um die Beseitigung des Schismas in Zusammenhang steht⁶³. 1408 war Hus aufgrund seiner Predigten gegen die Missstände in der Kirche seines Amtes als Synodalprediger enthoben worden. Als Rektor der Universität Prag hatte er 1410 mit König Wenzel die Neutralität der Universität im Schisma verteidigt und sich dadurch den Prager Erzbischof Sbynko von Hasenburg, einen Parteigänger Gregors XII., zum Gegner gemacht. Seine Verbannung aus Prag durch den Gegenpapst Johannes XXIII. erfolgte 1411.

Hus begründet in der »Expositio decalogi« seine Haltung zum Tanz aus dem Gebot der Einhaltung des Sonntags und handelt das Tanzen bezeichnenderweise in Zusammenhang mit der Trunksucht ab. Er kommt zu dem Schluss: Der Tanz an sich ist noch keine Todsünde, erst vier maßgebliche Umstände machen ihn dazu (*Corea in se non est peccatum mortale, sed ex circumstanciis, que possunt esse quatuor*), nämlich 1.) betreffend die Person: von Geistlichen und Klosterinsassen vollführte Tänze; 2.) betreffend die Zeit: das Tanzen an bestimmten Feiertagen und während der heiligen Offizien; 3.) betreffend den Ort: das Tanzen in Kirchen, Klöstern und auf Friedhöfen; 4.) betreffend die Intention: Tänze in wollüstiger Absicht mit schamlosen Gebärden, Sprüngen und anderen provokanten Bewegungen. Hus' gemäßigte moraltheologische Bewertung des Tanzes weicht dabei zunächst nicht wesentlich von offiziellen Konzilsbeschlüssen der Kirche oder von zahlreichen Predigten der Franziskaner und Dominikaner ab, die das Tanzen meist in Zusammenhang mit dem heiligen Sonntag, der Fresssucht (*gula*) oder der *luxuria* thematisieren⁶⁴. Allerdings

60 KOAL, *Detestatio choreae* (wie Anm. 3), S. 38. Vgl. auch das Aufgreifen der Allegorik in der späteren niederdeutschen Mahnrede »Lehre gegen das Tanzen und von dem Maibaum« im Codex Cuyk/Niederlande, Kruisherenklooster St. Agatha, Hs. C2o 10 (a. 1473) aus dem Augustinerchorherrenstift Frenswegen, Bl. 223r–226v: Der umtanzte Maibaum gilt als teuflisches Gegenbild zum Kreuz, das Tanzen wird als Ursprung aller großen Sünden und als Verstoß gegen die Zehn Gebote verurteilt, das deutsche Wort *dans* vom Stamme Dan abgeleitet und mit dem Tanz der Kinder Israels um das Goldene Kalb verglichen. Auch diese Analogie könnte auf einen flämisch/flandrischen Ursprung der Predigt *Detestatio choreae* hinweisen.

61 KOAL, *Detestatio choreae* (wie Anm. 3), S. 38, Sp. 40–42: *Et in hac tribu vitulus aureus positus est a Jeroboam in civitate quae vocatur Dan (...)*.

62 Vgl. ebd., S. 30–32.

63 Mag. Joannis Hus: *Expositio Decalogi*, c. IV: *Tercium preceptum, Prima expositio*, in: Mag. Joannis Hus *Opera omnia*, Bd. 1/1, hg. von Wenzel FLAJŠHANS, Prag 1903, S. 15.

64 Zur Assoziation des Tanzes mit den Todsünden siehe: ARCANGELI, *Dance under trial* (wie Anm. 10), S. 127–155.

gewinnen insbesondere Hus' Ausführungen zur Beteiligung der Geistlichkeit an Tänzen und Tanzspielen unter Einbeziehung seiner konkreten Erfahrungen aus der alltäglichen Seelsorgepraxis eine aktuelle kirchenpolitische Brisanz. So beklagt Hus in einer seiner Synodalpredigten: *Die Priester predigen wohl wider unsere hurerei und wider so viele andere Laster, aber von ihrer eigenen Hurerei, von ihren andern Lastern sagen sie kein Wort. Entweder ist also die Hurerei keine Sünde, oder sie wollen nur allein huren und Unzucht treiben*⁶⁵.

Vergleicht man Hus' Ausführungen mit den böhmischen Visitationsberichten aus den Jahren 1379–1382, den einzig erhaltenen Visitationsprotokollen Böhmens aus der vorhussitischen Zeit, die überdies in die Anfangsjahre des Schismas fallen, scheinen sich die von den Reformern angeprangerten Verfehlungen von Priestern zu bestätigen: Diese seien ungebildet, faul, trunksüchtig, gewalttätig, spielten auf Instrumenten und vollführten nächtliche Tänze (*choreis nocturnis*), betrieben Schenken und nehmen Wucherzinsen. Bei derart schlechten Vorbildern könne auch der Lebenswandel der Laien nicht besser sein, denen in den Protokollen das Zusammenleben ohne kirchlichen Segen, Promiskuität, Prostitution, Wucher, Nichtbeachten der Kommunion, Trunksucht und Würfelspiel vorgeworfen wird⁶⁶. Harsche Kritik an den Sitten des Klerus übt Hus auch in seiner Synodalpredigt »Diliges Dominicum Deum« vom 14. Oktober 1405, in der er mehrfach auf die aktuelle, durch das Schisma ausgelöste, in Wahrheit für ihn tiefer liegende institutionelle Krise der Kirche anspielt. Hier weist Hus der Kirchengspitze eine besondere moralische Verantwortung zu, wenn er mahnt:

»wenn der Papst und die Kardinäle ihren Beruf nicht erfüllen, wenn sie, anstatt ihren erhabenen Vorbildern nachzustreben und die Nachfolge Christi allein im Auge zu haben, vielmehr ihren Sinn und ihr Streben auf weltliche Dinge richten, wenn sie in Kleiderpracht, in prunkvollen Aufzügen, in übertriebenem Aufwand selbst den Laien es zuvortun wollen, wenn sie durch Habgier und Ehrsucht den Gläubigen Anstoß geben; dann sind sie nicht Nachfolger und Stellvertreter Christi⁶⁷.«

Entscheidend für den weiteren innerkirchlichen Diskurs um eine Reform der Kirche erscheint, dass Hus sogar dem Papst die Autorität als Stellvertreter Christi auf Erden abspricht, sofern er nicht dem von Christus vorgegebenen Lebenswandel folgt, und damit an den Grundfesten der mittelalterlichen Kirche rüttelt.

65 *Quaestion des Magister Johannes Hus, von der Bestrafung des Klerus in der öffentlichen Predigt*, in: Jan Hus: Vermischte Schriften des M.J. Hussinecz. Aus dem Lateinischen übersetzt von Wolfgang GERLE, Leipzig, Prag 1784, S. 129–172, hier S. 146.

66 *Protocollum visitationis archidiaconatus Pragensis annis 1379–1382 per Paulum de Janowicz archidiaconum Pragensem factae*, hg. von Ivan HLAWACEK, Zdenka HLEDIKOVA, Prag 1973, S. 257f.

67 Johannes Hus, *Diliges dominum Deum*, in: Ioannis Hus et Hieronymi Pragensis, confessorum Christi Historia et Monumenta II, Bl. 27v–31v, hg. von M. Flaccius ILLYRICUS, Nürnberg 1558 (ND Frankfurt 1715) (<http://knihomol.phil.muni.cz/dl/oldbooks/monumentorum-ioannis-hus-1558>. [20.09.2018]).

V. Das Sujet des *Danse macabre* im Kontext der religiösen Spannungen im Großen Abendländischen Schisma

Insbesondere das 14. und beginnende 15. Jahrhundert gelten in der Forschung generell als wirtschaftliche, religiöse und politische Krisenzeit mit gravierenden Auswirkungen auf das gesellschaftliche Gefüge Europas, gezeichnet von der großen Pestepidemie der Jahre 1347–1350, dem Hundertjährigen Krieg und dem Großen Abendländischen Schisma. Tatsächlich fallen in diese Zeit Ereignisse, die sich als Krisensymptome deuten ließen, gleichzeitig aber auch den Anstoß und die Motivation für neue religiöse und kulturelle Ausdrucksformen gaben⁶⁸. Beispielhaft kann hier das Sujet des Totentanzes bzw. *Danse macabre* genannt werden. Bekannt geworden ist das Totentanzmotiv durch die über ganz Europa verbreiteten Bilderreihen mit Versgedichten, in denen der triumphierende Tod in Gestalt eines höhnisch lachenden Skeletts oder Sensenmanns alle Menschen – gleich welchen Standes – mit sich führt⁶⁹. Die Ursprünge des literarischen wie ikonografischen Motivs werden in der Forschung kontrovers diskutiert, wobei zum einen auf volkssprachliche romanische Wurzeln (u. a. die spanische *Dança general de la muerte*) verwiesen wird⁷⁰, zum anderen auf eine lateinisch-deutsche Texttradition, die in ihrer monologischen Struktur Parallelen zur älteren Vado-Mori-Dichtung des 13. und 14. Jahrhunderts aufweist⁷¹. Der Begriff *Danse macabre* lässt sich bereits in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen und konkreter auf Nordfrankreich und die Stadt Paris eingrenzen: In dem Gedicht »Respit de la Mort« aus dem Jahre 1376 beschreibt der Verfasser

68 Siehe u. a. Ruedi IMBACH, Zur Krise des philosophischen Denkens im frühen 14. Jahrhundert, in: Walter BUCKL (Hg.), *Das 14. Jahrhundert – Krisenzeit*, Regensburg 1995, S. 53.

69 Siehe GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), hier S. 3–17, 42–49.

70 Ebd., S. 3; vgl. Susanne WARDA, *Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2011, S. 201 mit Anm. 685, unter Berufung auf Joel SAUGNIEUX, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris 1972 (Bibliothèque de la faculté des lettres de Lyon, 20), S. 45–49; Brigitte SCHULTE, Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel »des dodes dantz«. Lübeck 1489, Köln, Wien 1990 (Niederdeutsche Studien, 36), S. 154 mit Anm. 1 spricht von einer Entstehungszeit um 1400, zumal sich auf dem Friedhof bereits die etwas ältere Darstellung einer Totentanzprozession befand.

71 Den Totentanz als bloßen Ableger des Vado Mori zu bezeichnen, würde allerdings zu weit führen. Zur aktuellen Diskussion um die lateinisch-deutsche Fassung des sogenannten »oberdeutschen vierzeiligen Totentanz-Textes« im Codex Cpg 314 der Heidelberger Universitätsbibliothek siehe Susanne WARDA, *Memento Mori* (wie Anm. 70), S. 199–217; vgl. Almut BREITENBACH, *Der Oberdeutsche vierzeilige Totentanz. Formen seiner Rezeption und Aneignung in Handschriften und Blockdrucken*, Tübingen 2008 (Spätmittelalterlicher Humanismus, Reformation, 88). Angesichts der kompositorischen Geschlossenheit der romanischen Versionen mit Umrahmung der 24 Ständevertreter durch Predigttexte spricht sich Volker LEPPIN für eine zeitliche Priorität der lateinisch-deutschen Fassung aus (Der lateinische Totentanz aus Cpg 314 [der Universitätsbibliothek Heidelberg] als Ursprungstext der europäischen Totentanztradition. Eine alte These neu bedacht, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 77 [1995], S. 323–343, hier S. 540); zur Entstehungsgeschichte siehe auch Sophie OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris*, in: DIES., *Fro Paris to Ingland? The danse macabre in text and image in late-medieval England*, Phil. Diss. Leiden 2009, S. 62–67. Vgl. die niederländische Chanson de geste *Maugis d'Aigremont* (um 1350), die auf eine ältere französische Vorlage zurückgeht: *Ende staen recht in een crans, Als van doden luden een dans wore gemaecht, bi mire wet*; vgl. G. HUET, *La danse macabre*, in: *Le Moyen Âge*, Ser. 2, 20 (1917–18), S. 162–163.

Jehan le Fèvre, in den Jahren zwischen 1364 und 1375 im Umfeld des Pariser Parlaments bezeugt, seinen seelischen und emotionalen Zustand nach einer längeren Phase schwerer Krankheit (*Affin que ie nalasse mie le Chemin de lespidemie Lan mil. CCC. soixante seize*). In der Metapher des *Danse macabre* (*Je fis de macabre la dance*) verknüpft er diese persönliche existenzielle Erfahrung mit einer Mahnung an die Endlichkeit des Lebens, der alle Sterblichen gleichermaßen unterworfen sind: *Je fis de macabre la dance / Qui toute gent maine a sa tresche / Et a la fosse les adresche, / Qui est leur derraine maison*⁷².

Äußerst aufschlussreich für die weitere künstlerische Ausgestaltung des Totentanzmotivs erscheint hier vor allem der Begriff *tresche*, der im romanischen Sprachraum terminologisch für den mittelalterlichen Kettenreigen steht⁷³. Zugleich verbindet der Verfasser seine Genesung mit dem Wunsch, nicht mit den vielen anderen Knochen auf dem Cimetière des Innocents zu enden, jenem berühmtesten und größten aller mittelalterlichen Friedhöfe, der in Anlehnung an den biblischen Kindermord zu Bethlehem den »Unschuldigen Kindern« gewidmet war (*avex ceulx de saint innocent*). Die signifikante Assoziation des Tanzes mit Krankheit und Tod in Verbindung mit dem Cimetière des Innocents lässt sich demnach bereits 50 Jahre, bevor im Jahre 1424 auf demselben Friedhof das erste überlieferte Totentanzfresko entsteht, in der literarischen Überlieferung fassen⁷⁴. Schätzungen zufolge sollen auf diesem Friedhof zwischen 1186 und 1780 ca. 2 Millionen Tote aus 20 Pfarreien begraben worden sein. Bereits im Spätmittelalter reichten die Kapazitäten nicht mehr aus, um

72 Le Respit de la Mort par Jean le Fèvre, hg. von Geneviève HASENOHR-ESNOS, Paris 1969 (Société des Anciens Textes Français), S. 113, l. 3078. »Ich machte den Danse macabre, den Reigen, der alle Menschen in das Grab führt, das ihr letztes Zuhause ist.« Das Gedicht ist in sechs französischen Manuskripten überliefert, das älteste (Codex BNF ms. fr. 994) datiert in das 14. Jahrhundert; die ungewöhnliche grammatikalische Wendung *de macabre la dance* könnte auf eine lateinische Vorlage des Verfassers hindeuten; zur Etymologie des Wortes *macabre* gibt es verschiedene Herleitungen, u. a. vom arabischen Wort *maqābir*, d. h. »Grab«, bzw. vom hebräischen *m(e)qabber*, d. h. »begrabend«. Zum Poem des Jean Le Fèvre siehe auch OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris* (wie Anm. 71), S. 64; GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 3 und Anm. 8 zitiert die Lesart *Je fis de Macabré la dance*, die allerdings in der handschriftlichen Überlieferung nicht vorkommt.

73 Vgl. MULLALLY, *The Carole* (wie Anm. 14), S. 59–61.

74 16 Jahre zuvor, im Jahre 1408, hatte Jean, duc de Berry für denselben Friedhof ein Relief über die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten in Auftrag gegeben, die mit dem Totentanz-Sujet in enger Verbindung steht, ohne dass sich beide Darstellungsformen aus der anderen direkt ableiten ließen. Das ursprüngliche, heute zerstörte Totentanzfresko von La Chaise-Dieu in der Auvergne datiert in die Zeit um 1410/1420 und ist nur noch in einer Nachzeichnung von Guyot Marchand (1486) erhalten. Bereits im Jahr 1393 wurde einer heute verlorenen Quelle zufolge in der Kirche von Caudebec/Normandie ein religiöser Tanz praktiziert, dessen Ausgestaltung auffallende Parallelen zum bildlichen Totentanz aufweist. Vgl. Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898, S. 391 f., 406 f.; Mâle entdeckte in der Bibliothek von Rouen ein heute als verschollen geltendes Manuskript des Abbé Mignet aus dem 18. Jahrhundert und fertigte darüber einen Bericht an (Bibliothèque de Rouen, ms. 2213, Y 39, Bl. 69). Eine konkrete Choreographie lässt sich aus seinen Angaben allerdings nicht rekonstruieren. Vom burgundischen Hof Philipps des Guten ist eine Abrechnung über eine am Hof von Brügge im Jahr 1449 aufgeführte *danse macabre* erhalten (*d'un certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre*); vgl. KOAL, *Zur Praxis von Totentänzen* (wie Anm. 7), S. 116; GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 81.

die vielen durch die Pest und andere Epidemien Verstorbenen aufzunehmen, sodass man dazu übergang, die Schädel und Knochen nach einer verkürzten Liegezeit aus den Gräbern in sogenannte Beinspeicher oberhalb des Säulengangs zu überführen, der den Friedhof an drei Seiten umgab. Zu Tausenden lagen sie dort, offen sichtbar für alle Besucher⁷⁵. Das 1669 durch Straßenerweiterungen zerstörte, zehn Arkaden umspannende und 35 Meter lange Totentanzfresko an der Südwand des Friedhofs längs der heutigen rue de la Ferronnerie, das als Vorbild für alle späteren europäischen Totentanzfresken gelten kann, fügte sich in diese Szenerie des Todes somit nahtlos ein⁷⁶. Neben zeitgenössischen Gemälden, die den exakten Standort des Totentanzes zeigen, vermittelt heute nur noch eine Druckausgabe des Guyot Marchant aus dem Jahre 1485 einen Eindruck von der Ikonographie in Verbindung mit dem Text⁷⁷ (Abb. 3). Die auf dem originalen Totentanzfresko beruhende Ausgabe Marchants⁷⁸ zeigt dem Betrachter 24 Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände vom Kaiser, Papst und Patriarch bis hin zum einfachen Geistlichen und zur Mutter mit Kind, die durch den als Skelett personifizierten Tod mit Tanzschritten aus dem Leben geleitet werden. Umrahmt wird diese Reigendarstellung von der Gestalt der Sapientia sowie von einem Prediger, die jeweils in moralisierenden Versen an die Endlichkeit des Lebens gemahnen, die jung und alt, ungeachtet ihres zu Lebzeiten eingenommenen Standes, trifft und die Menschen zur moralischen Umkehr aufrufen. Der im pessimistischen Ton gehaltene, zum Fresko gehörende Text wurde in der Forschung häufig Jean Gerson, seit 1395 Kanzler der Universität Paris, zugeschrieben, könnte aber auch aus dessen näherem theologischen Zirkel stammen⁷⁹. Deutlich wirft der Tod in den überlieferten Versen geistlichen Würdenträgern ihre Gier nach Ehre, Macht und Reichtum vor:

*vous faictes lesbay se semble
 Cardinal: sus legierement:
 Suivons les autres tous ensemble:
 Rien ny vault esbaissement.
 Vous auez vescu haultement:
 Et en honneur a grant devis:*

75 Arnold ANGENENDT, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009, S. 679–680; OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris* (wie Anm. 71), S. 60f.

76 ANGENENDT, Geschichte der Religiosität (wie Anm. 75), S. 680; OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris* (wie Anm. 71), S. 88.

77 Faksimile-Edition: La Danse Macabre de 1485. Reproduite d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l'égide de la Société des bibliophiles dauphinois, hg. von Pierre VAILLANT, Grenoble 1969.

78 Gestützt wird diese Annahme durch die englische Versübersetzung des John Lydgate, die auf derselben Vorlage wie Guyots Druck beruhen muss. Lydgate, der Paris im Jahr 1426 besuchte, erwähnt überdies den Cimetière des Innocents als Ort der Entstehung der Danse macabre (*The whiche daunce a seint Innocentis*) sowie französische Kleriker als Urheber des französischen Textfassung (*Ther of frensshe clerkes [...] Owte of the frensshe Macabrees daunce*); vgl. OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris* (wie Anm. 71), S. 64.

79 David A. FEIN, Guyot Marchant's Danse Macabre. The Relationship between Image and Text, in: *Mirator Elokuu* (August 2000), S. 1, 5.

*Prenez en gre lesbatement.
En grant honneur se pert laduis⁸⁰.*

Zynisch scheint der Verfasser sogar direkt auf den Machtanspruch und die Annäherung »selbsternannter« Päpste in der Zeit des Großen Schismas anzuspitzen, wenn der Tod in den folgenden Versen den Patriarchen mit den Worten: *Ne pensez plus a dignite, Ia ne seres pape de romme* (»vous ne serez jamais pape à Rome«) mit sich führt. Der Ende des 14. Jahrhunderts bereits leere Titel des Patriarchen von Jerusalem, der in diesem Totentanz an exponierter Stelle erscheint, scheint diese Annahme zu unterstützen⁸¹ (Abb. 4 und 5).

Memento mori! lautet die Botschaft der Kirche als Reaktion auf die existentielle Verunsicherung jener Zeit, denn der Tod verschont weder jung noch alt und macht vor keinem Stand Halt⁸². Der dahinter stehende Anspruch wird im bimedialen Fresko, bestehend aus Text und Bild, visuell umgesetzt: Das Totentanzfresko auf dem Cimetière des Innocents stellt einen von der Kanzel predigenden Geistlichen oder lesenden Rezipienten dar, auf den sich die Standesvertreter vom Papst bis zum Bettler im nach links gedrehten Reigen zubewegen. Es handelt sich folglich um eine in Bilder gefasste Predigt mit didaktischem Anspruch, die den Gläubigen in der Vision des Todesreignisses den Spiegel vorhält. Der Tanz wird paradoxerweise in eindeutig negativer Konnotation mit dem Tod assoziiert⁸³:

*La dance macabre sappelle:
Que chascun a danser apprant
A homme et femme est naturelle,
Mort nespargne petit ne grant.
En ce miroer chascun peut lire
Qui le convient ainsi danser.
Saige est celuy qui bien si mire
Le mort le vif fait avancer⁸⁴.*

80 VAILLANT, La Danse macabre (wie Anm. 77), S. 143. »Ihr scheint verwirrt, Kardinal: rasch, auf denn, folgen wir den andern. Verwunderung nützt Euch nichts, Ihr habt sehr gut gelebt, in Ehren und in Wohlgefallen: so mag auch dieser Streich Euch schmecken. Wer groß in Ehren lebt, bedenkt das Ende nicht.« Zitiert nach Gert KAISER, Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, Frankfurt am Main 1983, S. 79.

81 Vgl. OSTERWIJK, *Depicte ones on a wall: the danse Macabre in late-medieval Paris* (wie Anm. 71), S. 83.

82 Zum Verhältnis von Tanz und Predigt siehe KOAL, Zur Praxis von Totentänzen (wie Anm. 7), S. 115.

83 Vgl. GERTSMAN, The Dance of Death (wie Anm. 7), S. 74: »The concept of death is replaced by the notion of dancing, and, therefore, of absence replaced by presence.«

84 VAILLANT, La Danse macabre (wie Anm. 77), S. 143, Verse 9–10. »La Danse Macabre heißt sie, die jeder zu tanzen lernt, Mann und Frau ist sie natürliche Bestimmung. Der Tod verschont nicht Klein noch Groß. In diesem Spiegel kann ein jeder lesen, dass er auf diese Weise tanzen muss. Weise ist, wer sich darin gut anschaut. Der Tote führt den Lebenden dahin. Du siehst die Größten beginnen, denn niemand gibt es, den der Tod nicht schlägt.« Zitiert nach KAISER, Der tanzende Tod (wie Anm. 80), S. 75. Erst mit den »Imagines mortis« Hans Holbeins setzt 1540 eine ikonografische Veränderung des Totentanzsujets ein, die mit der Herauslösung der Kunstform aus dem kirchlichen Kontext zusammenhängt. Der Tod trifft jetzt nicht mehr auf typisierte Standes-

Dass die »tanzenden« Bilderreigen in realem Zusammenhang mit dem Medium der Predigt standen, belegen zeitgenössische Schilderungen. Insbesondere den Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner dienten offenbar die moralisierenden Bilderreigen als sinnbildliche Kulisse zur Verdeutlichung ihrer Predigtthemen. Unter anderem berichtet der anonyme Verfasser des »Journal d'un bourgeois de Paris« für das Jahr 1429 über einen populären Franziskanermönch namens Richard (*un cordelier nommé Richart*), der zehn Tage lang ohne Pause auf einem erhöhten Podest wie auf einer Bühne vor dem Totentanzfresko auf dem Cimetière des Innocents zu fünf- bis sechstausend Gläubigen predigte:

(...) *et commençoit son sermon environ cinq heures au matin, et duroit jusques entre dix et unze heures, et y avoit touzjours quelque cinq ou six mil personnes à son sermon. Et estoit monté quant il perschoit sur ung hault eschauffaut qui estoit pres de toise et demie de hault, le dos tourné vers les Charniers encontre la Charonnerie, à l'endroit de la Danse Macabre*⁸⁵.

Die ursprüngliche Funktion des Totentanzes als moralische Mahnung und Aufforderung zur Buße wird darüber hinaus in einer historischen Beschreibung des Cimetière des Innocents von Guillebert de Metz, Bibliothekar unter den burgundischen Herzögen Johann Ohnefurcht und Philipp dem Guten, aus dem Jahre 1434 herausgestellt: *llec sont peintures notables de la danse macabre et autres avec escriptures pour esmouvoir les gens a devocion*⁸⁶.

Es lässt sich festhalten: In der Predigt vom Totentanz, ob als Bild oder literarisches Zeugnis, manifestiert sich eine Kritik an den gesellschaftlichen und religiösen Zuständen der Zeit, die in den folgenden Jahrzehnten tiefgreifende Auswirkungen auf die Hierarchie und das Selbstverständnis der Kirche haben wird. Zugleich wird durch die Ikonografie des Bilderreigen, didaktisch und visuell vermittelt, eine Restitution der geschwächten kirchlichen Gewalt und Autorität angestrebt. Insbesondere die architektonische Geschlossenheit, die in der Pariser Version des Totentanzes zum Ausdruck kommt, scheint dabei auf dessen Intention und Zielgruppe hinzu-

vertreter, sondern auf Individuen, die aus ihrem alltäglichen Lebensumfeld gerissen werden; der Bezug zum Tanz geht dabei verloren.

85 Journal d'un bourgeois de Paris 1405–1449, c. 497, hg. von Alexandre TUETÉY, Paris 1881. »Und er begann seine Predigt, die zwischen zehn und elf Stunden dauerte, um fünf Uhr morgens, und immer waren fünf- oder sechstausend Zuhörer anwesend. Er predigte stets auf einem fast 3 Meter [Anm.: 1 Toise = 6 Fuß = 1,949 m] hohen Podest, mit dem Rücken zu den Beinhäusern entlang der Rue de Charonnerie an der Stelle des Totentanzes.« Vgl. auch den Eintrag aus dem Jahr 1425 über die künstlerische Ausführung des Totentanzes, c. 422: *Item l'an mil CCCXIII, fut faicte la Danse Macabre aux Innocents, et fut commencé environ le moys d'aoust et achevée ou karesme ensuivant*. Die Bedeutung von Gesten als Ausdruck innerer Seelenbewegungen und die Verwendung visueller Metaphern spiegelt sich in zahlreichen Predigten und Traktaten des 15. Jahrhunderts wider, etwa in den Instruktionen des äußerst populären *Mirror of the World* (Druck William Caxton 1481, basierend auf einer lateinisch-französischen Vorlage des 13. Jahrhunderts), aber auch in den Predigten des hl. Bernardin von Siena; vgl. GERTSMAN, *The Dance of Death* (wie Anm. 7), S. 84f.

86 Description de la ville de Paris sous Charles VI par Guillebert de Metz 1407–1434, in: LE ROUX DE LINAY, L. M. TISSERAND (Hg.), *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 21867, S. 117–236, hier S. 192f.

weisen: Die Anbringung des Totentanz-Freskos mit den dazugehörigen Texten in der Volkssprache erfolgte in Paris im umfriedeten, aber öffentlich zugänglichen Kirchenbezirk, sodass die Kombination von Text, Bild und Predigt wohl der Vermittlung der moralischen Botschaft an eine städtische Laienzuhörerschaft diene.

VI. Fazit

Die beispielhaft aufgezeigten Auseinandersetzungen um das Tanzen offenbaren gesellschaftlich-moralische und politische Konflikte, die in der Krisenzeit des Großen Abendländischen Schismas eine besondere Dynamik entfalteten. Deutlich wird, dass schon die Zeitgenossen den tieferen Grund für die Spaltung der Kirche in der durch Macht und Besitz korrumpierten römischen Kirche und dem Fehlverhalten des Klerus sahen. Durchweg erkennbar wird eine scharfe Kritik an den einzelnen Ständen und der Hierarchie der Kirche, wobei die Institution als solche nicht infrage gestellt wird. Insbesondere dem niederen Klerus, der in direktem Kontakt zur Gemeinde steht, wird in Traktaten und Predigten ein Mangel an Bildung, Moral und Pflichterfüllung vorgeworfen. Sogenannte Tanzexzesse, vor allem die immer wieder erwähnten *choreis nocturnae* anlässlich kirchlicher Feste, erscheinen als sichtbares Zeichen der Verkommenheit und Reformbedürftigkeit der Kirche und Christenheit; umgekehrt wird der Tanz selbst in negativer Konnotation mit Ketzerei, Unglauben, Manie und Krankheit sowie moralischem und paradoxerweise auch körperlichem Verfall gleichgesetzt. Infolge des Autoritätsverlusts der Kirche und der daraus resultierenden politischen Konflikte werden daher plötzlich auftretende Tanzbewegungen wie jene von 1374 ebenso wie althergebrachte Tanzbräuche und -traditionen von der weltlichen wie geistlichen Obrigkeit zunehmend strenger verfolgt. Vor allem aber werden jene öffentlich und kollektiv agierenden *chorizantes* des späten 14. Jahrhunderts in die Nähe sektiererischer und asketischer religiöser Bewegungen gerückt. Predigerorden instrumentalisieren daher möglicherweise die Vorstellung vom tanzenden Tod, um drohende Abwanderungen in andere Glaubensgemeinschaften oder Sekten zu verhindern. Auf alte Traditionen zurückgehende Gesänge und Tänze an sakralen Orten wie Kirchen und Friedhöfen wurden als teuflisch und unkeusch verdammt. Gleichzeitig bot offensichtlich die Metapher vom Totentanz mit der Versinnbildlichung der Standesvertreter als Identifikationsfiguren ein erhebliches Potenzial, das moralischen Halt in einer verwirrenden Umbruchphase geben konnte. Insofern ist der Ausbruch des Großen Abendländischen Schismas nicht nur als Verfalls- und Krisensymptom zu begreifen, sondern zugleich als Chance für neue reformerische Kräfte innerhalb der Kirche.