

Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit, hrsg. von MARIA DEITERS/JAN RAUE/CLAUDIA RÜCKERT, Lukas Verlag, Berlin 2014. – 302 S., 148 farb. u. 98 s/w Abb., geb. (ISBN: 978-3-86732-172-3, Preis: 39,80 €).

Die Darstellung des Totentanzes, also die nach Ständen oder Lebensaltern geordnete Darstellung von tanzenden Menschen, die von Gevatter Tod angeführt und bei Bilddarstellungen durch beigefügte Verse auf ihre Sterblichkeit verweisen, gehört zu verbreiteten Bildprogrammen der bildenden Kunst und Literatur des späten Mittelalters. Kaum zu glauben, dass sich ausgerechnet in der Marienkirche von Berlin, also in einer Stadt, deren mittelalterliche Überreste man mit der sprichwörtlichen Lupe suchen muss, einer der bedeutendsten Totentanz-Zyklen nördlich der Alpen erhalten hat. Dass dieser Bildzyklus von ca. 1470 (die Datierung ist aufgrund des Erhaltungszustandes unsicher) in der westlichen Turmhalle der Berliner Stadtpfarrkirche allerdings seit der Freilegung 1860 stark gelitten hat und konservatorische Sorgen bereitet, sieht jeder Besucher der Kirche.

Um die wissenschaftliche Erforschung und konservatorische Dokumentation des Berliner Totentanzes war es bislang schlecht bestellt. Die Beiträge des vorliegenden großformatigen Bandes, Ergebnis einer 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin veranstalteten Arbeitstagung, schaffen nun in mehrfacher Hinsicht Abhilfe. Eine erste Themengruppe unter der Überschrift „Totentanz und Raum“ ordnet den Totentanz in die Berliner Marienkirche und ihre Westturmhalle ein (Beiträge von MARIA DEITERS und ANDREA SONNLEITNER). Dabei wird auch die Funktion von Westhallen in hochmittelalterlichen Klosterkirchen (CLAUDIA RÜCKERT) und Kirchen der Hansestädte (BARBARA RIMPEL) betrachtet. Zweckmäßig wäre freilich auch ein Überblicksbeitrag zur Marienkirche als eine der drei Stadtpfarrkirchen im spätmittelalterlichen Berlin-Cölln gewesen. Im Kreis der nach St. Marien pfarrenden Bürger ist wohl am ehesten der Stifter des Totentanzes zu suchen. Das theologische Konzept aber könnte von der Observanz der Augustinereremiten beeinflusst zu sein, wie Reimer Hansen vor wenigen Jahren plausibel gemacht hat (Zur Theologie des Berliner Totentanzes in St. Marien, in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 67 [2009], S. 69-90).

Eine zweite Themensequenz gilt dem „Totentanz in der Kunst. Bild, Text, Bezüge“. Der erste Beitrag über „Raum, Rezeption und Ritual“ (CAROLINE ZÖHL) stellt den Berliner Totentanz zwar in der Kontext anderer Totentänze u. a. in Lübeck und Reval, vermag die Funktion aber ebenso wenig zu erklären, wie der zweite Beitrag „Die Multiplikation des Todes“ (ELINA GERTSMAN), der versucht, anhand des Totentanzes von Kernascléden (Bretagne) mit theoretischen Konzepten wie „performativer Erfahrungsmodus“, „Somaästhetik“ usw. die Wahrnehmung der Bilder durch die Betrachter aufzuzeigen. Dabei lässt er aber außer Acht, dass wir über die Rezipienten, vornehmlich Berliner Bürger, recht wenig wissen und man sich erst einmal deren alltägliche und religiöse Lebenswelt vergegenwärtigen müsste, um über Wahrnehmungsprozesse nicht nur theoretisch zu spekulieren. Konkreter ist der Beitrag über „Grabmarker und Friedhofskunst“ (ROMEDIO SCHMITZ-ESSER), der sich mit Gestaltung der Gräber auf den Friedhöfen und in den Kirchen befasst, dabei cursorisch auch auf Beinhäuser (Karner) eingeht, und damit das vom Tod geprägte Umfeld der Totentanzdarstellungen ausleuchtet. Aus kunsthistorischer Sicht wird der Berliner Totentanz in die bildende Kunst (PETER KNÜVENER) und Wandmalerei (UTE JOKSCH) der Mark Brandenburg eingeordnet. Die Perspektive weitet sich durch den Blick auf Vergleichsbeispiele, nämlich eine Untersuchung des Totentanzes von Simon Marmions Altarflügeln aus Saint-Omer in der Berliner Gemäldegalerie (STEPHAN KEMPERDICK) und die Präsentation der freskierten Totentänze von Skrilje bei Beram und Hrastovlje in Istrien (TOMISLAV VIGNJEVIC).

„Totentanz und Überleben“ ist eine dritte Gruppe von Beiträgen zu Fragen der Konservierung, Restaurierung und öffentlichen Präsentation des Totentanzes überliefert. Behandelt werden die frühen Bemühungen um die Sicherung des Bilderzyklus (JULIA FELDTKELLER) und die Restaurierungsgeschichte 1950–1989 (JAN RAUE). Die Grundfrage bei der Restaurierung von Wandmalerei ist stets die, ob man ein „authentisches“ Fragment sichern oder eine „lesbare“ Darstellung präsentieren möchte (darüber allgemein die Beiträge von URSULA SCHÄDLER-SAUB und DÖRTHE JAKOBS). Da sich die Beiträge des Bandes nicht nur mit der Geschichte und Ikonografie von Totentänzen, sondern auch mit den konservatorischen Problemen mittelalterlicher Wandbilder befassen, ist auch ein Aufsatz über die Fresken des 15. Jahrhunderts aus dem Bibliothekstrakt des Leipziger Dominikanerklosters enthalten, die bei dem Abriss des Gebäudes 1893 geborgen wurden und mittlerweile in den Schauräumen der Universitätskustodie wieder gezeigt werden: RUDOLF HILLER VON GAERTRINGEN/ALBRECHT KÖRBER, Die Rückkehr der Paulinerfresken. Erhaltung und Präsentation der Wandmalereifragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Leipzig vom 19. bis 21. Jahrhundert (S. 204–215). Weiter ausholend wird die Denkmalpflege an St. Marien in die große Aufgabe eingeordnet, „mittelalterliches Kulturerbe in Berlin bewahren“ (SABINE SCHULTE), doch sind die konservatorischen Herausforderungen enorm, wie im Beitrag „Totentanz auf dünnem Eis“ (JAN RAUE) ausgeführt wird.

Zu den gewichtigsten Beiträgen des Bandes gehört die Dokumentation der „Inschrift des Berliner Totentanzes“ (MISCHA VON PERGER), die kritisch ediert, dokumentiert und erläutert wird. Das ist eine besondere Herausforderung, da nicht nur die Bilder, sondern auch die Inschriften, die in Kolumnen von jeweils drei Paarversen unter den Figuren stehen, nur noch lückenhaft erhalten sind und mittlerweile an der Wand wie im Druck zwischen 1860/61 und 1997 elf Textfassungen erstellt wurden. Die zwölfte, die auf sorgfältiger Auswertung aller Fassungen beruht, liegt hier nun vor. Darüber hinaus trägt dieser schön gestaltete Band auch durch seine vorzügliche Bebilderung zur Dokumentation des Berliner Totentanzes bei, vor allem durch die eingeschobenen Tafelteile (Tafel I, S. 10 f. Messbild 2010; Tafel II, S. 14 f. Federzeichnung von Friedrich Schick, 1860; Tafel III, S. 82–91 Umzeichnungen aus der Publikation von Wilhelm Lübke, 1861, mit dem neuhochdeutschen Text von Mischa von Perger; Tafel IV, S. 164–167 farbige Lithografien von Theodor Prüfer, 1883; Tafel V, S. 254 f. Darstellung aus Theodor Prüfer, 1876).

Das Erscheinen dieses inhaltlich zwar etwas disparaten, aber insgesamt doch wichtigen und anregenden Buches dürfte gleich in mehrfacher Hinsicht von Interesse sein: zunächst als Forschungsbeitrag zur Ausstattung einer spätmittelalterlichen Stadtpfarrkirche (hier würde ich mir aus historischer Perspektive allerdings eine intensivere Beschäftigung mit der Pfarrinstitution und ihrer Gemeinde wünschen), des Weiteren als Beitrag zur mitteldeutschen Frömmigkeitsgeschichte der vorreformatorischen Zeit (hier besteht in Brandenburg und Berlin noch ein gewisser Nachholbedarf gegenüber den südlich angrenzenden Landschaften, siehe zuletzt: Alltag und Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in Mitteldeutschland. Wissenschaftlicher Begleitband zur Ausstellung „Umsonst ist der Tod“, hrsg. von E. BÜNZ/H. KÜHNE, Leipzig 2015), und schließlich als Beitrag zur Erforschung der Ikonografie spätmittelalterlicher Totentänze, die es allenthalben gegeben hat, auch im Sachsen des ausgehenden Mittelalters, wie etwa der ehemals am Georgentor des Dresdner Schlosses angebrachte Totentanz aus der Zeit Herzog Georgs des Bärtigen zeigt (siehe dazu die Beiträge von H. MAGIRIUS und A. KIESEWETTER in: Das Residenzschloss zu Dresden, Bd. 1: Von der mittelalterlichen Burg zur Schlossanlage der Spätgotik und Frührenaissance, Petersberg 2013). Dieser Zyklus, der sich heute in der Dresdner Dreikönigs-Kirche befindet, bot übrigens Anlass für die wohl älteste Untersuchung über Totentänze überhaupt, die der

Alt-Dresdner Pfarrer Paul Christian Hilscher (1666–1730) verfasste: Beschreibung des so genannten Todten Tantztes / Wie selber an unterschiedlichen Orten / Sonderlich an Hertzog Georgens Schlosse in Dreßden / Als ein curiöses Denck=Mahl Menschlicher Sterblichkeit zu finden, Dresden/Leipzig 1705.

Leipzig

Enno Bünz

FERDINAND AHUIS, Das Porträt eines Reformators. Der Leipziger Theologe Christoph Ering und das vermeintliche Bugenhagenbild Lucas Cranachs d. Ä. aus dem Jahre 1532 (Vestigia bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg, Bd. 31), Peter Lang, Bern u. a. 2011. – 181 S. mit s/w u. farb. Abb., brosch. (ISBN: 978-3-0343-0683-6, Preis: 41,20 €).

Der Verfasser, bis 2007 Hauptpastor an St. Nikolai in Hamburg, hat ein Buch vorgelegt, das für die sächsische Reformationsgeschichte und für die Cranach-Forschung gleichermaßen von Bedeutung ist. Ausgangspunkt der Untersuchung ist das 1532 entstandene „Bildnis C E“, das 1960 von der Evangelisch-Lutherischen Kirche im Hamburgischen Staate ersteigert wurde und als Porträt des Reformators Johannes Bugenhagen galt. Daran wurden allerdings schon bald nach dem Erwerb des Porträts Zweifel laut, wie Ahuis detailliert nachzeichnet. Ihm gelingt in minutiöser Argumentation der Nachweis, dass es sich bei dem Porträtierten nicht um Bugenhagen, sondern um den aus Leipzig stammenden Theologen Christoph Ering handelt. Der Wappenring des Porträtierten mit dem Namenskürzel C. E. und einer Hausmarke gibt dafür den entscheidenden Fingerzeig. Die Ikonografie des Porträts wird umfassend untersucht. Der Verfasser kann darüber hinaus plausibel machen, dass das Ering-Bildnis mit dem 1537 von Cranach angefertigten Bugenhagen-Porträt ursprünglich zu einem in Wittenberg präsentierten Doppelbildnis gehörte, die Gemälde aber schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts getrennt wurden. Das Ering-Bildnis hat bislang in der Cranach-Forschung kaum Beachtung gefunden, was sich durch diese Publikation gewiss ändern wird.

Der kunst- und provenienzgeschichtlichen Untersuchung vorangestellt ist ein ausführliches Kapitel zur Biografie Christoph Erings, der wohl 1485 in Leipzig geboren wurde und sich an der dortigen Universität 1501/02 immatrikulierte. 1521 wurde er Kaplan und Hofprediger Herzog Georgs und wirkte als Erzieher des späteren Herzogs und Kurfürsten Moritz. 1526 wechselte Ering als Prediger nach Annaberg, wirkte dann aber von 1529 bis 1532 im böhmischen Joachimsthal. Seine Immatrikulation 1532 in Wittenberg markiert die Hinwendung zur Reformation. In dieser Zeit entstand das erwähnte Porträt Cranachs. Von 1533 bis zu seinem Tod hat Ering als Geistlicher in Zwickau gewirkt, zuletzt als Superintendent.

Die Untersuchung von Ferdinand Ahuis bietet nicht nur die überzeugende Zuschreibung des von Cranach Porträtierten, sondern liefert auch einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der Reformatoren, die gewissermaßen in der zweiten Reihe gewirkt haben und über die wir noch immer zu wenig wissen.

Leipzig

Enno Bünz