

„Totentanz und Jedermann“: Das Sterben in der Kunst in Stadt und Land Salzburg*

Von Renate Hausner

Allgemeines

Die künstlerische Darstellung des Sterbens hat in Salzburg spätestens seit der Eröffnungsvorstellung der ersten Salzburger Festspiele am 22. August 1920 mit Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ (in der Regie von Max Reinhardt) Tradition, ja ist geradezu zu einer Institution, zu einem „Kult“¹, geworden. Fast jeder Salzburger und jede Salzburgerin hat sich durch die sich alljährlich wiederholenden Jedermann-Rufe am Domplatz² entweder selbst vor Ort oder wenigstens vom Hörensagen an sein eigenes Sterben erinnern und vom Gedanken an die Möglichkeit eines plötzlichen Todes affizieren lassen. Die vierfache Überbuchung der „Jedermann“-Vorstellung bei den Festspielen 2004 zeugt davon, dass dieses „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ weit über die Grenzen Salzburgs, ja Österreichs und sogar Europas hinaus durch seine archetypische Thematik eine bemerkenswerte Faszination auf die Menschen ausübt. In Stadt und Land Salzburg hat sich darüber hinaus eine von den Festspielen unabhängige, ja teilweise sogar gegen diese „an-spielende“ Theatertradition ausgebildet, die das Jedermann-Sujet (in gegenüber Hofmannsthal zum Teil erheblich veränderter Gestalt) in die breite Öffentlichkeit, sei diese städtischer oder vor allem auch ländlicher Natur, hinausträgt.

Während sich im „Jedermann“-Stoff — wie bereits der sprechende Name kund tut — jeder Mann respektive jede Frau angesprochen fühlen soll und das Einzelindividuum in seiner Vergänglichkeit, aber auch in seiner ethischen Verantwortlichkeit sub specie aeternitatis anvisiert wird, gibt es freilich auch ein künstlerisches Genre, in dem nicht so sehr die Thematik des „Jeder muss sterben“ als die Einsicht in die menschliche Gegebenheit des „Alle müssen sterben“ fokussiert wird, die Problematik des Sterben-Müs-sens also nicht unter einem Individual- sondern unter einem Kollektiv-aspekt behandelt wird. Diese künstlerische Gattung ist der Totentanz, der in seiner „klassischen“ künstlerischen Ausprägung auf die Zeit um 1400 zu-

* Erfasst werden in der folgenden Studie nicht nur Arbeiten und Produktionen von in Salzburg geborenen, also einheimischen Personen, sondern auch von zugezogenen und in Salzburg heimisch gewordenen sowie von nur vorübergehend mit Salzburg verbundenen Künstlern.

rückgeht und wahrscheinlich im Zusammenhang der Erfahrung des Massentodes durch die großen Pestepidemien (bis in die Barockzeit hinein) in ganz Europa sich in großen Text-Bildzyklen manifestierte, in denen Todesfiguren eine lange Reihe von typisierten Menschheitsvertretern (vom Papst und Kaiser bis zum Bauern und Bettler, vom Greis bis zum Kind, männlich und weiblich) tanzend hinter sich herführen, wobei in den (zumeist) beigegebenen Textbändern dem Tod ein Anruf zum Tanz, den Moribunden eine (meist negativ-widerstrebende) Reaktion zugewiesen wird. Im Laufe der Jahrhunderte hat sich dieser künstlerische Urtypus phänomenologisch erheblich ausgeweitet, so dass nicht nur die Vorführung mehrerer Tanzpaare bestehend aus Tod (bzw. Totem) und Mensch, sondern überhaupt die Darstellung einer Todesfigur zusammen mit einem Menschen (auch ohne Tanzmotiv), in weiterer Folge sogar lediglich die Thematisierung von (zumeist kollektivem) Sterben unter dem Begriff ‚Totentanz‘ subsumiert wird, wodurch im Extremfall speziell in der Gegenwart ‚Totentanz‘ überhaupt nur mehr als metaphorischer Ausdruck für (kollektives) Sterben fungiert. Außerdem blieb die Bezeichnung ‚Totentanz‘ für die künstlerische Bewältigung der Todesproblematik schon seit dem Beginn der frühen Neuzeit nicht nur auf Phänomene der bildenden Kunst beschränkt, sondern wurde auf künstlerische Erzeugnisse der Musik und der Literatur ausgeweitet.

In diesem weitgefassten Sinn wird auch im Folgenden der Existenz von ‚Totentänzen‘ in Stadt und Land Salzburg nachgegangen. Die Recherchen auf diesem bislang unerforschten Gebiet haben eine erstaunliche Breite und Varietät zutage gefördert.

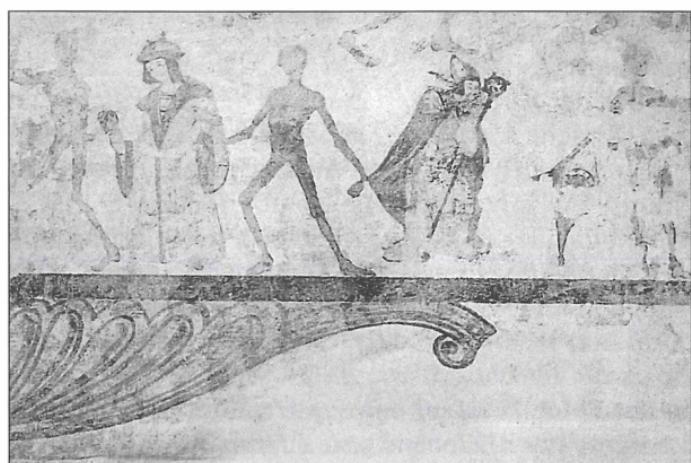
Salzburger Totentänze im Brauchtum

„Vor‘ bzw. „neben‘ den künstlerischen Darstellungen von tanzenden Todgeweihten bzw. Toten gab es seit der Hochkultur der Ägypter³ in sehr vielen Kulturen Tänze im Zusammenhang mit dem Totenkult. Auch in Mitteleuropa tanzte man nachweislich speziell im Mittelalter auf dem Friedhof⁴. Für Salzburg ist Derartiges explizit allerdings nicht bezeugt. Eine Verbindung von Tod und Tanz lässt sich im Salzburger Brauchtum allerdings sehr wohl feststellen: Es ist die mit der Untersberg-Region eng verbundene Tradition des „Wilde-Gjoad“-Laufens im Advent:⁵ Es erinnert nicht unerheblich an spätmittelalterliche Totentanz-Darstellungen, wenn sich zum Takt des trommelnden Todes⁶ Figuren tanzend bewegen: allerdings handelt es sich hierbei nicht um Menschheitsvertreter, sondern um Gestalten aus der Sagenwelt rund um den Untersberg und der Tanz erfüllt keinesfalls die Funktion eines ‚Memento mori‘, sondern hat apotropäische Bedeutung.

Salzburger Totentänze in der bildenden Kunst

Der älteste Salzburger Totentanz findet sich als Fresko an der südlichen Innenwand der Pfarrkirche St. Georg in St. Georgen im Pinzgau (nahe Bruck an der Großglocknerstraße)⁷. Rund um ein hohes gotisches Fenster hat ein unbekannter Künstler im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts mehrere (nicht hierarchisch geordnete!) Tanzpaare (z. B. Tod und Bischof, Tod und Kaufmann, Tod und nackte Frau) gruppiert. Der nur fragmentarisch erhaltene Totentanz (ohne Textbeigabel) könnte einen Reigentanz andeuten⁸. Ob dieses ausgeprägte Tanzmotiv, ob die entblößte Frau und/oder gar der in seiner Vergänglichkeit vorgeführte Bischof nur drei Generationen nach der Entstehung dieses Zyklus das Missfallen der von Erzbischof Markus Sittikus zum Zwecke einer Generalvisitation ausgesandten Kommissäre Dr. Johann Gichtl und Dr. Johannes Franziskus Gentilotti erregt hat, muss unentschieden bleiben: Fest steht jedenfalls, dass im Visitationsprotokoll aus den Jahren 1613/14⁹ die Entfernung der Bildkomposition wegen der „weltlichen und skandalösen Darstellung“¹⁰ eingemahnt und durch Übermalung auch vollzogen wurde. Erst seit 1996/97 sind die Fresken wieder freigelegt.

Einen in seiner Art höchst außergewöhnlichen Totentanz gleichsam ‚dingssymbolischer‘ Prägung hat das Salzburger Frühbarock hervorgebracht: Am Salzburger Sebastiansfriedhof¹¹ findet sich in Gruft 39 die sogenannte ‚Weiß’sche Grabstätte‘¹², für die der unter Erzbischof Markus Sittikus über ein Jahrzehnt in Salzburg wirkende Zürcher Bildhauer Hans Conrad Asper um 1622 ein unmittelbar auf das Totentanz-Sujet rekurrierendes Grabrelief geschaffen hat: Ein süffisant lächelnder Tod mit Stundenglas und Sense tritt auf die Kopfbedeckungen von vier geistlichen und vier weltlichen Ständen: Hinter Tiara, Mitra, Kardinalshut, Kaiserkrone, Ritterhelm usw. werden dabei assoziativ die im traditionellen Totentanz in hierarchischer Reihenfolge auftretenden Ständevertreter der klerikalen und der laikalen Gesellschaftsschicht vor dem geistigen Auge des Betrachters transparent.



Ausschnitt aus dem Totentanz in der Pfarrkirche von St. Georgen/Pinzgau.

Dieselbe ‚Kopfbedeckungssymbolik‘ in Totentanzmanier findet sich übrigens noch einmal im Salzburger Raum in der Kapelle zum Guten Hirten, 1,5 km südlich von Obertrum¹³. Im hölzernen Vorraum dieser Kirche, die 1721 vom Mattseer Dechanten Johann Baptist Ölperl als Teil seiner privaten Einsiedelei aus Holz errichtet und Mitte der vierziger Jahre aus Mauerwerk neu aufgebaut wurde, findet sich auf drei gestaffelt ineinander übergehenden Etagen eine gemalte, aus fast 40 Einzelszenen bestehende Darstellung der ‚Via purgativa‘ (Weg der Läuterung) mit den Vier letzten Dingen (Tod, Gericht, Himmel und Hölle), biblischer und legendärer Versuchungen und vorbildhafter Büßergestalten. Der Tod in diesem theaterhaft anmutenden Raum, der hinter der Tür zur Orgelempore gleichsam wie in einer Bühnennische dem Besucher mit Sanduhr und Pfeil entgegenblickt, ist unter anderem umgeben von der umgeworfenen Tiara des Papstes, einer liegenden Bischofsmitra, einer schiefen Kaiserkrone, einer Grafen(?)krone und dem Birett eines Kanonikus. Die Inschrift „Auf ainen khnall würdt sein der fahl Den Todt wür alle erben. Wie? Wan es hier wer auß mit dier? Werst gschikht und gricht zum sterben“ vermittelt (auch hierin in der Tradition spätmittelalterlicher und barocker Totentänze) ein eindringliches ‚Memento mori‘ und unterstreicht die Intention des Aufrufs zur Metanoia in dieser ‚Bußkapelle‘.

Rund ein halbes Jahrhundert später (um 1770)¹⁴ entstand der wohl berühmteste und am meisten besuchte ‚Totentanz‘ Salzburgs: die beiden mit je sechs Bildern zum Thema ‚Tod‘ geschmückten Holztafeln in der Arme-Seele-Kapelle hinter der Kommunegruft am Aufgang zu den Katakomben im Friedhof von St. Peter¹⁵. Die Thematik der in morbiden Grautönen gehaltenen und ästhetisch eher einfach gestalteten Darstellungen eines unbekannten Malers ähnelt nur hinsichtlich der Aussagetendenz des Memento mori (und der damit verbundenen Aufforderung zur Vollbringung guter Taten sowie der Pflege bestimmter Frömmigkeitsformen wie beispielsweise des Rosenkranzbetens) dem traditionellen Totentanz. Im Wesentlichen handelt es sich um bildliche Reflexionen über das unbarmherzige, unberechenbare und grausame Walten des Todes. Dennoch lassen sich in den mit lateinischen Über- und deutschen Unterschriften versehenen Todesdarstellungen auch direkte Bezugnahmen auf das Genre des Totentanzes ausmachen: So wird in Tafel 2, auf der der Tod Knochen in das Ossarium des Friedhofs werfend zu sehen ist, die Relativierung der Standesunterschiede angesichts des Todes durch die deutsche Unterschrift: „Du führst gleich, was du willst in schildt, Im Todtenhauß gar khein ordnung gilt“ explizit thematisiert. Im fünften Bild wird die Ständereihe des Totentanzes anzitiert, wenn der Tod beim Lotteriehafen steht, aus dem König, Bettler und Eremit ihre Totenzettel ziehen und die Unterschrift verkündet: „Auß dißem Haffen hebt zu gleich ein Todten zetl arm und reich“. Schließlich wird in der Unterschrift zum zehnten Bild, auf dem ein Mann mit einem Rosenkranz zu sehen ist, der dem Toten Blumen und Kränze in das offene Grab streut, auf den



Bild 3 des Totentanzes im Friedhof von St. Peter
(Foto: Matthias Part).

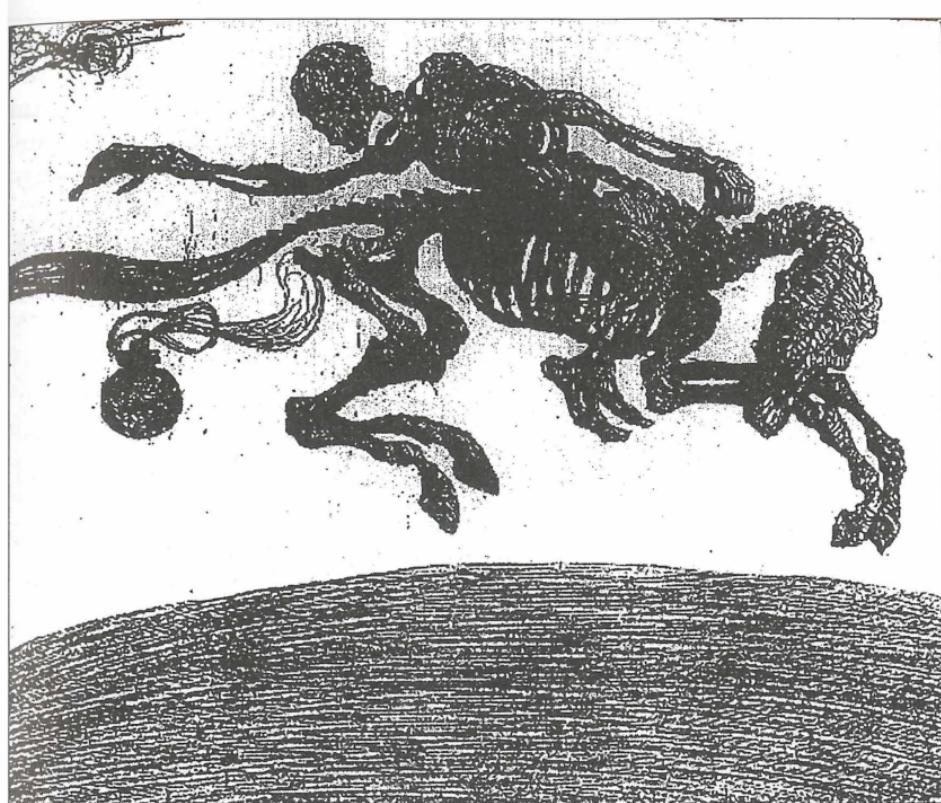
„Totentanz“ ausdrücklich Bezug genommen: „Sanft ruhen nach den Todten Tantz erlangt von gott mit Roßenkrantz.“

Das 19. Jahrhundert hat in Salzburg — wie fast überall — für das Totentanz-Genre nichts Nennenswertes hervorgebracht. Erst an der Wende zum 20. Jahrhundert besinnt man sich wieder dieser in ihrer Koppelung von Tod und Tanz (als Ausdruck vitaler Lebenskraft) paradoxen und deshalb besonders eindrücklichen Sterbemetapher, um sie im Gefolge der Erfahrung zweier Weltkriege und der Bedrohung durch globale Katastrophen im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert besonders intensiv zum künstlerischen Ausdruck kollektiven Sterbens einzusetzen.

Noch vor dem Ersten Weltkrieg hat Matthäus Schiestl d. J.¹⁶, der 1869 in Gnigl geborene Maler und Graphiker, im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit religiösen und makabren Themen das Genre ‚Totentanz‘ wiederentdeckt. So illustrierte er bereits 1903 in einer über einen Meter langen Kohlezeichnung das berühmte Totentanz-Gedicht Johann Wolfgang von Goethes. Einzelszenen wie ‚Tod und Trinker‘ („Totentanz“), ‚Tod und Wanderer‘ („Der Wanderer“) oder ‚Tod und Mädchen‘ („Das Tödlein“ mit der Inschrift: „Tanz, Mädl, tanz“) zeigen die Affinität des Künstlers zur Totentanz-Thematik. 1909 schließlich schuf er einen Zyklus „Der Tod zu Basel“.

Ein Hauptexponent der Salzburger Totentanzkunst ist der in Salzburg (nach 1938 als begeisterter Anhänger der NSDAP sogar als oberster Kunsfunktionär des Gau Salzburg) tätige und 1962 in Großgmain verarmt und vergessen verstorben Franz Reisenbichler¹⁷, Vertreter einer völkisch-monumentalisierenden Kunstrichtung. Das SMCA verwahrt von ihm zwei Totentänze: Zunächst den aus neun Radierungen¹⁸ bestehenden Zyklus ‚Totentanz‘ aus dem Jahre 1918¹⁹, der unmittelbar unter dem Eindruck des von ihm selbst erlebten Massensterbens im Ersten Weltkrieg entstanden ist. So thematisiert er etwa im Blatt ‚Der Flieger‘ die Technisierung des Krieges, den erstmaligen Einsatz von Flugzeugen zum Abwurf von Bomben und Granaten. Reisenbichler stellt den Moment vor der Explosion dar, den Abwurf der Bombe durch den Flieger, das heißt, den über das Land reitenden Tod. Der Tod als Skelett gleitet gleich dem apokalyptischen Reiter auf einem skelettierten Pferd durch die Luft. Im Hintergrund erscheint – nur rudimentär angedeutet – das Flugzeug: der eigentliche Träger der Bomben. Der zweite Totentanz Reisenbichlers²⁰ ist bislang noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden: Es handelt sich um ein restaurierungsbedürftiges Großgemälde (Öl auf Leinwand) aus dem Jahre 1931, auf dem Skelette zum Spiel eines Toten-Orchesters (in der Tradition des spätmittelalterlichen Totentanzes: Dudelsack, Geige, Flöte) posieren und tanzen.

Wie Reisenbichler verlieh auch Reinhard F. Funke²¹, der 1886 in Salzburg geboren wurde und über weite Strecken seines Lebens in dieser Stadt (1938–1945 als Magistratsbeamter) tätig war, seinem Entsetzen über die großen menschlichen Verluste im Ersten Weltkrieg in einem ‚Totentanz‘ Ausdruck. Allerdings wird hier der Fokus der Kritik primär auf die Lebensverhältnisse der Nachkriegszeit, also der sogenannten ‚goldenen Zwanzigerjahre‘ gelegt: in einer skizzenhaften Zeichnung sieht man einen Leichenzug, in dem eine Todesfigur einerseits einer angedeuteten Menschenmasse von Begräbnisteilnehmern vorangeht (und diese damit als ‚lebende Leichname‘ entlarvt) und ein zweites Skelett anderseits die dem Leichenwagen vorgespannten Pferde antreibt. Der Zylinder auf dem Kopf der beiden Todespersonifikationen sowie die glanzvolle Ausstattung des Leichenwagens sollen wohl dem Betrachter die Einsicht ‚Nobel geht die Welt zugrunde‘ vermitteln.



Karl Reisenbichler, Zyklus „Totentanz“, Blatt VIII: „Der Flieger“.

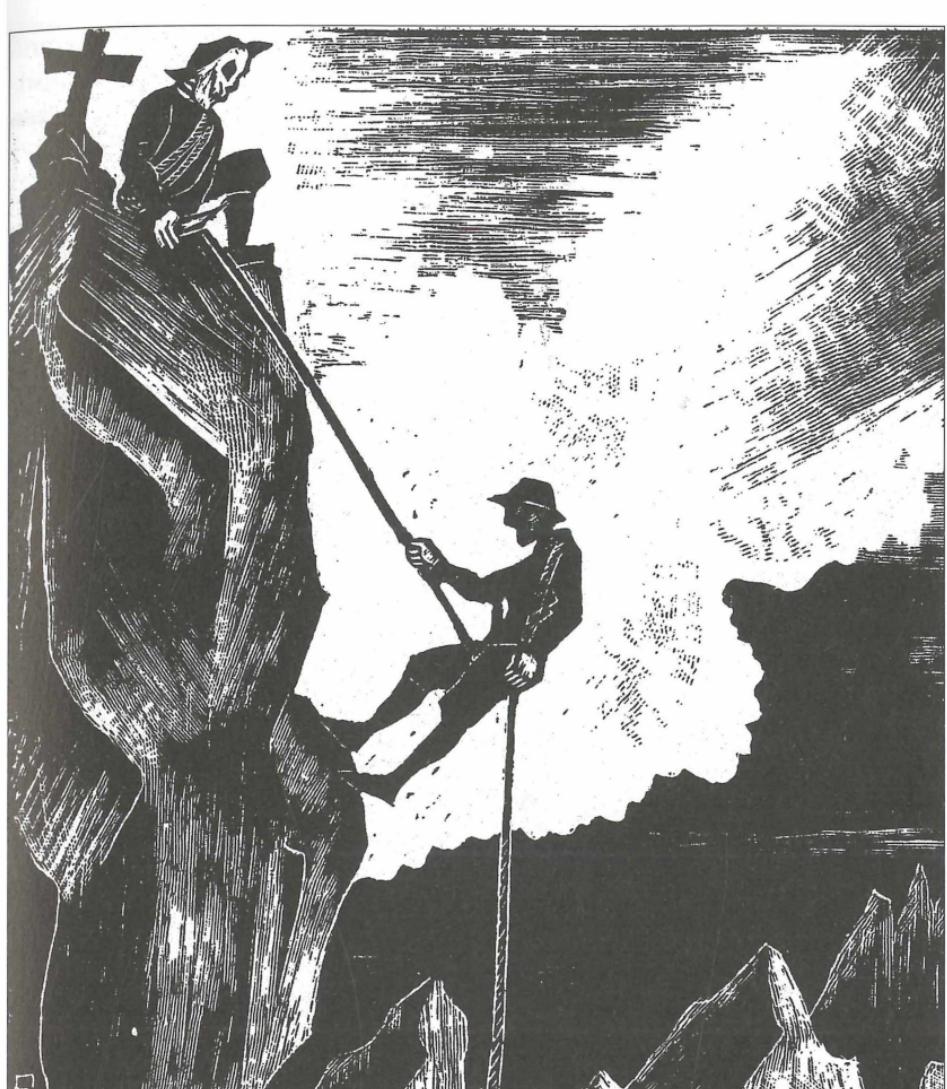
Ebenfalls in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts gehört das Ölgemälde ‚Der letzte Kavalier‘²² des 1932–1986 in Salzburg ansässigen Malers Albert Birkle. Das Bild zeigt eine alte Dame, die sich zu einem letzten Rendezvous mit einem ihr offensichtlich unbekannten Galan mit üppigem Make-up, modischer Kleidung und kostbarem Schmuck zurecht gemacht hat. Der Tod tritt — ebenfalls elegant in weißem Hemd und schwarzem Anzug mit einer Nelke im Knopfloch gekleidet — von hinten an sie heran und greift forsch nach der welken Brust der Greisin²³. Die Bildkomposition erinnert unmittelbar an die berühmte (auch oft isoliert gestaltete) Totentanz-Szene ‚Der Tod und das Mädchen‘ und ist als eine makabre pervertierte Variationsform dieser Thematik zu deuten.

Kein Totentanz par excellence, jedoch eine Szenenkomposition, die deutlich an zwei Motive des ‚klassischen‘ Totentanzes anknüpft, stammt von einem der bedeutendsten Maler Salzburgs, dem 1887 in St. Martin bei Lofer geborenen und 1920–1927 in der Stadt Salzburg lebenden Anton Faistauer²⁴. An renommiertem Ort, im Foyer des Kleinen Festspielhauses (= Hauses für Mozart), das Faistauer über Einladung von Clemens Holzmeister im Jahr 1926²⁵ mit international hoch beachteten Fresken im Stil

des Expressionismus schmückte²⁶, findet sich am rechten Rand des obersten Figurenfrieses²⁷ der sogenannten ‚Theaterszenenwand‘ eine Darstellung des Todes. Liest man die in diesem Bildstreifen befindliche Figurengruppe von rechts nach links, so scheint der Tod schon auf den links neben ihm stehenden Jüngling zu warten, der seiner Geliebten gerade noch einen Abschiedskuss zu geben vermag. Darauf folgt die Darstellung der verzweifelt und wehklagend die Hände zum Himmel streckenden Geliebten, der nunmehr ihr Liebster für immer entrissen ist. Ihr folgt die Figur einer angstefüllten Mutter, die ihr Kind fest an sich drückt. In der nächsten Szene ist das hilflose Baby von der Mutter bereits getrennt; umsonst versucht die Mutter mit einer abwehrenden Geste, den Tod noch im letzten Moment von ihrem Kind fernzuhalten. Dass mit diesen Szenen auf die traditionellen Motive ‚Tod – Jüngling‘ und ‚Tod – Mutter mit Kind‘ der spätmittelalterlichen, frühneuzeitlichen und barocken Totentänze rekurriert wird, ist unmittelbar einsichtig, wenngleich das Anliegen des gesamten Frieses an sich der Darstellung der Grundthemen der Tragödie (wie Tod, Trennung, Einsamkeit und Schmerz) gewidmet ist.

Als ein Künstler, der das Totentanz-Sujet (auch in seiner großen zyklischen Form) zu einem Hauptthema seines Schaffens avancieren ließ, muss Fritz Richter gelten. Der Meister des Holzschnitts verbrachte zwar den größten Teil seines Lebens in Berchtesgaden, war aber gebürtiger Salzburger (* 1904). Von ihm sind insgesamt vier ‚Totentänze‘ erhalten. Das größte und wohl auch bedeutendste Opus aus dieser Werkgruppe ist der sogenannte ‚Bauerntotentanz‘, eine Serie von 23 Holzschnitten²⁸. Typisch für diesen Zyklus ist das Aufzeigen von ‚tödlichen‘ Situationen im Alltag des bäuerlichen, alpenländischen Lebens im Berchtesgadener Land. So kommen etwa letale Gefahren in der Arbeitswelt (Holzfällen, Holzschlittenfahren, Bergbau, Jagen, Fuhrwerkfahren, Spinnen), aber auch drohende Sterbeprozesse beim geselligen Leben (Wirtshauszechen, Tanzvergnügen, Kammerfesterln) ins Visier. Breiten Raum nehmen auch tödliche Bedrohungen durch Naturgewalten ein (Bergwetter, Sturm, Lawinen). Besonders beeindruckend sind die Darstellungen tödlicher Alpinunfälle: So sieht man z. B. im Holzschnitt ‚Im Fels‘ den Tod als Bergführer neben dem Gipfelkreuz, der das Seil des angeseilten Bergsteigers mit einem Messer durchschneidet: Zugleich Symbol der menschlichen Existenz, die im übertragenen Sinn an einem ‚seidenen Faden‘ hängt, den nach mythischen Vorstellungen die Moiren (Parzen) jederzeit abschneiden können.

Unmittelbar an diesen Zyklus anschließend findet sich im Berchtesgadener Heimatmuseum Schloss Adelsheim ein ebenfalls mit ‚Bauerntotentanz‘ betiteltes Blatt²⁹, auf dem 16 ähnlich geartete, zum Teil identische Sterbeszenen aus dem alpinen Lebensraum Berchtesgadens von zwei überdimensionalen Todesfiguren (Tod als Knochengeiger und Tod als Bauer mit Sense) eingerahmt werden. Das Berchtesgadener Heimatmuseum verwahrt überdies noch ein anderes mit ‚Totentanz‘ überschriebenes Blatt Richters aus



Fritz Richter, „Bauerntotentanz“: „Im Fels“ (Holzschnitt von 1936).

dem Jahr 1948, das arkadenartig in drei Reihen acht Totentanzszenen traditioneller Art mit moribunden Ständevertretern (Kaiser, Reicher, Gelehrter, Maler, Mädchen etc.) unter dem Motto „Schnell packt der Tod den Menschen an“ präsentiert.

Die interessanteste Totentanzkomposition Fritz Richters stellt aber zweifellos seine „Totentanzgroteske“³⁰ (zwanziger Jahre oder 1937?) dar. Hierbei handelt es sich um ein Blatt, in dem zahllose todbringende Situationen in einer Kleinstadt und ihrer Umgebung als simultan gegeben dargestellt sind. Der Tod als Freier einer Prostituierten, der Tod am Krankenbett, ein Lustmord, ein Autounfall, ein brennendes Haus, ein Selbstmord, Tod durch Blitzschlag, Tod am Galgen u. ä. auf engstem Raum versammelt machen

dem Betrachter eindrucksvoll bewusst, wie das ganze Leben in Stadt und Land vom Tod beherrscht und bestimmt wird: ein durch die Holzschnitttechnik wie ein Negativ wirkendes Bild in der Tradition der ‚Verkehrten Welt‘ der niederländischen Genremalerei.

Ähnlich wie Fritz Richter hat sich auch Alfred Kubin um das Totentanz-Genre verdient gemacht. Der in seiner Jugend in Salzburg und Zell am See lebende Künstler³¹, der im Alter von 10 Jahren den Tod der Mutter traumatisch erlebte, 1896 am Grab der Mutter in Zell am See durch einen Selbstmordversuch selbst in unmittelbare Berührung mit dem Tod kam und danach den Tod zeit seines gesamten Lebens gleichsam als ‚ständigen Begleiter‘ seiner künstlerischen Arbeit betrachtete³², ist mit drei dem Genre ‚Totentanz‘ im weiteren Sinn zuzurechnenden Werken hervorgetreten. 1918 brachte er „Die Blätter mit dem Tod – ein Totentanz“, eine Sammlung von 24 Lithografien heraus³³. In der Tradition der ‚Imagines mortis‘ Hans Holbeins d. J., der das Genre Totentanz von der bis dahin obligaten Darstellung des Tanzmotivs löste und mehr den ins konkrete Leben des Einzelnen unvermutet eintretenden Tod perspektivierte³⁴, schuf Kubin einen Zyklus von Todesbegegnungen, der den Moribunden jeweils eine ihnen bzw. ihrem Lebensstil entsprechende Todesfigur beigesellte und damit die ganz persönliche, individuelle Sterbeerfahrung jedes Menschen thematisierte. So führt etwa bei der Darstellung des Todes des Hofnarren der Tod im Narrenbewand mit Narrenkappe und Narrenzepter hämisch grinsend den missgestalteten Hofnarren die Stufen hinunter. Der gedrungene, dicke Mann mit schon verborgener Narrenklatsche im rechten Arm hat Mühe, mit seinen krummen Beinen dem Schritt des vitalen Todes zu folgen. Sein Gesicht ist von Trauer darüber gezeichnet, dass er nunmehr von der Bühne des Lebens ins Grab geführt wird, in das ein kleiner Affe (Narrenattribut) schmerzlich hineinblickt. Der Tod holt den Narren als seinesgleichen, hat die existenziellen Signa seines Opfers an sich genommen und triumphiert über den alten Mann, indem er bestimmt die Richtung des Wegs vorgibt und dem Sterbenden boshafte das Konterfei des Narren auf dem Narrenstab vorhält. Der Narr, der die Schwächen seiner Mitmenschen entlarvte, wird nun selbst in seiner Schwäche entlarvt³⁵.

1947 widmete sich Kubin neuerlich dem Genre ‚Totentanz‘. Unter dem Titel „Ein neuer Totentanz“ legte er einen Zyklus von 24 Blatt Strichätzungen (nach Federzeichnungen) vor³⁶.

Schließlich schuf er als Auftragsarbeit für den Verleger Wolfgang Gurlitt sieben lithografische Doppelblätter mit dem Titel „Variationen zu Arthur Honegger ‚Der Totentanz‘“ (Dichtung von Paul Claudel, deutsche Fassung von Hans Reinhart), die im Gurlitt-Verlag 1951 publiziert wurden. Dieses Hauptwerk des späten künstlerischen Wirkens Kubins³⁷ beinhaltet (im engen Anschluss an die Dichtung Claudels) die Blätter ‚Der Büßer‘, ‚Sport und Genuss‘, ‚Der Erschlagene‘, ‚Sturm‘, ‚Tod und Teufel mit Weib‘, ‚Der See‘ und ‚Hochgebirge‘.



Alfred Kubin, „Der Hofnarr“ (Lithografie von 1918).

Ähnlich intensiv wie Kubin beschäftigte sich auch der Schöpfer von zahlreichen Zeichnungen, Gouachen, Aquarellen, Hinterglasbildern und vor allem Holzschnitten Erich Wulz mit dem Thema ‚Totentanz‘. Der 1906 in Salzburg geborene, von 1947 bis 1971 als Angestellter eines pharmazeutischen Betriebs in Salzburg tätige und 1984 daselbst verstorbene Künstler war in seinem Werk einerseits von den Eindrücken der beiden Weltkriege wie andererseits von einer tiefen, freilich nicht streng konfessionell gebundenen Religiosität geprägt. Das Thema des Todes beschäftigte Wulz von Kindheit an. Seinen ersten ‚Totentanz‘ schuf er allerdings erst 1968. In diesem seinem ersten³⁸ Holzschnittzyklus³⁹ beleuchtet er das Phänomen ‚Sterben‘

in insgesamt 30 Bildern unter verschiedensten Aspekten: Von traditionell dem Totentanz zuzuordnenden Szenen (z. B. Tod und Mädchen, Tod und alte Frau, Tod und Bischof) ausgehend, schreitet er zu Themen wie ‚Tod und Teufel‘, zu historischen Repliken („Napoleons Ende“) und zu Interpretationen von Christi Tod vor. So thematisiert er etwa im Holzschnitt ‚Der Essigschwamm‘, in dem der Tod dem gekreuzigten Christus den Essigschwamm reichend zu sehen ist, die Tatsache, dass selbst Gott in seiner menschlichen Gestalt der Bitterkeit des Todes unterworfen war. Der Zyklus schließt freilich mit dem Blatt ‚Auferstehung‘, in dem sich ein Mädchen (symbolisch für das Fleisch) der Umklammerung durch den personifizierten Tod entringt.

Thematisch mit dem ‚Totentanz‘ von 1968 verwandt ist auch der Holzschnittzyklus ‚Tod‘ aus dem Jahre 1977. Er besteht aus 10 Bildern und zeigt etwa in den Blättern ‚Cäsar‘ und ‚Napoleon‘, dass selbst die Größten der Welt vor dem Tod in die Knie zu gehen haben.

1979 schließlich schuf Wulz die Totentanz-Zeichnungen ‚Totentanz I-VII‘⁴⁰, in denen der Tod — wie auch in den andern Zyklen — in den verschiedensten Konfigurationen (mit Sense, mit Stundenglas, aber z. B. auch als Tödin, die einem feisten Mann eine Liebesrose überreicht) dargestellt wird. Wulz sieht den Tod allerdings nicht nur als Schrecken des Menschen. Nicht selten erkennt er im Tod auch einen guten Freund, der die Tür zu einem neuen Leben in Fülle öffnet, wie sein Jugendgedicht aus 1926 bezeugt: „Tod, o lieber Gefährte mein, / tritt in meinen Körper ein. / Offen stehet schon der Mund / und die Seele ist todwund. / Und auch meine letzten Glieder / ahnen schon ein neues Wieder. / Komm, ganz nahe sollst mir treten, / dass ich mich kann hinüberbeten.“

Holzschnittartig erscheinen auch die Tuschzeichnungen von Totentanz-Szenen des 1941 in Salzburg geborenen und seit 1987 hier als Zeichner, Autor und Schauspieler tätigen Elmar Prack. Sie finden sich auf dem Cover der LP ‚Begegnung‘ aus dem Jahre 1985, auf der Vertonungen von Gedichten Georg Trakls durch Tobias Reiser d. J. eingespielt sind. Man sieht Vertreter der Geistlichkeit, eine Dame aus dem Rokoko mit einem Herrn im Biedermeier-Stutzer, einen Knaben mit dem Papageno-Glockenspiel begleitet von einem Geiger, die Habergeiß (aus der ‚Wilden Jagd‘) und eine Amme, die alle bereits als Tote in den Reigen treten. Im Privatbesitz von Elmar Prack befinden sich darüber hinaus zwei Blätter ‚Studien zu einem Totentanz‘, die ebenfalls aus der Freundschaft mit Tobias Reiser hervorgegangen sind. Bemerkenswert ist, dass Prack als sein persönliches Logo eine Todesfigur mit Narrenkappe und Narrenzepter — kommentiert mit der Inschrift „The Joker is me“ — gewählt hat.

Einen überdimensional großen Tod (Öl auf Leinen, 3 × 2 m), der mit überkreuzten Beinen in eigenwillig buckliger, fast gnomenhaft verzerrter Oberkörperhaltung auf Totenschädeln seinen makabren Tanz vollführt, schuf 1993 der 1948 in Linz geborene und in den Jahren 1968–1976 an der

Erich Wulz, „Der Essigschwamm“ (Holzschnitt von 1968).

Hochschule Mozarteum ausgebildete Sänger und Maler, Lichtdesigner und Klanggestalter Hans Sisa. Sein ‚Totentanz‘, in dem das Hauptbild von zwei Seiten teilen flankiert wird, auf denen ebenfalls je ein tanzendes Skelett zu sehen ist, das dem ‚großen Tod‘

in devoter Geste seine Reverenz zu bezeugen scheint, soll den Triumph des Todes über das Leben zur Darstellung bringen. Die tänzerische Form dieses Siegestaumels wird hierbei vom Künstler nicht zur Potenzierung des Schreckens eingesetzt, sondern soll im Gegenteil als Signal für die erleichternde Wirkung des Todes, der von Sisa als Erlöser von dem Grauen und den Schrecken dieser Welt verstanden wird, fungieren. Stilistisch steht dieses Totentanz-Triptychon unmittelbar in der Tradition des realistischen Expressionismus eines Oskar Kokoschka.

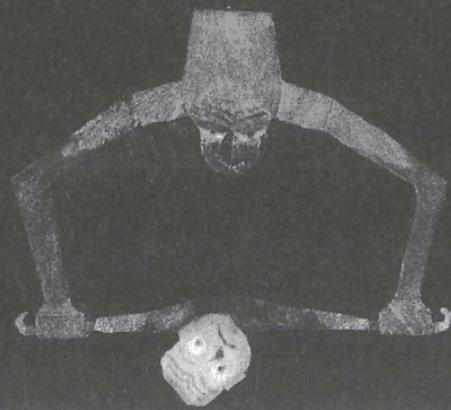


Bereits stark in die Problematik unserer modernen Welt mit ihren manigfaltigen Todesbedrohungen eindringend und diese thematisierend erweisen sich die Totentänze des vor allem mit Hallein und Hintergöriach im Lungau verbundenen bildenden Künstlers Bernhard Prähäuser⁴¹, der sich mit Aquarellen, Malarbeiten mit Kohle und Ölkreide, mit grafischen Arbeiten, vor allem aber mit Reliefs und Skulpturen aus Bronze, Stein und insbesondere aus Holz einen Namen gemacht hat. Als sein bedeutendster Beitrag zum Totentanz-Genre muss sein ‚Totentanz‘ aus den Jahren 1992/1993 angesehen werden, eine Bronzetafel, die aus 16 kleinen, in zwei Reihen

zusammengefassten Tafeln aufgebaut ist. In diesem Zyklus sieht man unter anderem ‚moderne‘ Totentanz-Szenen wie etwa den Tod mit dem Raucher, den Tod mit dem Krüppel im Rollstuhl, den Tod vor einer Bank, den Tod vor Atommeilern, den Tod neben einem Nato-Emblem etc. Prähauser fokussiert also nicht nur den Tod als allgemeine ‚conditio humana‘, sondern vor allem auch als Herausforderung unserer Zeit. Die Totentanz-Motivik verbindet sich hier also – ganz in der Tradition spätmittelalterlicher Totentänze – mit Sozialkritik.

Den Blick von der Gesellschaft weg hin auf das konkrete Einzelindividuum lenkt der in Salzburg lebende Journalist, Kulturmanager und Marketing-Spezialist Peter Baldinger mit seiner 20-teiligen Serie ‚Entenjägers Totentanz‘, (teils Acryl auf Leinwand, teils Pastellzeichnungen und Hochdruck), entstanden 1994/95. Fasziniert vom Totentanz Holbeins beschloss Baldinger, diese Motivik als Metapher für die Darstellung der Erfahrung seines eigenen psychischen Tods durch die Trennung von seiner ersten Frau zu wählen. Der Titel rekurriert dabei auf die ‚Institution‘ des ‚Duckhunting‘ in Maine/USA, wo der (autodidaktische) Künstler die letzte Zeit mit seiner Frau und den beiden Kindern vor der Scheidung verlebte. ‚Totentanz‘ wird hier also psychologisiert und individualisiert.

Den Gedanken, dass psychische Erschütterungen Todeserfahrungen gleichkommen und der Mensch im Laufe seines Lebens deshalb oftmals mehrfache ‚Tode‘ stirbt, hat über Anregung der Verfasserin der Saalfeldner Maler, Bildhauer und Restaurator Peter Hasenauer in einem Hinterglasbild-Zyklus zur Darstellung gebracht, den die beiden ‚Totentanz der Seele‘ benannten. In diesem 9-teiligen Werk (das mit wissenschaftlicher Beschreibung auch als Buch erschienen ist⁴²⁾ werden sechs traumatisch erfahrbare Lebenssituationen drei theologisch inspirierten Aussagen über den physischen Tod (und dessen christlicher Überwindung) gegenübergestellt. Es zeigt sich, dass Pubertät (als einziger psychischer Tod, der als Abschied von Kindheit und Primärfamilie für ein glücktes Leben erlitten werden muss), Verlassenheits- und Gewalterfahrung in der Kindheit sowie Kindesverlust (durch Abtreibung), Partnerverlust (durch Verlassenwerden) und Ich-Verlust (durch Depression) im Erwachsenenalter als ‚tödlicher‘ empfunden werden können als der körperliche Tod, der sich gelegentlich sogar als ‚erbarmender Tod‘ erweist. Die ‚Tode‘, die der Mensch seinem Mitmenschen zufügt („homo homini mors“) und die das ‚Böse‘ in der Welt darstellen, sind das größere Übel als der ‚natürliche‘ Tod, der als von Gott zugelassenes ‚Leid‘ der irdischen Welt inhärent ist. Dennoch kann auch der Tod der Seele im Sinn des biblischen Gleichnisses vom sterben müssenden Samenkorn durch christliche Einsicht sublimiert und für die persönliche Entwicklung fruchtbar gemacht werden. Die tiefenpsychologisch und philosophisch-theologisch anspruchsvolle Bildkomposition will nicht nur bei jedem Betrachter persönliche Erkenntnisprozesse über verschuldete und nicht verschuldeten (Nah)Todes-Erlebnisse im eigenen Leben in Gang setzen, sondern auch



Peter Hasenauer, „Tod der Kindheit III“: Gewalt (Original 84 × 67 cm).

ein auf christlicher Grundlage basierendes, aber grundsätzlich überkulturell konzipiertes spirituelles Trostpotential bereitstellen.

Nicht psychologisch-spirituell, sondern spielerisch-ironisch bzw. analytisch-sozialkritisch nähert sich der 1934 in Bischofshofen geborene Maler und Zeichner Egon Guggenbichler, der in Stadt und Land Salzburg jahrzehntelang als Professor für Biologie und Philosophie tätig war, dem Phänomen Tod. Er schuf mit seinem aus 13 Federzeichnungen bestehenden Zyklus ‚Akt-Transformationen I‘ (1998) und dem aus 30 Federzeichnungen sich zusammensetzenden Zyklus ‚Der Tod hat viele Gesichter und schlägt immer wieder zu‘ (2004) die bislang jüngsten zyklischen Auseinandersetzungen mit dem Tod, die er ausdrücklich als ‚Totentänze‘ verstanden wissen will⁴³. Im Zyklus von 1998 ergänzte Guggenbichler bereits früher entstandene Aktstudien mit Todesfiguren und kreierte damit — stilistisch in der Kubin-Nachfolge — neue Bildkompositionen, die auf spielerische Weise Affinität und Kontrast von Eros und Thanatos thematisieren und als Variationen des Totentanzmotivs ‚Der Tod und das Mädchen‘ angesehen werden können. Die Titel der 13 Bilder ergeben dabei — sukzessiv in ihrer Abfolge im Zyklus gelesen — in geistvoller Weise das folgende Gedicht: „Dem Tod spiel auf / Er mag dich sicherlich / Er dreht dich um / Umfaßt dich innig-

lich / Wenn er vergeblich dir zu Füßen liegt / Begierlich sich mit dir im Tanze wiegt / Besiegt er dich mit seiner Macht / So hat er's oftmals schon geschafft / Von den zwei Schönen / Nimmt er eine / Du sei mein Leben / Verlass mich nicht / Ich bin der deine“. Die Begegnung des Todes mit dem Menschen ist hier primär aus der Sicht des Todes gesehen, der sich — weil auf ihn angewiesen — als vom Menschen abhängig zeigt. Dies aber benimmt dem Tod jeglichen Schrecken, so dass man hier fast von einem Anti-Totentanz sprechen könnte. Im Gegensatz dazu widmet sich Guggenbichler in seinem Zyklus von 2004 auf ‚tod-ernste‘ Weise den unterschiedlichen philosophisch-psychologischen Aspekten des Phänomens ‚Tod‘ sowie den mannigfaltigen Erscheinungsformen tödlicher Gefahren in der unmittelbaren Gegenwart. So wird in 10 ‚Kopfstudien des Todes‘ die Maskerade des Todes entlarvt und sein wahres Antlitz (in Gestalt von männlichen und weiblichen Gesichtern) als Krieger, Neider, Fundamentalist, als Konfiguration der Hinterlist, der Hoffnungslosigkeit, der ‚Endlösung‘ etc. gezeigt. Wird in diesen Blättern der Tod (bzw. die Tödin) als ‚Täter(in)‘ vorgeführt, so widmen sich 15 weitere Blätter den ‚Opfern‘ des Todes. Jeweils in Triaden zusammengefasst erscheinen Menschen als Moribundi ‚moderner‘ Todesarten: Der Blick wird dabei etwa auf Süchtige (Der Säufer, Der Raucher, Die Magersüchtige) oder auf die Ausübenden von Extremsportarten (Der Mountainbiker, Der Paragleiter, Der Boxer) gelenkt. Besonders bemerkenswert ist die Triade der Naturwissenschaftler, die zugleich als Opfer wie auch als Handlanger des Todes (und damit als Mit-Täter) präsentiert werden: So steht der Physiker neben einem Atompilz, der als Rauchwolke das Antlitz eines Totenkopfes annimmt. Der Biologe blickt versonnen auf seine Eprouvette, aus der die DNA in ihrer Doppelhelixform entweicht und dabei in Gestalt von zwei Totenköpfen auf die tödliche Gefahr genetischer Veränderungen der Natur hinweist. Der Mediziner schließlich hält wie eine Marionette das todgeweihte ‚Produkt‘ seiner ärztlichen Ersatzteilmedizin-Kunst in Händen. Im Kampf gegen den Tod bleibt er letztlich nicht Sieger: Sein ersatzteil-, regenerierter‘ Patient ist ein Menschenfragment, etwas Unorganisches, Künstliches, das er nur noch wie eine künstliche Spieluhr mit einem Schlüssel ‚aufziehen‘ und zum Leben erwecken kann. Nebst dieser eindrucksvollen Auseinandersetzung mit aktuellen Fragen der Naturwissenschaft nimmt Guggenbichler auch auf die schwierige Lage der katholischen Kirche Bezug: Der Prediger spricht nur mehr zu Toten, der Geistliche ist ein Totengräber. Mit den beiden Schlussbildern (Abtransport der Toten mit einem Pestwagen und der Tod als Führer eines langen Zuges) greift Guggenbichler schließlich unmittelbar auf die spätmittelalterliche Totentanztradition zurück.

Nicht von Salzburgern geschaffen, aber in Salzburg zu besichtigende ‚Totentänze‘ sind das bei dem Salzburger Drucker Johann Baptista Mayr 1682 befindliche ‚Theatrum Mortis humanae tripartitum‘⁴⁴ mit dem 1. Teil „Der Todten-Tantz“⁴⁵ des 1641 in Laibach geborenen Historikers und Ethnografen Johann Weichard zu Valvasor⁴⁶. In diesem mit wertvollen



Egon Guggenbichler, Totentanz II, Blatt 23: „Der Mediziner“
(Federzeichnung von 2004).

Kupferstichen gezierten barocken Lehrgedicht über den Tod in lateinischer und deutscher Sprache werden insgesamt 48 Figuren (darunter gegen Ende auch Figurenensembles sowie zuletzt Christus als Crucifixus) im Dialog mit dem Tod vorgeführt: Diesem Totenreigen vorangestellt sind (gemäß der Tradition spätmittelalterlicher und barocker Totentänze) Reflexionen zu Schöpfung und Sündenfall. Die Kernaussage formuliert ein auf Seite A3^r

gedrucktes, als Motto dem Totentanz beigegebenes Distichon: „Quaelibet ad saltus veniunt vitalia mortis. Saltabis genitus se duce quisquis humi“ (= „Alles, was lebendig ist, kommt zum Tanz des Todes. Tanzen wirst du, wer immer du bist, unter seiner Führung auf Erden“).

Das Rupertinum verwahrt acht Farbradierungen mit dem Titel „La Danse de la Mort“ (Illustrationen zu August Strindbergs Bühnenwerk „Totentanz“) des chilenischen Malers Roberto Sebastian Antonio Matta Echaurren (= Matta) aus dem Jahre 1972⁴⁷ im surrealistischen Stil.

Nicht zyklische Totentänze, jedoch deutlich auf das Totentanz-Sujet Bezug nehmende Einzelszenen zeigen mehrere Drucke aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Darstellungen zieren Anfangsbuchstaben, dienen also als Initialschmuck⁴⁸. Derartige „Totentanz-Initialen“ finden sich z. B. in der Stiftsbibliothek St. Peter unter der Signatur 9073 I Lage A 3^r (Petrus Crabbe: Conciliorum omnium tam generalium ... Coloniae Agrippinae: Ex Officina Joannis Quentel 1551)⁴⁹ oder unter der Signatur 5468 II Lage a^r (Konrad Gesner: Bibliotheca universalis ... Tiguri: apud Christophorum Froschouerum 1545)⁵⁰.

Salzburger Totentänze in der Musik und Tanzkunst

Den Beginn musikalischer Aufbereitung der Totentanz-Thematik im Salzburger Raum markiert „Ein Gesang von dem Todt“, dessen Text in einem 1678 von Johann Baptist Mayr in Salzburg gedruckten Andachtsbüchlein der Pantaleonsbruderschaft⁵¹ aufgezeichnet wurde⁵². Der Inhalt des 24-strophigen Liedes ist nur im weitesten Sinn als „Totentanzdichtung“ (weil nur eine Sterbesituation thematisierend) anzusprechen: Der Text bringt einen Dialog zwischen Krankem und Tod, wobei sich der Kranke gegen den Anruf des Todes wehrt, andere „Opfer“ anbietet und um Aufschub bittet. Demgegenüber tritt der Tod in seiner ganzen Unbarmherzigkeit auf, lässt sich auf einen Handel nicht ein und zieht den Moribunden barsch mit den Worten „Fort Madenfaß, bist doch ein Aaß, den Augenblick must sterben“ mit sich. An die Jedermann-Thematik erinnert die 17. Strophe, in der auf den vor dem Tod wertlosen Reichtum des Sterbenden verwiesen wird⁵³. In den Schluss-Passagen der Rede des Todes wird aber auch deutlich auf das Totentanz-Sujet mit seiner standesnivellierenden Aussage Bezug genommen: Mehrfach verweist der Tod auf seine Macht, die sich auf Menschen jeglichen Stands und jeglichen Alters erstreckt⁵⁴.

Die für den Totentanz typische Ständereihe führt dann etwa 100 Jahre später explizit ein Lied vor, das (freilich auch ohne Melodie) in der Mitte des 18. Jahrhunderts handschriftlich in einer Sammlung geistlicher Liedtexte aufgezeichnet wurde, die heute in der Salzburger Universitätsbibliothek⁵⁵ einzusehen ist⁵⁶. Das Lied weist 21 Strophen auf, in denen allein der Tod das

Wort hat. Dabei verweist er in den einleitenden 4 Strophen auf seine Macht, wendet sich daraufhin — der Tradition entsprechend in annähernd hierarchisch geordneter Reihenfolge — den einzelnen Ständen zu⁵⁷ und schließt in den zwei Schlussstrophen mit einer Mahnung zu christlich frommem Leben und zu hoher Wachsamkeit, da für jeden Menschen jederzeit die Stunde der Abberufung kommen könnte.

Bedauerlicherweise auch ohne die dazugehörende Instrumentalmusik, sehr wohl aber in Gestalt detaillierter szenischer Beschreibungen wird uns ebenfalls erstmals bereits im 17. und 18. Jahrhundert Salzburg als Stätte choreografieter ‚Totentänze‘ fassbar. Es handelt sich hierbei einerseits um mutmaßlich pantomimisch-tänzerische Vorführungen im Zuge des Karfreitagsbrauchtums einer Lungauer Bruderschaft sowie andererseits um Balletteinlagen im Rahmen von Dramenproduktionen der alten Salzburger Benediktineruniversität.

So erfahren wir aus uns überkommenen Inhaltsskizzen von Karfreitagsspielen⁵⁸, die unter Leitung der Kapuziner von der Corporis-Christi (= Fronleichnams-) und Sankt-Leonhards-Bruderschaft⁵⁹ im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auf dem Marktplatz in Tamsweg vor zahlreichem Publikum aufgeführt wurden und in drei Akten zu je drei Szenen die Leidensgeschichte Jesu zur Darstellung brachten, dass zumindest in den Produktionen der Jahre 1715 und 1718 jeweils als Abschluss der Szene der Gefangennahme des Messias nach dem Judaskuss „der Totten tanz“ „gehalten“ wurde⁶⁰. Möglicherweise erklang bei diesen Vorführungen auch noch ein Totentanzlied: Denn die Inhaltsangaben berichten, dass (gleichsam als zur Meditation einladende und zugleich den Höhepunkt des Geschehens vorbereitende ‚retardatio‘ der Handlung) zwischen der Kreuznahme Christi und der Kreuzigung die schon für das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bezeugte, weithin bekannte Karfreitagsprozession der Bruderschaft in das Schauspiel eingefügt wurde, deren ‚erste (lebendige) Figur‘ eine Todesdarstellung bildete, in der „der Todt als ein Herscher der Weldt in Khöniglicher Cron und Scepter (sc. auf einem Triumphwagen) sitzet sambt der großen Reyß Uhr (sc. Sanduhr) mit Fligel ... Darbei ... Zvey singer in Namben aller standes Persohnen den Todt umb Verlengerung des Lebens bitten“⁶¹. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wurden über fürsterzbischöflichen Befehl (vor allem wegen der exorbitanten Kosten dieser Schaustellungen) Prozessionen und Spiele untersagt, eine Maßnahme, die zwar auf heftigen Widerstand der Bevölkerung stieß, letztendlich aber doch von dieser akzeptiert werden musste.

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr unter dem der geistigen Strömung der Aufklärung anhängenden Fürsterbischof Hieronymus Graf von Colloredo (1772–1803) auch den mit barockem Prunk inszenierten Theaterproduktionen der Benediktineruniversität und damit den barocken Totentanz-Balletten, von denen wir aus uns erhaltenen Programmheften, den sogenannten *Periochen*⁶², Kunde haben. So ist uns bereits für die am 11. und 13. Novem-

ber 1644 aufgeführte ‚Tragoedia de sancto martyre Quirino‘ des Johann Jakob von Preysing ein ‚Totentanz‘ der Geister vom Rad der Fortuna zu Boden gezogener Kaiser überliefert⁶³. Sehr genau unterrichtet uns etwa auch die Perioche zu der am 8. August 1771 aufgeführten Finalkomödie ‚Pietas in patriam‘ (Text: Florian Reichssiegel, Musik: Michael Haydn) über eine ‚Totentanz‘-Szene innerhalb der pantomimischen Einlage ‚Das besiegte Rom‘, wenn zu lesen steht: „Da die Römer im besten Vergnügen schweben, Zerschlägt ein Donnerstrall die Statue des Glückes, die Waffen und Siegeszeichen verändern sich in Todtengebeine, die römischen Bildnissen in Statuen eines ganzen Todtengerippes, und auf dem Altar steht der Tod, welcher herunter springt, und die gefesselten Deutschen losmachtet, und ihnen Waffen giebt, mit welchen sie die flüchtigen Römer verfolgen. Der Tod berühret die 4 Todtengerippe, und bringt sie in bewegung. Endlich springen alle 4 von ihrer Stelle herunter und erschüttern sich, wodurch ein Geräusch der Beiner entsteht. Er theilet ihnen Pfeile aus, und schicket sie den flüchtigen Römern nach, Er aber tanzt indessen allein, und eröffnet rückwärts in der Mitte eine Todtengruft ... Die 4 Gerippe flechten aus Zypressen eine Krone, und setzen sie dem Tode auf, der sie umfängt, und nach einem Freudentanze mit ihnen in die Kruft versinkt.“⁶⁴

Die erste Salzburger Totentanz-Musik, die man auch heute noch zum Erklingen bringen könnte, stammt von dem 1918–1945 als Theorie- und Kompositionslehrer am Mozarteum tätigen Komponisten und Chordirigenten Friedrich Frischenschlager. Er schrieb 1926 die Bühnenmusik zu dem damals wie heute wohl bekanntesten und (insbesondere von Laiengruppen) meistaufgeführten Totentanzspiel, dem 1922 entstandenen ‚Totentanz‘ des Münchener Theatermannes und Journalisten Alois Johannes Lippl⁶⁵. Die Partitur⁶⁶ sieht die Mitwirkung von zwei Chören, Orchester und Orgel vor und stellt ein Variationenwerk über das Volkslied ‚Es ist ein Schnitter, der heißt Tod‘ im Stil der Spätromantik dar. Das durch die Musik Frischenschlagers aus seiner geistigen Ursprungssphäre der katholischen Jugendbewegung zum großen Bühnenwerk ‚erhobene‘ Spiel Lippls wurde dann auch am 31. Oktober und 2. November 1926 im Salzburger Festspielhaus in der Inszenierung des Dichters und unter der musikalischen Leitung des Komponisten mit Beteiligung des Mozarteumorchesters und 300 Sängern aufgeführt.

Das wirkungsgeschichtlich bedeutendste Zeugnis musikalischer Aufbereitung des Totentanz-Sujets in Salzburg aber entstand in der Mitte des 20. Jahrhunderts und stellt zugleich ein Meisterwerk des Salzburger Musikschaffens dieser Zeit überhaupt dar. Es ist der ‚Totentanz nach Holbein‘ des von 1939 bis 1988 in Stadt und Land Salzburg wirkenden renommierter Hochschullehrers, Komponisten und Musikwissenschaftlers Cesar Bresgen⁶⁷. Dieses eindrucksvolle Instrumentalwerk (ohne vokale Elemente) liegt in insgesamt vier Fassungen⁶⁸ vor: 1. ‚Holbein-Suite‘ für Klavier (1946 in Mittersill entstanden); 2. ‚Totentanz‘ für zwei Klaviere (1947 in

Mittersill geschaffen und im selben Jahr in Salzburg uraufgeführt); 3. „Totentanz nach Holbein“ für Klavier und kleines Orchester (1957 entstanden und im selben Jahr in München uraufgeführt)⁶⁹ sowie 4. „Bilder des Todes“ für zwei Klaviere, Pauken und Schlagzeug (1966 für einen Fernsehfilm des Bayerischen Fernsehens geschrieben). Wie bereits aus der Betitelung deutlich, ließ sich Bresgen zu dieser Komposition von der Holzschnittreihe „Bilder des Todes“ des Hans Holbein d. J. (für Bresgen relevant die Lyoner Ausgabe von 1547) inspirieren, dessen Holzschnitt-Titel auch für die 12 vertonten Totentanz-Szenen (der 2. und 3. Fassung) bezeichnungsgebend wirkten: Der Bapst — Der Apt — Der Pfarrherr — Der Predicant — Der Münch — Der Krämer — Der Schiffmann — Der König — Das Alt weyb — Die Küniginn — Die Hertzoginn — Das Jung kint. Allerdings wollte Bresgen seine Komposition keinesfalls als „Illustration“ des bildlich Dargestellten, also nicht als Programm-Musik verstanden wissen. Vielmehr ging es dem Komponisten um eine symbolische Verdeutlichung der in Holbeins Holzschnitten geschilderten Vorgänge. Verbunden sind die einzelnen Szenen durch die ins Spätmittelalter zurückreichende Weise „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil“ (in der Fassung von 1619), die sich „wie ein roter Faden (sc. in motivischen Ausschnitten, in Spiegelungen, Varianten, rhythmischen Verfremdungen) durch das ganze Stück zieht und die den geistigen Kern der Komposition darstellt“⁷⁰. Eingerahmt wird das Werk in seiner 3. Fassung am Ende durch das Finale, das sich an den beiden Holbeinschen Darstellungen „Gebeyn aller menschen“ und „Daß jüngst gericht“ orientiert, sowie am Beginn mit der berühmt gewordenen *Toccata*, die das Thema des ersten Holzschnitts „Die schöpfung aller ding“ aufgreift und im Sinne der gewählten musikalischen Form (toccare = klopfen, aufschlagen) zwischen figurierten undakkordischen Teilen abwechselt, somit also das Thema figurierend im Soloklavier undakkordisch im Soloklavier und im Orchester zum Erklingen bringt.

Unvollendet geblieben ist Bresgens szenisches Oratorium „Erler Totentanz“ aus dem Jahre 1975 für Solostimmen, Sprecher, gemischten Chor, Tanzensemble, Bläserchor, Schlagzeug und Orgel nach einer Textgestaltung von Paul Kamer⁷¹.

Bresgens Totentanz ist mehrfach mit Visualisierungen der Holbeinschen Holzschnitte, aber auch choreografiert⁷² aufgeführt worden. In Salzburg hat diese „tänzerische“ Umsetzung von Totentanz-Musik (unter Beziehung von literarischen Texten) als erster der Musikpädagoge, Publizist, Komponist sowie Begründer und langjährige Leiter des Instituts für „Integrative Musikpädagogik und polyästhetische Erziehung“ an der Hochschule Mozarteum Wolfgang Roscher im Rahmen der von ihm stark geförderten Musiktheaterimprovisationen versucht. Produktionen derartiger Totentanz-, „Gesamtkunstwerke“ fanden 1966, 1981 und 1991 statt⁷³. Dabei wollte Roscher in seinen „Kirchraumspielen von der Vergänglichkeit“ keinesfalls historische Totentanzspiele nachstellen⁷⁴; vielmehr sollte durch die Ver-

knüpfung von mittelalterlichen Texten (Alanus de Lille: 12. Jahrhundert) und mittelalterlichen musikalischen Ausdrucksformen (prosodische und psalmodische, hymnodische und motettische Improvisationstechniken, chorische Quasi-Gregorianik, solistischer Quasi-Minnesang) einerseits und Texten von Nelly Sachs sowie modernen Musiziertechniken (Aleatorik, extemporierte Ensemble-Durchimitation, punktuelles Chorsprechen) andererseits gleichsam programmatisch eine Verbindung von Gestern und Heute hergestellt und damit nicht nur die immerwährende Aktualität der inhaltlichen Aussage, sondern vor allem die Gleichwertigkeit ästhetischer Stile zu allen Zeiten und in allen Kulturen demonstriert werden. Dabei gliederte sich etwa die Produktion von 1981 in ein Vorspiel, in dem sich auf einem Schicksalsrad, an dessen Nabe der Tod stand, die Menschheitsvertreter zu einer Kreisbahn formierten und danach gleich wie eine Figurenreihe eines alten Glockenspiels auf einem Rathaufturm starr bewegt wurden, in ein Hauptstück, in dem fünf Typen (Soldat, Bettlerin, Herrscher, Tänzerin und Spielmann) im buchstäblichen Sinn in ein Netz tödlicher Ausweglosigkeit gerieten und (gleich dem Publikum) von Makabertänzern in das Gespinst verstrickter Fadenbahnen hineingeholt wurden und schließlich in ein Nachspiel, in dem sich die kreisenden ‚Marionetten‘ auf der Spielscheibe im Dunkel verloren und nur über den verspannten Netzen ein Glimmen verblieb.

In der Nachfolge Wolfgang Roschers hat die Salzburger Mozarteum-Professorin Michaela Schwarzbauer⁷⁵ 1993 mit Wilheringer Schülern in Linz eine auf die gegenwärtige Lebenswelt mit ihren tödlichen Bedrohungen prononciert eingehende, ‚aktualisierte‘ Version⁷⁶ des Roscherschen Totentanzkonzepts zur Aufführung gebracht.

Das Thema ‚Totentanz‘ wurde in Salzburg freilich nicht nur für einen elitären Kreis von anspruchsvollen Musikfreunden adaptiert, sondern bewusst auch für die breite Öffentlichkeit aufbereitet. Insbesondere war es Tobias Reiser d. J., der sich intensiv mit dem Phänomen ‚Tod‘ befasste und dies auch für seine künstlerischen Produktionen fruchtbar werden ließ. Vor allem in dem von ihm mehrfach (und immer wieder modifiziert) präsentierten szenischen Oratorium ‚Salzburg im Jahr des Herrn‘, in dem er die „Tiefe der Volkskultur“ mit dem „Genialen der Hochkultur“⁷⁷ verschränken wollte, kam dem Gedanken an den Tod bei der Darstellung des Herbst-Erlebens eine bedeutende Rolle zu. Schon 1985 hatte der in Salzburg wirkende Musikpädagoge, Musikwissenschaftler und Komponist Wilhelm Keller⁷⁸, der auch maßgeblich an der musikalischen Gestaltung des Salzburger Adventsingens beteiligt war, für das ‚Jahr des Herrn‘ eine ‚Totentanzkantate‘ für kleines Orchester, gemischten Chor, Frauendreigesang, Männerdreigesang und Baritonsolo geschrieben, in der er die Vertonung eines kurzen Textausschnitts aus der Apokalypse mit einem Vokalsatz des Volkslieds ‚Es ist ein Schnitter, heißt der Tod‘ und einem Instrumentalsatz des Liedes ‚O du lieber Augustin‘ verband.

In den Produktionen von 1999 und 2001 wurde dann im Rahmen des 6. Bildes ‚Herbst und Totentanz‘ zur Musik des Kyrie aus dem Requiem von Michael Haydn unter der Choreografie von Katharina Grill ein ‚Totentanz‘ vorgeführt: Nachdem der Tod als Sensenmann sich in den Arkaden der Felsenreitschule gezeigt hatte, trat Hans Wurst als Totengräber auf und reflektierte mit Verwendung der Totentanz-Metapher über die All-Macht des Todes: „Aber des oa wia des ander bleibt uns net daspart / Weder mia nu meiner hochfürstlichen Gnaden dem Fürst-Erzbischof / Denn ob in Zwillich, in Loden oder Seidenglanz / mia alle miaßn zum Totentanz.“ Danach begannen Paare zur Totenmusik von Michael Haydn zu tanzen, bis am Ende Caspar (Sohn des Hofadvokaten bei Erzbischof Hieronymus Colloredo), die männliche Hauptfigur des die Einzelszenen verbindenden Handlungsrüsts, vom Tod abgeführt wurde und seine Braut Maria allein zurückblieb.

Die Felsenreitschule war neben den Festspielhäusern und dem Mozarteum freilich auch Schauplatz anderer musikalischer ‚Totentänze‘, die im Rahmen der Salzburger Festspiele zur Aufführung gelangten. Erwähnt seien hier nur die Aufführungen von Franz Liszts ‚Danse macabre für Klavier und Orchester‘ (1926), von Arthur Honeggers ‚La Danse de Morts‘ (1954 und 1955) sowie von Modest Mussorgskijs ‚Lieder und Tänze des Todes‘ (mehr-fach, unter anderem 1970, 1982 und 2004).

Als Ballettproduktion konnte man 1968 ‚Der grüne Tisch. Ein Totentanz in 8 Bildern‘⁷⁹ des berühmten deutschen Choreografen Kurt Jooss zur Musik von Fritz A. Cohen⁸⁰ sehen. In diesem unter dem Einfluss der pacifistischen Schriften Kurt Tucholskys entstandenen engagierten Antikriegsballett dominiert als Rahmen das Konferenzmöbel des grünen Tisches, an dem ‚schwarze Herren‘ als Vertreter all jener Mächte, die durch den Krieg profitieren können und letztlich durch ihre Intrigen einen Krieg verursachen (wie Waffenhersteller, Hochfinanz, Ölmagnaten etc.), miteinander diskutieren. Sie geraten aneinander und streiten so lange, bis es keinen anderen Ausweg mehr gibt als den Krieg. Jeder der Herren zieht den Revolver und schießt: der Totentanz beginnt. Facetten des Kriegsgeschehens werden in mehreren Szenen vorgeführt, zwischen denen der Tod mit den Soldaten, den Frauen und Mädchen tanzt.

Schließlich kann als ‚Totentanz‘ im weiteren Sinn eine Tanzproduktion aus dem Jahre 1991 angesehen werden, in der John Neumeier Mozarts Requiem choreografierte.

Salzburger Totentänze in der Literatur

Lyrik

Das Sujet des Totentanzes findet sich in der Lyrik von SalzburgerInnen nicht allzu häufig. Ein wichtiges Beispiel aus der Gebrauchslyrik stellt das Sterbebildchen des Filzmooser Bauern Johann Gappmair aus dem Jahre 1890 dar⁸¹. Nach der Todesanzeige findet sich ein dreistrophiger paargereimter Dialog zwischen Tod und Bauern, in dessen Verlauf es dem Tod gelingt, den anfänglichen Widerstand des Ackermanns, der die Tränen der Hinterbleibenden sowie die anstehende Arbeit als Grund für seine Weigerung, dem Tod zu folgen, ins Treffen führt, zu brechen und sein Einfügen in Gottes Willen zu erzielen. Obwohl hier nur eine Szene zwischen Tod und Menschheitsvertreter dargestellt wird, erinnert der Dialog in seiner Argumentationsstruktur stark an spätmittelalterliche und barocke Totentänze.

Aufgrund der starken Affinität seines Denkens zu den Themenbereichen ‚Leid‘, ‚Vergänglichkeit‘ und ‚Tod‘ erstaunen die relativ zahlreichen Anspielungen an den Totentanz in der Lyrik Georg Trakls nur wenig. So ersteht etwa die Vision tanzender Gerippe vor dem geistigen Auge des Rezipienten, wenn es am Schluss des Gedichts ‚Abendlicher Reigen‘ (2. Fassung)⁸² heißt: „Traumhaft webt der Kerzen Schein, / Malt dies junge Fleisch verfallen, / Klingklang! Hörs im Nebel hallen, / Nach dem Takt der Geigen hallen, / und vorbei tanzt nackt Gebein. / Lange schaut der Mond herein.“ Im Gedicht ‚Verfall‘⁸³ dient „blasser Kinder Todesreigen um dunkle Brunnenränder, die verwittern“ als metaphorischer Vergleich für das Absterben blauer Astern im kalten Herbstwind. Aber auch im Sommer (Gedicht ‚Sommersonate‘⁸⁴) mischen sich unheimlich morbide Gerüche, Farben und Geräusche in die üppige Natur, unter anderem „bekränzt von Laub und Beeren / Siehst du unter dunklen Föhren / Grinsend ein Gerippe geigen“. In der ‚Dämmerung‘⁸⁵ erfährt das schwermütiige, vom Schmerz verzerrte Herz, wie „Von Schatten schwingt sich noch ein wilder Tanz, / Zu kraus zerrissnem, seelenlosem Klang“ und im Gedicht ‚Trompeten‘⁸⁶, das von der Atmosphäre eines „Kirchhofschauers“ beherrscht wird, heben sich „Tanzende ... von einer schwarzen Mauer“. Bei Trakl konkretisiert sich also die Totentanz – Thematik allemal in der Vorstellung gespenstisch tanzender Toter oder Schatten.

Von Trakls Gedichten stark geprägt⁸⁷ war zweifellos unter anderem auch Tobias Reiser d. J. So überrascht es nicht, dass auch in der schwermütiigen Lyrik des Salzburgers⁸⁸ Todesanz und Schattenreigen die Bildwelt des Autors mitbestimmen. So beschreibt der Dichter im Gedicht ‚Herbstestraum‘⁸⁹ das Aufwirbeln der Blätter durch den „bösen, hasserfüllten“ Herbstwind: „Wild tanzt das Laub im Todesreigen“. Und auch im Gedicht ‚Ankunft‘⁹⁰ sieht das lyrische Ich nach seiner Ankunft in einer südlichen Landschaft: „Verklärt im Licht der letzten Strahlen / Tanzen die Schatten

ihren Reigen / Endlich erlöst von süßen Qualen / Da Blicke sich dem Ende neigen“.

Erzählende Dichtung

In der erzählenden Dichtung von SalzburgerInnen gehört die Totentanz-Thematik nicht zu den bevorzugten Sujets. Dennoch lässt sich zumindest an einem Beispiel die Bezugnahme auf die für das Totentanz-Genre so typische Ständereihe deutlich zeigen. Es handelt sich um die in zahlreichen Handschriften (des 18. Jahrhunderts)⁹¹ und Drucken überlieferte Untersbergsage⁹² in jener Variante, die sich in der (wohl aus der Feder eines Klosterangehörigen stammenden) fiktiven Ich-Erzählung des Reichenhaller Stadtschreibergehilfen Lazarus Gizner (= Gitschner u. ä.)⁹³ manifestiert. Der Ich-Erzähler berichtet, dass er im Jahre 1523⁹⁴ auf einer Wanderung in das Innere des Untersbergs gelangt sei und im Rahmen eines 6-tägigen Aufenthalts unter Führung eines Barfüßermönchs unter anderem eine klosterähnliche Anlage besichtigt habe, aus deren Fenster er riesige Menschenmassen auf einem Anger lustwandelnd beobachten konnte. Auf die Frage des Ich-Erzählers, wer diese Menschen seien, habe der Mönch geantwortet: „es seyn Keyser, König, Fürsten, Grafen, Freyherrn, Ritter und Knecht, Cardinal, Bischoff, Praelaten, Pröbst, Prior, Techant, Pfaarherrn und andere guete geistliche und weltliche Persohnen.“⁹⁵ Die Berücksichtigung weltlicher wie geistlicher Stände sowie vor allem die streng hierarchische Ordnung bei ihrer Auflistung ergeben im Verein mit der Tatsache, dass eine Auswahl aus den genannten Menschheitsvertretern in zwei Handschriften auch abgebildet werden⁹⁶, starke Reminiszenzen an das Genre ‚Totentanz‘.

Drama

Die stärkste literarische Verankerung hat das Totentanz-Sujet im Salzburger Raum im Drama gefunden, wo sich in Gestalt einer phänomenologisch vielfältigen Jedermann-Tradition überdies noch ein mit dem Totentanz-Genre eng verwandter literarischer ‚Seitenspross‘ etablieren konnte.

Anders als in den übrigen (auch literarischen) Kunstmitteln ist in der Dramatik der Bezug zum ‚Brauchtum‘ signifikant. Dies gilt insbesondere für die Totentanz-Szenen in den sogenannten ‚Volksschauspielen‘. Als ‚Volksschauspiel‘ wird hierbei ein von (meist bäuerlichen) Laien „dargestelltes Stück ohne Nennung des Verfassers, das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht-illusionsmäßig-theaterhafter Aufführung gespielt wird“⁹⁷ verstanden. Obwohl uns aus dem Salzburgischen kein reines ‚Totentanz-Volksschauspiel‘⁹⁸ überkommen ist, gibt es doch zwei thematische Typen, die totentanzähnliche Szenen oder Textpassagen in sich aufgenommen haben. Es handelt sich um die Nikolausspiele einerseits und um die Jüngste-Gericht-Spiele andererseits. Die Nikolausspiele⁹⁹

bieten hierbei keine dramatisierte Darstellung der Legende des populären Heiligen, sondern stellen — zumindest in ihren Salzburger Ausprägungen — religiös belehrende Stücke dar, in denen Nikolaus als Vorbild und Verkünder rechten Lebenswandels vorgestellt wird, der (vor allem folgsame) Kinder im Advent zu belohnen auf die Erde kommt. Gespielt wurden diese Dramen wahrscheinlich in Wirts- und Bauernstuben, wobei die Schauspieler bei der Aufführung möglicherweise auch mehrfach den Schauplatz wechselten. Dieser ‚Umzugscharakter‘ des Spielgeschehens determiniert auch die Struktur der Spiele: Die meisten Nikolausspiele weisen nämlich keine durchgehende Handlung auf, sondern bestehen aus einer Reihe von lose aneinandergeketteten (und auch auswechselbaren), in sich abgeschlossenen Szenen, die zum Teil sowohl regional als auch zeitlich, ja sogar genrespezifisch verschiedenster Herkunft sind. Eine oder auch mehrere dieser Szenen dieser ‚revueartigen‘ Spiele erinnern unmittelbar an das Totentanz-Sujet und könnten aus frühen (bis in die Barockzeit reichenden) Totentanzspielen entlehnt sein.

Im Salzburgischen sind uns zwei derartige Nikolausspiele überkommen. Obwohl beide im Pinzgau zur Aufführung gelangten, stehen sie doch in unterschiedlichen Spieltraditionen. So gehört das nur fragmentarisch überlieferte Nikolausspiel aus Bruck im Pinzgau¹⁰⁰ zur Nordtiroler Gruppe, während das Krimmler Nikolausspiel¹⁰¹ der Südtiroler Spieltradition zuzurechnen ist. Das Brucker Spiel, dessen Ursprünge wohl in das 18. Jahrhundert reichen und das die meisten Aufführungen im 19. Jahrhundert erlebte, ist heute weitgehend vergessen und weder der philologischen Forschung noch der örtlichen Brauchtumspflege gegenwärtig. Es enthält gleich nach den einleitenden Ankündigungen, der Nikolaus werde kommen und guten, frommen Kindern etwas bringen, eine kurze Szene zwischen einem Jüngling und dem Tod (V 32-79): Dabei stellt sich in seinem Auftrittsmonolog der junge Mann — im Vertrauen auf eine ihm ob seiner Jugend scheinbar ‚sicher‘ bevorstehende lange Lebenszeit — als Kontrastfigur zu den zuvor angesprochenen ‚braven‘ jungen Menschen vor, die der Lehre des Nikolaus entraten und dem Vergnügen frönen könne. Der Tod, der jäh und unvermutet in sein Leben tritt, macht ihm klar, dass es trotz des geringen Lebensalters für Buße und Umkehr zu spät sei. Ein Aufschub für eine gewünschte Beichte wird ihm nicht gewährt; der Teufel holt den Jüngling. Die Funktion der Szene ist die zweifellos an junge Menschen gerichtete Ermahnung, im Blick auf das ‚Media vita in morte sumus‘ schon in frühen Jahren ein Leben nach den Lehren des Heiligen Nikolaus zu führen und im Falle von Verfehlungen eine Conversio mit Hilfe des Bußsakraments zu vollziehen. Die Jünglings-Szene führt ein Negativ-Exempel mit all seinen Schrecken vor und dient der (katholischen) Disziplinierung der Zuseher über die Schiene der Angst vor dem ‚ersten‘, dem physischen und vor allem dem ‚zweiten‘, dem ewigen Tod in der adventlichen Bußzeit.

Stand dieses eindrucksvolle ‚Memento mori‘ im Brucker Spiel gleichsam als ‚Motto‘ am Beginn des Dramas, so bilden die Totentanz-Szenen im

Krimmler Nikolausspiel den markanten Schluss des Spiels, der in seiner Eindrücklichkeit den Zuschauern besonders im Gedächtnis verbleiben und die dem Stück inhärente Didaxe durch anschauliche Beispiele unterstreichen sollte. Der Text, von dem einzelne Teile sicher bis ins 18. Jahrhundert zurückgehen, der aber erst 1886 (wahrscheinlich durch den Südtiroler Sägewerksarbeiter Johann Klammer aus der Prettau im Ahrntal im Zuge einer Arbeitsmigration) nach Krimml gebracht und dort 1888 beim Krimmlerwirth erstmals gezeigt wurde¹⁰², gelangte nachweislich auch noch Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zur Darstellung¹⁰³. Ähnlich dem Brucker Spiel ist auch das Krimmler Nikolausspiel dem Kern seiner Aussage nach ein Bußspiel: Fast ‚welttheaterhaft‘ wird das Thema von Sünde und Schuld durch Ankläger (den Teufel und seine Gesellen) sowie durch Verteidiger (rudimentär Nikolaus, besonders Schutzengel) an den Generationen-Vertretern ‚Kinder‘, ‚Jungfrauen‘, ‚Eltern‘ (also: erwachsene Männer und Frauen) abgehandelt, worauf der Erzengel Michael eindringlich zur zeitgerechten (!) Buße aufruft. Dieser Paränese wird schließlich durch drei Negativexempla Nachdruck verliehen, die triptychonartig in Gestalt zweier Totentanz-Szenen, die eine Szene mit zwei bereits verstorbenen ‚Höllenbewohnern‘ (Vater–Sohn) umrahmen, angeordnet sind. Diese beiden an den Totentanz gemahnenden Begegnungen zwischen Tod und Mensch bringen schließlich auch die Vertreter der ältesten Generation (beiderlei Geschlechts) ins Visier: Es sind die Szenen ‚Tod–Greis‘ und ‚Tod und (altes) Weib‘. Beide Begegnungen sind sehr ähnlich konzipiert und stellen Pendants dar: Nachdem die alten Menschen sich den Tod herbeigewünscht haben, wollen sie bei dessen promptem Erscheinen nichts mehr von ihm wissen und versuchen mit Ausreden, Bitten um Aufschub und Bestechungsversuchen das drohende Lebensende abzuwenden. Doch der Tod kennt kein Erbarmen: Er versagt dem alten Mann sogar die Möglichkeit, zur Beichte zu gehen, indem er die für dieses Spiel entscheidende Aussage prägnant in folgenden Vierzeiler zusammenfasst: „Kein Sakrament solst du Empfang / Warum bist du zuvor nie Beichtn gang / es ist ein gemeiner brauch / Wie man lebt so stierbt man auch.“¹⁰⁴ So geschieht es auch, dass Luzifer seine Gesellen anweist, mit der Seele des Alten durch die Lüfte zu fahren. Die Begegnung des Tods mit der alten Frau, die sogar einige komische Elemente enthält¹⁰⁵, ist nicht vollständig überliefert. Trotz des fragmentarischen Schlusses ist aber nicht daran zu zweifeln, dass auch diese Todesbegegnung in einer ‚Höllenfahrt‘ enden sollte. Die Totentanz-Szenen im Krimmler Spiel erfüllen also dieselbe Funktion wie im Spiel von Bruck: Sie sollen den Zusehern den erschreckenden Ausgang zu später Reue vor Augen führen und damit eine sofortige Metanoia in Gang setzen. Diesen Exemplumcharakter einer von katholischer Angsttheologie geprägten Moral bringt im Krimmler Spiel der Schutzengel am Ende der Szene Tod–Greis eindrucksvoll explizit zum Ausdruck: „Liebste Leit, folgt meinen rath / ergreift die Buß, nur nicht zu spath. / ... gedenkt nur an den alten Mann / wir haben ein Beyspiel schan / wer die Buß will in alter spahrn / der mus mit Leib und Sell zum Teifl fahren.“¹⁰⁶

Mit Hilfe von (zahlreichen) Totentanzreminiszenzen zu Umkehr und Buße — freilich vor dem Hintergrund eschatologischer Dimensionen — anregen will auch ein Volksschauspiel, das fast gigantoman Elemente und Themen verschiedenster Volksschauspiele in sich vereinigt. Es handelt sich um die *Altenmarkter Comedy*¹⁰⁷ vom *Jüngsten Gericht*¹⁰⁸, ein Drama im Umfang von 6685 Versen mit 105 Sprechrollen und einer schätzungsweisen Spieldauer von 6 bis 8 Stunden. Aus einem Vermerk am Ende der Handschrift geht hervor, dass das (ursprünglich aus Tirol stammende und vom Webermeister Franz Plattner im Zuge der Wiederbesiedelung der durch die Protestantentreibung vom Jahre 1732 verwaisten Pongauer Gebiete¹⁰⁹ aus dem Ötztal nach Altenmarkt gebrachte¹¹⁰) Spiel zum ersten Mal 1755 (mit drei Wiederholungen) auf dem Hornerfeld in Altenmarkt aufgeführt wurde, danach 1764 eine sechsmalige Darstellung fand und 1781 sogar siebenmal über die Bühne ging. Danach wurden freilich Aufführungen des Spiels untersagt, weil es — wie mündlich tradiert wird — öfter vorgekommen war, dass Zuhörer während des Schauspiels vom Wahnsinn befallen wurden¹¹¹.

Die heftige emotionale Reaktion der Zuschauer auf das Spiel ist durchaus nachvollziehbar, ja wird im Prolog ausdrücklich als gewollt deklariert: „Ach welichens Herz sollte nicht / ab disen Spill Erschröckhen / Wemb solt doch nit dass Jngst gericht / Von Sinden Schlaff Erwöckhen.“¹¹² Erzielt wird dieser Schrecken, der „Der Sellen Nutzen Schaffen“¹¹³ möchte, durch eine klar gegliederte Handlungsfolge: Nachdem am Beginn der Papst die Zuschauer über die biblischen Grundlagen der Lehre des Jüngsten Gerichts, das übrigens als unmittelbar bevorstehend gedacht wird, aufgeklärt hat, wird das große Sterben und das große Gericht in mehreren klar voneinander abgehobenen ‚Szenarien‘ vor dem Zuschauer entfaltet, in die jeweils deutlich Reminiszenzen an das Totentanz-Genre hineinverwoben sind. Zunächst wird das Sterben des Einzelmenschen und sein Schicksal nach dem Tod (Individualgericht) am Beispiel der für das Volksschauspiel typischen ‚Jüngling‘-Szene (V 70-962) vorgeführt: Nachdem der vergnügungsfreudige Jüngling vom Tod abberufen wird, versucht dieser sich traditionsgemäß mit allerlei Ausflüchten dem tödlichen Anruf zu entziehen, was ebenso traditionsgemäß misslingt. Allerdings ist es ihm vor seinem endgültigen Abgang von der Welt noch gegönnt, seine Sünden in einer Beichte reuig zu bekennen und von einem Priester Absolution zu erlangen. Dennoch ist das Schicksal seiner Seele noch nicht zum Positiven entschieden. Als der Schutzengel ihn in den Himmel geleiten will, fordert der Teufel Asmodeus sein Recht auf die Seele, in und vor Gott kämpfen ‚Gerechtigkeit‘ und ‚Barmherzigkeit‘ miteinander, die Seelenwägung durch den Erzengel Michael lässt die Waage zur Verdammung sich neigen, bis schlussendlich die Gottesmutter Maria unter Hinweis auf das gelegentliche Rosenkranzgebet des Jünglings und seine Mitgliedschaft bei der Erzbruderschaft den Rosenkranz in die Waagschale wirft, der alle Sünden aufzuwiegen vermag¹¹⁴. Ein großer Preis der Macht von Maria Mediatrix beschließt dieses ‚Spiel im Spiel‘.

Wie aus dieser kurzen Inhaltsskizze klar ersichtlich, vereinigt dieser erste Teil unter dem zentralen Anliegen des Aufzeigens der Wirksamkeit katholischer Frömmigkeitsformen (Marienverehrung, Sakrament der Buße) mit der üblichen Totentanz-Thematik noch Elemente aus andern Branchen mittelalterlicher Todesliteratur. So sind die Parallelen mit dem ‚Jedermann‘-Stoff nicht zu übersehen: Sie manifestieren sich nicht nur in handlungsrelevanten Szenen wie etwa dem Umstand, dass der Jüngling noch Gelegenheit zu einer Metanoia buchstäblich ‚im letzten Augenblick‘ erhält und dass der scheinbar schon geretteten Seele der Teufel hinterher jagt, sondern auch in Randmotiven wie der anfänglich von Todesahnungen geprägten Stimmung des jungen Mannes sowie der daran anschließenden Szene mit der Jungfrau, die ihm die Melancholie auszutreiben bestrebt ist. Auch das Suchen nach Helfern in der Todesnot¹¹⁵ sowie der Auftritt des Mammons am Schluss¹¹⁶ erinnern an die frühneuzeitlichen Jedermann-Dramen, so dass in den Aufführungen der ‚Altenmarkter Comedy vom Jüngsten Gericht‘ möglicherweise zum ersten Mal (zumindest in deutscher Sprache) im Salzburger Raum Jedermann-Motivik zu hören und zu sehen war¹¹⁷. Über die Verarbeitung von Jedermann-Motiven hinaus zeigt der erste Teil des Spiels in den Einflüsterungen des vor der Entscheidung zur Beichte stehenden Jünglings durch den Engel einerseits und durch den Teufel anderseits¹¹⁸ Ankänge an die spätmittelalterliche ‚Ars moriendi‘ der 5 Anfechtungen¹¹⁹ (auch: Bilder-Ars genannt), die in gleicher Weise den Moribunden in seiner Todesstunde als den Versuchungen durch Teufel und den guten Eingebungen durch Engel ausgesetzt präsentiert.

Im zweiten Teil der Altenmarkter Comedy (V 1021–1862) werden die Personifikationen der sieben Todsünden, die über Intervention Lucifers auf die Erde gekommen sind, unter dem Blickwinkel des Todes anvisiert und gehen unter seiner Einwirkung zugrunde. Dabei gemahnt schon die Serien-Struktur dieser siebenmaligen Todesbegegnung an den Totentanz; darüber hinaus wird aber z. B. vor dem ‚Abschuss‘ der Hoffart vom Tod auch ausdrücklich auf den ‚Tanzcharakter‘ des Abgangs von dieser Welt verwiesen: „Wohlauf mit mier an meinen reyen / Weill genueg erziert du deinen Gott / Mithin ist yezt Dein Lohn der dode.“

Das interessanteste ‚Spiel‘ mit dem Totentanz-Genre, dessen Motivik in diesem Drama ja in mannigfachster Weise ‚verwendet‘ wird, findet sich im Anschluss an den Totentanz der Allegorien, unmittelbar vor dem Beginn der breitausladenden Darstellung des Jüngsten Gerichts: In V 1877–2086 treten — streng hierarchisch geordnet — die aus dem Totentanz bekannten Ständevertreter auf: Kinig, Brießter, Burger, Handwercher, Baur (und als späterer Zusatz: Haußmann). Sie alle verkünden monologisch das Eintreten der Vorzeichen des Jüngsten Gerichts und zeigen sich in ihrer Reaktion auf das bevorstehende Sterben und das damit verbundene große Gericht: diesmal freilich nicht aus der Warte des Individuums, sondern als Vertreter des großen Kollektivs der Menschheit. Der Tod schließt seinerseits mit einem großen Monolog (V 2041–2086) diesen ‚Totentanz vor dem Jüngsten Ge-

richt‘ ab: Dabei verweist er — nochmals mit eindeutiger Zitierung des Totentanz-Sujets — auf seine Macht, die sich über „Babst Kayser Kinig Firsten und Herrn Grafen Freyherrn und Edl Leith Burger Bauern und Bettler“ erstreckt. Dieser Ständereihe wird noch eine Liste von großen Persönlichkeiten aus biblischer und antiker Zeit angeschlossen: Der Tod erweist sich als der ‚Größte‘ unter den ‚Großen‘ dieser Welt. Der Schluss seiner Rede bringt freilich eine Pointe, die nur einem ‚Totentanz am Weltenende‘ eigen sein kann: Indem der Tod verkündet „Mein Amt dass hab ich nun vollend / Yezt hat die ganze Welt ein End“¹²⁰, gibt er kund, dass mit diesem Totentanz auch zugleich das Ende jeglichen Totentanzes gekommen sei: ein Totentanz des Totentanzes! Dementsprechend kommt es dann auch am Beginn des ‚Gerichtsteils‘ zu einem Anti-Totentanz: Die Menschen werden — wieder ständisch hierarchisch geordnet — vom Tod zum Leben¹²¹ gerufen, um nunmehr als ‚Lebende‘ das Urteil über ihr irdisches Handeln entgegenzunehmen. Die Funktion der folgenden, über 4000 Verse sich erstreckenden Darstellung des Jüngsten Gerichts wird durch die unverhältnismäßig breite Gewichtung der Verdammung sündiger Menschen, der unerbittlichen Haltung Christi, die keinerlei Fürsprachen von Heiligen mehr aufzuweichen imstande ist und durch Schilderung der Höllenpein zu einer massiv mit der Angst der Menschen operierenden Bußpredigt, die verständlich erscheinen lässt, dass die Menschen in der antizipierenden Vorstellung ihres eigenen Totentanzes in Panik und Hysterie verfielen.

Dass diese Form der Präsentation des individuellen wie kollektiven Sterbens und des darauf folgenden Einzel- wie Jüngsten Gerichts im 20. Jahrhundert den Menschen nicht mehr zugemutet werden konnte, erkannte auch der Altenmarkter Bürgermeister Matthäus Steffner, als er Mitte der sechziger Jahre an eine Wiederbelebung dieser Altenmarkter Volksschauspieltradition heranging. So beauftragte er den für die Pflege der Volkskultur und insbesondere des Laienspiels hochverdienten Obertrumer Lehrer Ferdinand Eberherr, für Altenmarkt eine Neufassung der alten Comedy zu erstellen, die dann auch unter dem Titel ‚Spiel vom Jüngsten Gericht‘ in den Jahren 1967 und 1968 unter Eberherrs Regie aufgeführt wurde. Dieses Spiel weicht sowohl formal (Prosa statt Reim) als auch inhaltlich massiv von seiner Vorlage ab¹²². Jedermann- und Totentanz-Thematik sind nur noch rudimentär erkennbar: Im einleitenden Jünglings-Spiel, das nunmehr fast die Hälfte des Dramas bildet, fehlen die typischen Jedermann-Elemente wie gottvergessener Lebenswandel, Ringen mit dem Tod um eine kurze Frist, Freundschaftsprobe und Metanoia. Statt dessen erlebt man den jungen Mann schon am Beginn mit einem ausgeprägten sozialen Bewusstsein für gesellschaftliche Randgruppen (Zigeunerbub), was letztendlich auch zur Rettung seiner Seele beiträgt. Im Übrigen ist die Sterbestunde durch eine traumhafte Begegnung des Jünglings mit Adam und Eva, den eigentlich Schuldigen an der Existenz des Todes, sowie durch ein transzentiales Ringen zwischen der ‚Mutter‘ (= Maria) und dem Fürsten der Welt (= Satan) um die Seele des Verstorbenen gekennzeichnet, was sehr viel stär-



Ferdinand Eberherr, *Spiel vom Jüngsten Gericht*:
Schluss-Szene (1967/68).

ker an die mittelalterliche *Ars moriendi* denn an das *Jedermann-Sujet* gemahnt. Im zweiten Teil werden Elemente des alten Spiels zu einem völlig neuen Szenenensemble zusammengesetzt, in dem es primär um den Kampf guter und böser Mächte in dieser Welt und erst in einer kurzen Schlusspassage um das (seiner bedrohlichen Komponente weitgehend entledigte) Jüngste Gericht geht. Die Handlung operiert ausnahmslos mit typischen, allegorischen und religiösen Figuren, denen in Gestalt von Marienwallfahrern, Schön- und Schiachperchten und dem hl. Rupert für die Altenmarkter Lokalszene repräsentative Handlungsträger prononciert zugesellt sind. Sämtliche Totentanzelemente der alten Comedy sind getilgt. In Szene gesetzt wurde dieses Spiel übrigens auf einer drei-etagigen Bühne, die dem Geschehen in Himmel, Erde und Hölle Raum bieten sollte¹²³.

Im Spieljahr 1968 wurde das „Spiel vom Jüngsten Gericht“ übrigens alternativ mit einem andern, ausdrücklich für Altenmarkt geschriebenen Stück von Ferdinand Eberherr zur Darstellung gebracht, das den Titel „Altenmarkter Totentanz“ trägt und somit das einzige in Salzburg entstandene Totentanz-Laienspiel darstellt¹²⁴. Es gelangte im Juli und August 1968 insgesamt fünfmal zur Aufführung und wurde nicht im Freien, sondern im Altenmarkter Spielhaus (dem umgebauten Kino) gezeigt. Das Stück verbindet in origineller Weise eine Art Adam- und Eva-Spiel mit Totentanz-Szenen und einer Darstellung der Passion Christi und spannt somit einen großen heilsgeschichtlichen Bogen vom ersten Menschenpaar bis zur Erlösung

durch den Gottessohn. Ausgehend von den Ereignissen des ersten (Adam) und zweiten (Abel) Todes der Menschheitsgeschichte, die als Folge des Sündenfalls interpretiert werden, wird Eva als Urmutter des Menschen- geschlechts von der Schöpfung (den Allegorien der vier Elemente) aufgefordert, auch im Tod die Handschrift von Gottes Güte sehen zu lernen. Zu diesem Behufe begleitet sie zunächst den Tod auf eine Wanderung durch die Schicksalslandschaft repräsentativer Vertreter der menschlichen Sozietät: Der ‚Totentanz‘ im engeren Sinn beginnt gleichsam als ‚Spiel im Spiel‘. Aus dem traditionellen Totentanz begegnen die typischen Figuren des Reichen, des Königs und des Mädchens, die übrigens nicht nur als Standesvertreter, sondern zugleich als Repräsentanten von Erleidenden der drei größten Geißeln des Menschen, des Alters, der Krankheit und der Armut fungieren. Noch zeigt sich der Tod in seinem ganzen Schrecken, bis das Totentanzspiel in ein Vorspiel zur Darstellung der Passion Christi einmündet: In einer Szene, die die seelische Vorbereitung des linken und rechten Schächers auf ihren Tod präsentiert, wird der Kontrast zwischen der Todesfurcht des Ungläubigen und der Hoffnung auf ein Weiterleben im Paradies des an Christus Glaubenden eindrucksvoll vorgeführt. Der ‚Altenmarkter Totentanz‘ endet schließlich mit der Darstellung der Ölberg- und Golgotha-Szene. Angesichts des Liebestods Jesu erfährt dabei die Urmutter Eva, dass Sterben auch zum Heil führen kann. Selbst der (personifizierte) Tod erkennt, dass im einmaligen Ereignis des Todes Christi sein ‚Gottes-Dienst‘ als größter Akt göttlichen Erbarmens aufgefasst werden darf. Ja, die Erlösungstat des Gottessohnes überwindet in der Auferstehung, die am Schluss des Spiels Eva als *der Menschheitsvertreterin* schlechthin von einem Engel verkündet wird, sogar den Tod und verheißt allen Gläubigen Rettung und Heil. Die religiöse Botschaft des Stückes ist unübersehbar. Eberherr selbst bezeichnet im Programmheft sein Stück als ‚Mysterienspiel‘, das mit einer „gläubigen Spielergemeinschaft“ „den ursprünglichen Sinn und Zweck des Theaters“, nämlich „den Auftrag der Verkündigung und der Erbauung erfüllen will“.

Außer in Altenmarkt wurde im auch im benachbarten Radstadt die Pflege des Laienschauspiels betrieben. So wurde in den Jahren 1924 und 1925 die Altenmarkter Komödy in einer stark gekürzten¹²⁵ und auch inhaltlich modifizierten Neubearbeitung durch Alois Außerer¹²⁶ wiederbelebt. Die unter dem Protektorat Fürsterzbischof Iganz Rieders auf einer Freilichtbühne gegebenen zahlreichen Aufführungen¹²⁷ dienten — wie dem Plakat der ‚Radstädter Heimatspiele 1924‘ zu entnehmen ist¹²⁸ — der „Wiederbelebung alter Volkssitten und Bräuche“, durch welche „unserem Heimatlande neue Freunde zugeführt werden“ sollten. Ziel der Revitalisierung des Jüngsten-Gerichts-Spiels (mit seinen Jedermann- und Totentanz- Motiven¹²⁹) war also weniger ein religiöses Anliegen als vielmehr unter anderem auch die Präsentation von Volkstrachten und längst dem Gedächtnis entschwundenen bäuerlichen Kulturguts. Das Radstädter Spiel stand demnach ganz unter dem Vorzeichen der Volkstumspflege, des Salzburger

Brauchtums. Obwohl die Aufführungen Tausende Menschen anlockten, wurden sie doch zu einem finanziellen Desaster und konnten nicht weitergeführt werden.

Zu den Bewunderern dieses Radstädter Gerichtsspiels (noch vor seiner Aufführung in Radstadt) zählte übrigens Hugo von Hofmannsthal, der 1921 in einem Brief an Emil Ronsperger¹³⁰ von seiner Absicht berichtete, dieses Spiel einmal zu bearbeiten im Sinn gehabt zu haben. Statt dessen wurde Hugo von Hofmannsthal aber in zahlreichen anderen seiner Werke zum ‚Poeten der Todes‘, wobei er einerseits das Motiv des Totentanzes immer wieder aufgriff und andererseits in Gestalt seines ‚Jedermann‘ einem Seitenspross der Totentanz-Idee eine geradezu ‚klassische‘ Form verlieh.

Schon sein 1893 geschriebenes Jugendwerk, das ‚Lyrische Drama in einem Akt‘ ‚Der Tor und der Tod‘¹³¹ trägt in der frühesten Notiz den Titel ‚Der neue Todtentanz‘¹³² und wird auch im gleichzeitig mit dem Drama entstandenen Prolog als ‚Eine seltsame gereimte kleine Totentanz-comödie‘¹³³ apostrophiert¹³⁴. Tatsächlich handelt es sich allerdings — vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher und barocker Totentänze betrachtet — geradezu um einen Anti-Totentanz. Denn Claudio, die Hauptfigur, erfasst nach einem in reiner Reflexion verträumten und damit versäumten Leben zum erstenmal in der Begegnung mit dem Tod die Fülle irdischen Seins, so dass ihn seine Todesstunde nicht nur zum (nicht erwünschten¹³⁵) Tod, sondern in paradoyer Weise recht eigentlich zum Leben führt¹³⁶ und er die Erfahrung machen kann: ‚Morior, ergo sum‘¹³⁷. Claudio's Konfrontation mit dem geigenspielenden Tod gerät damit zu einer — der Totentanz-Tradition widersprechenden — Verherrlichung des Sterbeprozesses mit einem glorifizierenden Bekenntnis zu einer dionysisch-konzipierten Todesvorstellung¹³⁸.

Auch in den Skizzen zu dem niemals ausgeführten Drama mit dem Titel ‚Gartenspiel‘¹³⁹ zeigt sich Hofmannsthals Affinität zum Totentanz-Gedanken: Notiz 5 enthält Verse, „mit denen Ersilia als Tod den Reigentanz anführt“ und sieht (in Form von Regieanweisungen) am Schluss einen Tanz vor, dem der Tod vorsteht (Notiz 12).

Am eindrucksvollsten hat Hugo von Hofmannsthal aber das Totentanz-Sujet in sein Drama ‚Das Salzburger große Welttheater‘¹⁴⁰ hinein verarbeitet. In diesem an Calderons Fronleichnamsspiel ‚El gran teatro del mundo‘ (1675) angelehnten, 1922 unter der Regie von Max Reinhardt im Rahmen der Salzburger Festspiele in der Kollegienkirche uraufgeführten¹⁴¹ Stück wird gegen Schluss — gleichsam als ein kleines in sich geschlossenes ‚Endspiel‘ — ein Totentanz-Reigen (durchaus traditioneller Prägung) dem Zuschauer vorgeführt. Nachdem sich Gott als ‚Meister‘ in dem von ihm gewünschten Stück ‚Tuet Recht! Gott über Euch‘¹⁴² die ‚Darstellung‘ der ‚Rollen‘ König, Weisheit, Bauer, Schönheit, Reicher und Bettler durch ursprünglich formlose Seelen als ‚Fest und Schauspiel‘ auf der Bühne ‚Welt‘¹⁴³ angesehen und vor allem beim Träger der Bettlerrolle eine (freilich von ihm

mitbewirkte) markante Umkehr im Rollenverständnis und in der Rollenakzeptanz erlebt hat¹⁴⁴, ruft der Engel den Tod, das Spiel zu beenden: „Zu Ende gehen soll schon bald das Spiel, / Ruf du jetzt einen nach dem andern ab!“¹⁴⁵ Und so beginnt der Tod, den Gott zu Beginn zum Bühnenmeister bestellt hat¹⁴⁶, die sechs Protagonisten sukzessiv zum ‚Abtritt‘ von der Weltbühne zu bewegen. Wie in einem ‚traditionellen‘ Totentanz reagieren dabei die Typenfiguren auf den Anruf des Todes sehr unterschiedlich: Während der König über die Vanitas der Welt erschrickt, die Schönheit von Angst erfasst wird und der Bauer nach Ausflüchten sucht, sind die Weisheit (als Nonne verkörpert) in Erwartung der Erkenntnis Gottes und der Bettler von Sehnsucht nach dem Tod erfüllt. Er ist es, der sich bereitwillig der Macht des Todes beugt¹⁴⁷, als wahrhaft ‚Reicher‘ zum Tröster und Begleiter für den ‚armen‘ Reichen wird und erkennt, dass nach dem Tod die irdischen Rollen wie Masken von den Menschen abfallen¹⁴⁸ und andere Maßstäbe für die Beurteilung zählen. Deshalb erfährt er auch durch den Engel die Bewertung Gottes, dass er am besten seine Rolle gespielt habe. Die sechsfache Abberufung der Menschheitsvertreter durch den Tod, logisch stimmig als Schluss des ‚Theatrum mundi‘ am Ende des Spiels platziert, war von Hofmannsthal sicher in Anlehnung an das künstlerische Phänomen des Totentanzes konzipiert worden, obwohl er im Text (und auch in den Regieanweisungen) die Tanzmotivik aussparte. Umso begeisterter zeigte er sich aber über die tänzerische Inszenierung dieses Szenen-Ensembles durch Max Reinhardt bei der Uraufführung: „Ein gewisser Moment dieses Spiels war einer der stärksten aus allen Inszenierungen, welche Reinhardt je gemacht hat, ja er war so stark, dass durch die im Dämmer der Kirche zusammengepresste große Zuschauerschar ein mit Seufzern und halblauten Ausrufen der Erschütterung gemischtes Zittern lief und man einen Augenblick lang befürchten konnte, der Eindruck werde stärker sein als die Nerven der Zuschauer. Dieser Moment war der, wo der Tod die einzelnen Figuren, welche zusammen das ‚Welttheater‘ vorstellen ... nacheinander abholt, um sie von der Bühne zu führen: Reinhardt hatte dieses Abholen zu einem Tanz des Todes mit jedem einzelnen seiner Opfer gestaltet ...“¹⁴⁹

Diese Faszination des Totentanzes wollte Hofmannsthal überdies in (zunächst als Konzession an die Wünsche der Amerikaner gedachten) Pantomimen, die im Rahmen des ‚Salzburger Großen Welttheaters‘¹⁵⁰ (oder in späteren, stark erweiterten Konzeptionen auch selbständig) zur Aufführung gelangen sollten, in besonderer Weise evozieren. Die in mannigfachen Versionen erhaltenen Pläne (die freilich auf der Bühne niemals realisiert wurden) sehen z. B. in der Version ‚Christianus der Wirt‘¹⁵¹ einen ‚leisen Totentanz‘¹⁵² und einen ‚großen Totentanz‘¹⁵³ vor.

Jedermann

Mit dem Sujet des Totentanzes unmittelbar verwandt und doch in nicht unwichtigen Details von diesem deutlich abgehoben, präsentiert sich das für die Salzburger Theaterszene in aller Welt als typisch angesehene Jedermann-Drama (in mannigfachsten Variationen). Möglicherweise in der lateinischen Hecastus-Fassung des Georg Macropedius (1538) im Rahmen einer Schüleraufführung der Schule von St. Peter im Jahre 1582 in Salzburg zum ersten Mal gezeigt¹⁵⁴, erlangte die Gestaltung des in seinen ersten Ausprägungen auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurückgehenden Stoffes¹⁵⁵ durch Hugo von Hofmannsthal¹⁵⁶ für Salzburg eine bis heute andauernde überragende theatergeschichtliche, ja kulturell identitätsstiftende Bedeutung. Obwohl bereits 1903 in Hofmannsthal in ersten Überlegungen Form annehmend, 1906 als Skizze einer Prosakomödie im Stil Raimunds vorliegend und in seiner heutigen Gestalt¹⁵⁷ bereits 1911 im Berliner Arenatheater des Zirkus Schumann (unter der Regie von Max Reinhardt) uraufgeführt, erfuhr das Jedermann-Drama erst bei seiner Aufführung am 22. August 1920 vor der Kulisse der Fassade des Salzburger Doms (als Eröffnungspremiere der 1. Salzburger Festspiele) (Regie: Max Reinhardt) seinen ersten durchschlagenden Erfolg¹⁵⁸. Seitdem wird der Hofmannsthalsche Jedermann im Rahmen der Salzburger Festspiele (mit Unterbrechungen in den Jahren 1922–1925 und 1938–1945) jährlich in erstrangiger¹⁵⁹ Besetzung und mit nur mäßig sich wandelnden Regiekonzepten gezeigt. Der enorme Erfolg ist sicher multifaktoriell zu erklären, jedoch dürfte das auch das Totentanz-Genre beherrschende überzeitlich und überkulturell gültige Thema vom Sterben-Müssen jedes Menschen immer wieder die Menschen in seinen Bann ziehen¹⁶⁰. Dazu kommt noch, dass die Erinnerung an die eigene Vergänglichkeit in Form des Jedermann-Stoffes leichter zu ertragen ist als etwa in Gestalt des Totentanzes. Denn trotz großer phänomenologischer Ähnlichkeit etwa mit der Totentanz-Szene ‚Tod-Reicher‘ (man beachte: ‚Jedermann‘ ist nicht jedermann, sondern der materiell gut Situierte!¹⁶¹) und trotz grundsätzlich vergleichbarer Aussagetendenz gibt es bedeutende Unterschiede zwischen dem Genre ‚Totentanz‘ und dem ‚Jedermann‘-Stoff: Vor allem springt die Tatsache ins Auge, dass Jedermann vom Tod noch eine Stunde Aufschub gewährt erhält, die ihm schlussendlich eine Metanoia und damit ein glückliches Ende seines irdischen Lebens ermöglicht. Dass Jedermann nicht – wie die Ständevertreter im Totentanz – ‚so stirbt, wie er gelebt hat‘, war und ist freilich Hauptansatzpunkt der Kritik an dem Hofmannsthalschen Stück und führt auch in der produktiven Jedermann-Rezeption zu zum Teil erheblichen Modifikationen des Jedermann-Schlusses. Dem Jedermann-Stoff allein eigen ist auch die Suche nach Begleitern für den Weg ins Grab (und damit der auf einer buddhistischen Parabel basierende europäische Erzählstrang der ‚Barlaam und Josaphat‘-Geschichte) sowie die damit zusammenhängende Existenz eines Ensembles von ‚Trabantenfiguren‘, mit denen Jedermann kommuniziert und interagiert, womit der bipol-

lare Charakter des alten Totentanz-Szenarios markant aufgebrochen wird. Auch die Allegorien (Glaube, Gute Werke und Mammon) findet man nur im Jedermann, so dass auch nur dieser Stoff (insbesondere im 16. Jahrhundert) sich für eine konfessionell-propagandistische Vereinnahmung sowohl von protestantischer (Glaubens-Gerechtigkeit) als auch von gegenreformatorischer Seite (Werkgerechtigkeit) eignete. Schließlich sind die auf Einfälle von Max Reinhardt zurückgehenden ‚typischen‘ Jedermann-Szenen(-elemente) wie Tischgesellschaft, Jedermannrufe und Glockengeläute in Totentänzen nicht zu finden. Dennoch hat Hofmannsthal das Genre ‚Totentanz‘ auch in Zusammenhang mit dem ‚Jedermann‘ reflektiert, wenn er in dem Aufsatz ‚Das alte Spiel von Jedermann‘ (anlässlich der Beschreibung der Aufführung in Berlin) auf „Holbein und die übrigen Maler der Totentänze“¹⁶² rekurriert oder in einem Brief an Elsa Bruckmann-Cantacuzene vom 31. August 1911 vom ‚Jedermann‘ als einem „Totentanzgedicht“ spricht¹⁶³. Auch der Theaterzettel zur ‚Jedermann‘-Erstaufführung bei den Salzburger Festspielen 1920 zeigt mit der Wiedergabe des Holzschnitts ‚Der reiche Narr und der Tod‘ aus der Erstausgabe von Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘ (1494) eine Totentanz-Szene. Schließlich hat sich auch die Regie die enge Verwandtschaft des Jedermann-Stoffes mit dem Totentanz zunutze gemacht: So ließ der Jedermann-Regisseur der Jahre 1961 und 1962 Gottfried Reinhardt (der Sohn Max Reinhardts) das Spiel durch eine Tanzpantomime zur Musik von Ernst Krenek einleiten und beenden, in der sich Tanzpaare mit kurzen abgehackten Gebärden bewegten, die die Vorstellung eines Totentanzes evozierten sollten¹⁶⁴.

Der außergewöhnliche Erfolg des Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ bei den Salzburger Festspielen, zu deren ‚Markenzeichen‘ dieses Stück mittlerweile avanciert ist, hat in Stadt und Land Salzburg überdies eine eigene Spieltradition begründet, die überwiegend von Laien (zum Teil auch im Verein mit Berufsschauspielern) getragen ist und die den ‚Jedermann-Stoff‘ auch in das Bewusstsein weniger zahlungskräftiger Bevölkerungsschichten zu tragen sich bemüht. Dabei kommt es bei den einzelnen Spielgruppen zu mehr oder weniger großen Abänderungen des Hofmannsthalschen Texts, denen in den meisten Fällen eine ‚programmatische‘ Botschaft für das Publikum innewohnt.

Absolute Texttreue in Bezug auf Hofmannsthal hat sich nur die Theatergruppe Fürstenbrunn auf ihre Fahnen geheftet, die in Kostümen des 15. Jahrhunderts und mit Musik von Georg Friedrich Händel, Melchior Franck, Michael Praetorius und Josquin des Prés das Flair des Original-Jedermann so weit wie möglich restituieren will. Aufführungen fanden in den bisherigen Spieljahren 2002 bis 2004 auf der Burg Mauterndorf, auf der Burg Werfen, in Grödig, Mattsee, aber auch über die Grenzen des Bundeslands Salzburg hinweg z. B. in Oberösterreich und Tirol statt.

Den Hofmannsthalschen Text mit nur geringfügigen Abweichungen präsentierte seit 1999 jährlich auch die Theatergruppe SALZ. Burgtheater

auf der Festung Hohensalzburg, deren historisches Ambiente ebenfalls die mittelalterliche Herkunft des Stoffes ins Bewusstsein der Zuseher rücken soll. Dennoch verwendete der Regisseur der Aufführungen der Jahre 1999–2004 Kurt Lenzbauer moderne Kostüme, die in Verbindung mit dem geschichtsträchtigen Schauplatz die Zeitlosigkeit der Jedermann-Thematik zu demonstrieren geeignet waren¹⁶⁵. Ziel des regieführenden Religionspädagogen war es, den Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ vom Starkult zu befreien und die christliche Botschaft des Stücks wieder stärker transparent werden zu lassen. 2005 übernahm Burkhard Jahn mit einer Neuinszenierung die Leitung des ‚Jedermann‘ auf der Festung. Er verstärkte die Modernismen (Sonnenbrille, Handy, Rotkreuzmann mit Infusion) und deutete die Hofmannsthalschen zeitlosen Figurentypen und Allegorien in typische Gestalten des beginnenden 21. Jahrhunderts um (der arme Nachbar als verweichlichter, Bier trinkender und Kaugummi kauender Jugendlicher; Mammon als elegante, schwarze Amerikanerin mit Aktenkoffer u. ä.).

Ebenfalls stark an Hofmannsthal angelehnt, jedoch mit einer markanten Abänderung des Schlusses führt die Theatergruppe Hinterwinkler Kulturbühne unter der Leitung von Peter Willy Willmann, der auch die Figur des ‚Jedermann‘ verkörpert, das Spiel vom Sterben des Reichen Mannes auf¹⁶⁶. Unter der Überschrift ‚Erneut erneuert‘ erläutert Willmann im Programmheft, dass er den Schluss des ‚Jedermann‘ bewusst offen gelassen und damit das Urteil über das Schicksal Jedermanns nach seinem Tod der eigenen Einschätzung von jedermann und jederfrau anheim gestellt habe. Für Willmann ist die Artikulation nur eines Gebets unmittelbar vor dem Tod für die ewige Errettung einer sündigen Seele eine unzureichende Begründung und die Hofmannsthalsche Lösung mit seinem eigenen Gerechtigkeits-sinn (und seinem persönlichen Gottesbild) nicht vereinbar. Dementsprechend fehlen in Willmanns Jedermann-Version auch alle Szenen mit den Allegorien Glaube und Gute Werke sowie mit dem Teufel. Am Schluss seines ‚Jedermann-Spiels‘ spricht der Tod, nachdem Jedermann (mit Hilfe eines Pfarrers!) das Vaterunser gestammelt und „seinen Herrn und Heiland“ um Erbarmen angefleht hat, lediglich die Worte: „Nun hat er vollendet das Menschenlos / Tritt vor den Richter nackt und bloß / So wie er kam aus Mutters Schoß.“ So endet dieser ‚Jedermann‘ nur mit einer Feststellung der Sterblichkeit und Rechenschaftspflicht des Menschen. Das Urteil Gottes wird ausgespart und den Spekulationen der Zuhörer (oder auch deren demütigem Eingeständnis, eine Erkenntnis über Gottes Entscheidungen nicht erlangen zu können) überlassen. Diese ‚Jedermann‘-Fassung wurde zum ersten Mal 1986 in Glanegg gezeigt, wo die Aufführungen auch bis 1996 jährlich wiederholt wurden. Nach den Spielorten Bad Reichenhall und Tittmoning übersiedelte die Produktion der Hinterwinkler Kulturbühne im Jahr 2002 in Stieg’s Brauwelt, wo sie seitdem vorgeführt wird.

Noch stärker von der Festspielversion des ‚Jedermann‘ abweichend, jedoch in einer von Roland Renner und Elfi Schweiger zusammengestellten Collage von Passagen aus Texten Max Reinhardts und vor allem aus Teilen

von älteren und jüngeren Jedermann-Fassungen Hofmannsthals sich deutlich an diesem Autor orientierend, präsentierte sich in den Jahren 2004 und 2005 der sogenannte *Jugend-Jedermann*, der von den ‚Jungen Freunden der Festspiele‘ unter der Leitung von Elfi Schweiger im Hof des Bürgerhospitals bzw. des Wallistraktes mehrmals gezeigt wurde¹⁶⁷. In dieser Produktion wurde der Jedermann-Stoff mit dem Motiv vom ‚Tod im Apfelbaum‘ verbunden, das dem Spiel auch den Namen gab. Glaube, Gute Werke und Teufel fehlten auch in diesem Stück, das aber dennoch die Erlösung Jedermanns „in Christo“ am Schluss kurz andeutete. Der Tod wurde von einer weiblichen Darstellerin verkörpert und sang das ‚Brüderlein fein‘ aus Raimunds ‚Der Bauer als Millionär‘, wie überhaupt durch die Musik (unter anderem aus der ‚Fledermaus‘ von Johann Strauß und dem Musical ‚Cabaret‘ von John Kander) sowie durch moderne Kleidung der Vorführung ein ‚aktualisierender‘ Anstrich verliehen wurde. Auch ein ‚Totentanz‘ wurde in Gestalt eines Paartanzes, dem die auf dem Bankett-Tisch tanzende ‚Tödin‘ gleichsam ‚vorstand‘, in die Inszenierung miteingebracht.

Am weitesten von Hofmannsthal entfernte sich der ‚Jedermann‘ der MAD¹⁶⁸-Company unter der Leitung von Josef Krasanovsky, der mehrmals im Jahr 1998 im Salzburger Rockhouse gezeigt wurde¹⁶⁹. Das Zielpublikum der Produktion waren ausschließlich junge Menschen. Dementsprechend sollte das Identifikationsangebot durch Einsatz moderner ‚Requisiten‘ (wie etwa die beim Bankett verabreichte Modedroge Koks) möglichst direkt vermittelt und das ‚Tempo‘ der Aufführung möglichst hoch sein. So fiel ein Drittel des Originaltextes rigorosen Strichen zum Opfer; der zweite Teil des Stücks (ab dem Mammon-Auftritt) wurde grundlegend (wenn auch unter Verwendung originaler Textpassagen) modifiziert und in ein ‚Narrenhaus‘ verlegt, in das Jedermann nach seinem ‚Todeswahn‘ vor der Tischgesellschaft eingeliefert wurde. In diesem ‚Irrenhaus‘ traten Mammon, Werke, Glaube und Teufel als Psychiatrie-Patienten auf. Dabei gelangte Jedermann in der Begegnung mit seinen Mitbewohnern zur Einsicht in die Verfehlungen seines Lebens und wurde nach einer Schlägerei zwischen einer ihn negativ beurteilenden Patientengruppierung (Mammon und Teufel) und einer ihm freundlich gesinnten Narrengruppe (Glaube und Werke) schlussendlich vom Tod erlöst. Der christlich-versöhnliche Schluss mit der von einem Tonband ertönenden Botschaft von der Aufnahme der Seele Jedermanns in den Himmel wurde beibehalten.

Eine besondere Spezialität der Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘-Bearbeitungen stellen die Mundart-Adaptationen dar. Am bekanntesten wurde hierbei die von Hofmannsthal persönlich autorisierte Mundart-Version von Franz Löser aus dem Jahre 1921¹⁷⁰. Löser, der selbst als Spielansager beim Spiel am Domplatz 1920 und 1921 mitgewirkt hatte, beschreibt dabei Ziele und phänomenologische Eigenarten seiner Jedermann-Version in der Einleitung zur Textausgabe wie folgt: „Der Wunsch Vieler, besonders aber der ländlichen Bevölkerung, den ‚Jedermann‘ von volkstümlichen Darstellern

gespielt zu sehen, oder ihn in der Mundart lesen zu können, veranlasste mich, das Werk im Einvernehmen mit dem Dichter einer teilweisen Umarbeitung zu unterziehen. Um nämlich das Spiel vom Sterben des reichen Mannes unserer Volksschichten besser verständlich zu machen, habe ich die eigentliche Handlung aus dem Mittelalter in die heutige Zeit und in ländliche Umwelt verlegt¹⁷¹ und aus dem Patrizier Jedermann einen reichen Bauern geschaffen, der im Dialekt spricht. Die gleiche Behandlung erfuhren Buhlschaft, die Vettern, die Mutter, der arme Nachbar und die Freunde Jedermanns sowie die Werke. Nicht in den Dialekt übertragen wurden ‚Jedermanns Kumpan‘ ... Welche Motive mich bewegten, die Stimme des Herrn, Glaube, Tod und Teufel in der alten Sprache zu lassen, werden jedem denkenden Menschen leicht begreiflich erscheinen ... Von den lebhaftesten Wünschen getragen, dieses Spiel möge in seiner neuen Form die weiteste Verbreitung finden, habe ich zum besseren Verständnis weiterer Kreise die am schwerst verständlichen Dialektworte der Salzburger Flachlandmundart unterlassen ... Ich hoffe, dass mir der Versuch, das Werk dem Volkswesen noch näher zu bringen, wenn auch nicht uneingeschränkt, so doch zweckerfüllend gelungen ist.“¹⁷²

Lösers Hoffnung erfüllte sich schnell und nachhaltig. 1925 wurde die Fassung in Salzburg im Kurhaus uraufgeführt. Nachdem sie in Folge in bayrischen Strafanstalten gezeigt wurde¹⁷³, etablierte sie sich nicht nur im oberösterreichischen Mondsee, sondern auch im Salzburgischen Faistenau¹⁷⁴. Dieser ‚Faistenauer Jedermann‘ wurde mittlerweile ähnlich dem ‚Salzburger Jedermann‘ fast zu einer ‚Institution‘, die auch überregional Publikum anzuziehen imstande ist. Erstmals 1955 von der Laienspielgruppe des Heimatvereins ‚Zur alten Linde‘ auf dem idyllischen Dorfplatz unter der ‚tausendjährigen Linde‘ mit der ‚Seitenkulisse‘ der Dorfkirche realisiert, erfreuen sich nach Vorstellungen 1956, 1963 und 1964 die seit 1971 im Dreijahresrhythmus durchgeführten Aufführungen größter Beliebtheit. Dabei bildet die Mitwirkung der Volkstanzgruppe des Heimatvereins, die bei der Bankettszene Schuhplattler und andere Tänze aus dem ländlichen Raum Salzburgs (bis nach Abersee) vorzeigt, sowie von G'stanzl-SängerInnen, die mit pointiert witzigen Texten zur Erheiterung der Zuseher beitragen, eine zusätzliche, heimisches Brauchtum vermittelnde Attraktion. Durch Beginn der Aufführungen erst um 21 Uhr (also bei Einsetzen der Dunkelheit) wird die Atmosphäre lauer Sommernächte noch zusätzlich zur Verstärkung der Wirkung genutzt.

Eine Bearbeitung der Löserschen Mundartfassung des ‚Jedermann‘ ist seit 1984 in unregelmäßigen Abständen¹⁷⁵ auch in St. Veit im Pongau zu sehen. Gespielt wird von der örtlichen Theatergruppe auf einer Freilichtbühne mit der Pfarrkirche als Hintergrunds-Kulisse. Die St. Veiter Fassung unterscheidet sich von der Löserschen Version nebst Tilgungen von Flachgauer Dialektismen vor allem durch eine stärkere Akzentuierung der Figur des Teufels und der Geliebten (= Buhlschaft)¹⁷⁶. So tritt der Teufel schon ganz zu Beginn des Stücks (nach dem Dialog zwischen Gott und Tod) in

Erscheinung und ‚profiliert‘ sich als Gegenspieler Gottes, der sich sogar mächtiger als sein Schöpfer wähnt¹⁷⁷. Er weiß, dass er durch Geld die Welt beherrscht: „Denn wer regiert die ganze Welt? / Doch nur der Reichtum und das Geld! Und beides hab nur ich ersonnen / Und auch die Menschheit eingesponnen / dass sie nach Gold und Silber strebt / und nur nach meinen Lüsten lebt.“¹⁷⁸ Wohl weist der Tod den Teufel in seine Schranken; dennoch wird durch die Einfügung dieser Szene das Jedermann-Drama vor ein grundsätzlich dualistisch konzipierten Weltbild gestellt, in dem von Beginn an zwei transzendentale Mächte um eine Seele ringen. Auch die Geliebte erhält in der St. Veiter Fassung bedeutend mehr Konturen: So flieht die Geliebte nach der ersten Begegnung Jedermanns mit dem Tod bei der Tischgesellschaft nicht mit dem berühmten ‚Schrei der Buhlschaft‘, sondern trennt sich von ihm in einem längeren Abschiedsdialog, in dem ihr die Worte des Kumpans (der Löserschen Fassung) in den Mund gelegt werden. Das Verhältnis der beiden Liebenden wird dadurch als wesentlich substanzialer, ja humaner gezeichnet. Insgesamt ‚glättet‘ die St. Veiter Version manche Kanten der Löserschen Fassung und wirkt zum Teil wesentlich anschaulicher.

Nebst Adaptationen in der Literatur kennt die Hofmannsthal-Rezeption allerdings auch interessante Ausprägungen in der bildenden Kunst. So wird der Salzburger Festspielgast schon beim Eintritt in das Kleine Festspielhaus (nunmehr: Haus für Mozart) mit der bildlichen Darstellung der Bankett-Szene aus dem Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ (allerdings ohne Tod) im Großformat begrüßt: Anton Faistauer widmete im Rahmen seines großen im Jahre 1926 geschaffenen Freskenzyklus‘ in der Eingangshalle¹⁷⁹ die Hälfte der sogenannten ‚Werkleute/Jedermannszenenwand‘ der bildlichen Wiedergabe des Jedermann-Festmahls (mit Spielleuten) sowie der Gestaltung der Zuschauer des Spiels.

In einem eigenen Holzschnitt-Zyklus ‚Jedermann‘ (entstanden im Jahr 1935) setzte sich die von 1918 bis 1947 in Salzburg und Großgmain lebende Malerin und Graphikerin Emma Schlangenhausen mit dem Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ auseinander. Mit dem ihr eigenen expressionistischen Pathos wollte sie in dieser 10-teiligen Holzschnittserie¹⁸⁰ verschiedene Jedermann-Szenen (wie etwa die Begegnung mit der Mutter, die Mammon-Szene und andere) durch raffinierte Lichtwirkung ins Transzendentale überhöhen¹⁸¹.

Ähnlich intensiv wie Emma Schlangenhausen widmete sich auch Bernhard Prähauser, der schon als Schöpfer eines ‚Totentanzes‘ genannt wurde, der Jedermann-Thematik. Insgesamt listet sein Werkverzeichnis fünf Jedermann-Reliefs auf¹⁸². In dem Zirbenholzrelief ‚Jedermann‘ aus dem Jahr 1990 ist die Bankett-Szene in Kreuzform nach Art des letzten Abendmahles gestaltet. Jedermann steht vor umgeworfenem Kelch umgeben von Sitzfiguren, die den Aposteln ähneln. Hinter ihm erhebt sich drohend der Tod. Der obere Teil des vertikalen Kreuzbalkens zeigt überdies noch die Begegnung Jedermanns mit den Guten Werken, mit dem Glauben und mit der



Bernhard Prähauser, Zirbenholz-Relief aus dem Jahr 1990
(Foto: Renate Hausner).

Schuldknechtsfamilie. Im unteren Teil (gleichsam der ‚bösen‘ Zone) gewahrt man Mammon und Früchteträger als Symbolfiguren für Überfluss und Üppigkeit. Statt Jesus steht hier also Jedermann bei seinem ‚letzten Abendmahl‘: der sündige Wohlstandsmensch anstelle des sündlosen Welt-erlösers: wahrhaft eine negative Kontrafaktur der biblischen Szene! Auch andere Jedermann-Darstellungen Prähausers folgen diesem Gedankenkonzept, das auf eindrucksvolle Weise das Jedermann-Geschehen vor die Folie des neutestamentlichen Geschehens hält.

Nicht religiös eingefärbt, jedoch gleichfalls mit deutlich sozialkritischer Tendenz stellt sich das 2004 entstandene Ölbild ‚Jedermann‘ des (auch bereits als ‚Totentanz‘-Künstler vorgestellten) Hans Sisa dar. Das mit kräftiger Farbgebung und dynamischer Strichführung gestaltete Gemälde zeigt die zentrale Szene des Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘, in der der Tod von hinten seine Hand auf das Herz des reichen Mannes legt, vor dem Hintergrund der Feste Hohensalzburg und fashionablen Figuren aus der ‚Seitenblicke‘-Gesellschaft, die sich auf der ‚Basis‘ einer Szene von sexueller Aus-schweifung bewegen.

Aber nicht nur der Jedermann-Stoff, sondern auch die Jedermann-Aufführungen wurden künstlerisch reflektiert. Zu nennen sind hier zwei literarische Beschreibungen des Spiels auf dem Domplatz. Die erste stammt von

dem mehrere Jahre in Salzburg lebenden Franz Karl Ginzkey: Seine ‚Terzinen zum Jedermann‘¹⁸³ wurden 1930 aus Anlass der Feier zum 10-jährigen Jubiläum der Salzburger Festspiele vorgetragen. Höhepunkt der Jubiläumsfeierlichkeiten war eine Aufführung des Jedermann auf dem Domplatz in Anwesenheit von Bundespräsident Miklas, vor dessen Beginn Ginzkeys Beschreibung der Symbiose von ‚Jedermann‘ und Salzburg rezitiert wurde: „Und nun als Wunder sich begeben hat: / Wie diese Stadt hier jedermann befreit, / Befreite Jedermann auch seine Stadt! / Sie ward sein Eigen und in Lieblichkeit / Gesellte sie ihr Herzblut seinem Spiel / Sie spielte mit, zu Innigstem bereit, / Bot ihm des Domes marmornes Profil / Bot ihm die Feste, sonnig überloht, / Bot seinem Freudentanz an Farben viel / Und bot ihr Abendleuchten seinem Tod.“

Ebenfalls das einzigartige Ambiente für die Jedermann-Aufführung, aber auch deren Verlauf (aus der Sicht einer Zuseherin an einem Fenster im Wallstrakt, aber auch einer ‚innerlich‘ Schauenden) beschreibt Helga Blaschke-Pal in ihrem ‚Dramatischen Langgedicht‘ ‚Der Salzburger Jedermann‘, das 1970 anlässlich des 50-Jahr-Jubiläums der Uraufführung des ‚Jedermann‘ bei den Salzburger Festspielen veröffentlicht wurde.

Während die letzten beiden lyrischen Texte Lobeshymnen auf den ‚Salzburger Jedermann‘ darstellen, ruhte in der Zwischenzeit allerdings auch die Kritik nicht. Speziell unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ertrugen viele Intellektuelle die Hofmannsthalsche ästhetisierende und harmonisierende Darstellung des Todesgeschehens nicht mehr. Berühmt geworden ist die 1946 in der ‚Österreichischen Volksstimme‘ abgedruckte Kritik: „Hofmannsthals Dichtung ist ein rein künstlerisches, das Ethos des Zuschauers kaum noch beeinflussendes Erlebnis. Warum? Weil die reale Wirklichkeit zu deutlich gezeigt hat, dass des ‚reichen Mannes‘ Not vor dem Sterben nicht im entferntesten an jenes Leid heranreicht, dem wir alle mehr oder weniger unterworfen waren ... Jedermann ist uns kein Spiegel mehr; es liegen zu viele gesprengte Brücken zwischen uns und ihm.“¹⁸⁴ In diesen Kontext gehören auch die Bemühungen, den Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ gleichsam ‚umzuschreiben‘. Am radikalsten ist diesem Anliegen wohl der bekannte Filmemacher, Regisseur und Filmschauspieler Kurt Nachmann nachgekommen, der mit seinem Stück ‚Das neue Spiel vom Jedermann‘¹⁸⁵ zunächst im Salzburger ‚Kabarett Fred Kraus‘ (in der Getreidegasse) und von 1949 bis 1951 im Salzburger Marionettentheater¹⁸⁶ erfolgreich war. Schon vom Spielansager wurde deutlich gemacht, dass mit diesem Stück ein Anti-Hofmannsthal-Jedermann intendiert war: „Ihr Leute hört, es hebt jetzt an / das neue Spiel von Jedermann, / denn wie mans kennt seit alter Zeit / hats heute kaum mehr Gültigkeit ... Wie leicht ward doch in jenem Leben / dem reichen Jedermann vergeben! Der, ward er schuldig auch erkannt, / schon im Gebet Verzeihung fand. / Wer sündigt da nicht gern und viel, / das dünt uns ein zu leichtes Spiel, / und drum, Ihr Leute, hebt jetzt an: / Das neue Spiel vom Jedermann.“ ‚Gewogen und zu leicht befunden‘: aus

dieser Sicht wird gegen den Hofmannsthalschen Jedermann angeschrieben. Das Spiel, das von der traurigen Gewissheit ausgeht, dass der Tod des Hofmannsthalschen Stücks versagt hat, weil es nach wie vor den ‚Jedermann‘ gebe¹⁸⁷, präsentiert den neuen Typus des Nachkriegs-Jedermanns: ein politisch avancierter Kommerzialrat, der seine Karriere der Ausbeutung ärmerer Bevölkerungsschichten sowie dem Zusammenwirken mit Hochfinanz (Dicker Vetter) und Diplomatie (Dünner Vetter) verdankt, ein ‚Herrenmensch‘¹⁸⁸, der die andern tritt¹⁸⁹. Er dominiert in einer Welt, in der selbst die Liebe (Buhlschaft) zum ‚Geschäft‘ geworden ist¹⁹⁰. Bei seinem ‚Festbankett‘ erfährt er durch eine Handleserin (die Mutter des ‚unbekannten Soldaten‘), dass er nicht sterben wird, dass das korrupte, kapitalistische System, das er vertritt, zu einem ewigen Weiterleben ‚verdammt‘ ist¹⁹¹. Vor dieser ‚Macht‘ kapituliert selbst der Tod¹⁹² (vor dem nach dem Weltkrieg ohnedies niemand mehr erschrickt¹⁹³), ja sogar der dem Tod zu Hilfe eilende Teufel¹⁹⁴. Der Mensch selbst hat die Rolle von Tod und Teufel übernommen, wie es Teufel und Tod in einem ‚Song‘ pointiert ausdrücken: „Tödlich war der Tod alleine, / teuflisch war der Teufel nur, / heute liegt beides im Vereine / in der menschlichen Kultur. / Heute geht die Welt zum Teufel / ohne unsre Assistenz. / Denn der Mensch ist Tod und Teufel / in gesteigerter Potenz.“¹⁹⁵ Die Folgen dieses dämonisch-letalen Wirkens des Menschen werden ‚Jedermann‘ dann freilich buchstäblich ‚vor Augen‘ geführt: Die Figuren der Tischgesellschaft verwandeln sich schlagartig in die Allegorien der Seuche, des Hungers, des Terrors, des Elends und der Not und bedeuten dem Gastgeber, dass er auch sie durch sein Verhalten ‚geladen‘ habe. Wie dem Hofmannsthalschen Jedermann, der all seine Gäste im Totenhemd sitzen sieht¹⁹⁶, wird also auch dem Nachmannschen Jedermann die Möglichkeit zuteil, hinter die Fassade des schönen Scheins der Gesellschaft blicken zu können. Angesichts dieses Schreckens, den der moderne Jedermann ja selbst heraufbeschworen hat¹⁹⁷, wird Jedermann sein ewiges Fortleben-Müssen zum Fluch. Gleichsam den Hofmannsthalschen Jedermann kontrafazierend sucht er nach Beihelfern zum Sterben. Die wieder aufgetauchten Vertreter des kapitalistischen Systems winken ab: sie sind auf die Existenz Jedermanns angewiesen. Schließlich meint Jedermann, den geeigneten ‚Freund‘ im ‚unbekannten Soldaten‘ gefunden zu haben, dessen Tod er mitverschuldet hat. Doch dieser — deutlich als Antipode zu Jedermann entworfen — ist an Rache nicht interessiert, sondern plädiert im ‚Song für Morgen‘ für die Errichtung einer neuen Welt, in der „Freiheit, Liebe und Menschlichkeit“ regieren sollten. So wird in Nachmanns Stück — in deutlicher formaler¹⁹⁸ wie thematischer Anlehnung an den zu dieser Zeit ebenfalls in Salzburg weilenden Bert Brecht¹⁹⁹ — angesichts der sich durch die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs neu stellenden Theodizee-Frage²⁰⁰ dem Hofmannsthalschen religiösen Erlösungsdenken die Vision eines rein säkular konzipierten Humanismus entgegengehalten, die als Appell an die Zuschauer weitergereicht wird.

Auch wenn Nachmanns „Jedermann“ ein völlig neues „Lösungskonzept“ für die Jedermann-Problematik anbietet, bleibt der Hofmannsthalsche „Jedermann“ als Folie für die Neukonzeption allgegenwärtig. Dies gilt insbesondere auch für „Ein neues Spiel vom Jedermann“ der in Bischofshofen lebenden Handwebmeisterin und Schriftstellerin Gertrud Mücke. Ihre in Mundart gefasste Prosaversion des „Jedermann“²⁰¹ wurde 1989 als Freilichtaufführung im Kastenhof Bischofshofen mehrfach gezeigt. Schon in der gereimten Spielansage machte Mücke darauf aufmerksam, dass es sich bei dem neuen Jedermann-Spiel um eine bewusst modern gestaltete Fassung des Jedermann-Stoffs handelt (womit implizit dem Hofmannsthalschen „Jedermann“ Aktualität abgesprochen wird): „Die Weltenuhr, die bleibt nicht stehn, / drum müssen auch wir vorwärts gehen. / Ich hab des Jedermannes Zeit / geschrieben, dass sie passt für heut.“ Und Modernismen finden sich tatsächlich in der der traditionellen Jedermann-Handlung in großen Zügen folgenden Szenenfolge: So bestellt Jedermann „Kaviar“ zum Fest, der Knecht soll zum Einkauf den „Kombiwagen“ aus der Garage holen, Jedermann möchte die Felder als Bauland für Ferienhäuser verkaufen, für die Geliebte baut Jedermann (der übrigens eine Frau mit gemeinsamen Kindern sitzen gelassen hat) ein Hallenbad aus Marmor, dem melancholischen Jedermann wird Cognac gereicht etc. Wichtiger als diese punktuell bleibenden Versatzstücke aus der aktuellen Gegenwart ist aber die völlige Neugestaltung der spirituell-transzendenten Welt. So fehlen dem Stück die Stimme Gottes, der Glaube und die Guten Werke. Statt dessen tritt eine „Lichtgestalt“ in Erscheinung, die zum erstenmal nach der Szene Jedermann-Mutter auftritt, „Weisheit und Erkenntnis“ anbietet²⁰² und Jedermann über das „Naturgesetz“ von Saat und Ernte aufklärt, demzufolge er schnellstens eine Umkehr in seinem Handeln vollziehen sollte. Jedermann aber ist „der B’suach“ nur „z’wider“²⁰³ und er ändert sein Verhalten nicht. Dies hat in der Version von Mücke freilich fatale Folgen: denn als Jedermann nach der Begegnung mit dem Tod Begleiter sucht, findet sich nur der Teufel. Die „Lichtgestalt“ entzieht sich dem Moribunden mit der Begründung, Jedermann habe sein Leben „verspielt und vertan“ und die „Reue komme zu spät“²⁰⁴. Dennoch räumt sie Jedermann eine Chance ein: „Während du in anderer Sphäre weilst, hast du viel Zeit, über alles nachzudenken ... Und wenn du dereinst zu neuem Erdenleben antreten wirst, bekommst du von Oben schicksalhaft Gelegenheit, alle Schuld zu begleichen.“²⁰⁵ Die „Modernisierung“ in der Fassung Mückes liegt also in der Ersetzung des christlichen Erlösungsgedankens Hofmannsthals durch Aussagen einer stark esoterisch beeinflussten Wiedergeburtslehre.

Das Ressentiment gegen den Hofmannsthalschen „Jedermann“ kam also in der Nachkriegszeit sowohl von links orientierter Ideologie wie von aktuellen spirituellen Trends. Deshalb ist es auch nicht zu verwundern, dass seit 1945 der Ruf nach einem Ersatzstück für den zum „Salzburger Mythos“ gewordenen Hofmannsthalschen „Jedermann“ nicht verstummt. Bedeutende Dichter wie Carl Zuckmayer, Hans Magnus Enzensberger, Botho Strauss

und Peter Handke wurden gefragt und sagten ab. Ein einziges Mal schien der Traum vom ‚Ersatz-Jedermann‘ Wirklichkeit zu werden — und scheiterte. Es handelt sich um das Projekt „Salzburger Totentanz“ des bedeutendsten deutschsprachigen Dramatikers der Nachkriegszeit Bert Brecht. Es kam durch ein Politikum zu Fall, das einen der größten Skandale der Festspielgeschichte nach sich zog²⁰⁶. Die Verbindung Brechts zu Salzburg hatte 1948 das Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele Gottfried von Einem hergestellt, der sich eine Neubelebung und thematische Neuakzentuierung des großen Festivals zum Ziel gesetzt hatte. Brecht sollte zur Mitarbeit an den Festspielen gewonnen werden und erwog im Frühjahr des Jahres 1949 zum ersten Mal, für Salzburg ein ‚Festspiel‘ zu schreiben. Als Gegenleistung für seine künstlerische Arbeit forderte Brecht, dem 1935 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt worden war und der ohne gültige Papiere in Europa weilte, den Erhalt eines österreichischen Passes. Einem erklärte sich zur Hilfe bereit und Brecht begann mit Skizzen zum sogenannten ‚Salzburger Totentanz‘. 1950 erhielten dann Brecht sowie seine Frau Helene Weigel die österreichische Staatsbürgerschaft. Die Arbeit am ‚Salzburger Totentanz‘ kam allerdings auch in diesem Jahr „nicht recht in Fahrt“, wie Brecht in einem Brief an Einem schrieb²⁰⁷. Gleichwohl skizzierte er in dem gleichen Brief die Konturen zweier Handlungsstränge, die das Stück beherrschen sollten. Als allerdings im Herbst des Jahres 1951 die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Brecht allgemein publik wurde, löste dies in Österreich einen kulturpolitischen Skandal ersten Ranges aus. Brecht galt als Kommunist par excellence und Gottfried von Einem geriet ins Schussfeld der Kritik. Obwohl Brecht Fragmente des ‚Salzburger Totentanzes‘ nach Salzburg schickte, wurde im Spätherbst 1951 besonders über Betreiben des damaligen ÖVP-Landeshauptmanns Josef Klaus Gottfried von Einem aus dem Festspielkuratorium ausgeschlossen. Damit endete auch die Beziehung Salzburgs zu Brecht und der ‚Salzburger Totentanz‘ blieb ein Torso von wenigen Szenen-Skizzen²⁰⁸. Diese lassen nur sehr rudimentär eine Interpretation zu:²⁰⁹ Im ersten Handlungsstrang sollte der Kaiser mit dem Tod einen Vertrag schließen, worin der Tod zusichert, sich der Armen und Niedrigen anzunehmen und die Mächtigen zu verschonen. Dabei sollte freilich dann der vielbeschäftigte Tod auf die Abmachung vergessen und der vom Kreuzzug in die Stadt zurückgekehrte Kaiser die Pest mit im Gefolge haben. Dieser ‚Kaiserhandlung‘ sind vier Textfragmente zuzuordnen, unter anderem eine Rede des Todes, in der sich dieser geschwächt, weil bestechlich zeigt: „Kaiser, ich hatt ein schlechtes Jahr / Mein Geschäft ist nit mehr, was es war / Hab schon keine Lust mehr an meiner Arbeit / Fühl mich kränklich und gealtert vor der Zeit / ... Ist schon soweit, dass ich gleich einpack / Wenn ich zwei Taler klingeln hör in eim Hosen sack ... / Denn nix vertreibt mich aus meinem Feld / So grausam wie dies verdammt Geld. / ... Was sollen die Leut von mir denken, ach / Wenn sie sehn, wie ich solche Unterschied mach / Und vor einem rechten Vieh / Mit Gut und Geld meinen Schwanz einzieh / Und hol ein paar Häuser weiter“

anstatt / Einen guten Menschen, der nix hat? / Als dass ich parteiisch mit Stiel und Stump / Und bin ein ganz korrupter Lump.“²¹⁰ Damit erweist sich der Tod nicht — wie in den traditionellen Totentänzen — als Handlanger Gottes, sondern als Agent des Kapitals, vor dem keineswegs alle Menschen gleich sind²¹¹. Dass schlussendlich der Tod ‚aus Versehen‘ seinem Handlungsprinzip ‚untreu‘ wird, sollte wohl die Botschaft vermitteln, dass es doch unmöglich sei, mit dem Tod Geschäfte zu machen²¹². Im zweiten Handlungsszenario sollte die Geschichte der Familie Frühwirt gezeigt werden, die ebenfalls ein Geschäft mit dem Tod anstrebt: Die Witwe Frühwirt schickt ihren Schwager nach Ungarn, damit er das wegen der dort grassierenden Pest von den Bauern zu Schleuderpreisen angebotene Vieh billig aufkaufe. Der Mann wird krank, übersteht aber ebenso wie die angesteckte Magd die Seuche, während der Tod vor den Reichen (also der Witwe Frühwirt) nicht Halt macht²¹³. Zu diesem Handlungsstrang sind drei Szenen ausgearbeitet. Die oppositionelle Einstellung zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus ist hier nicht zu übersehen: Während es im ‚Jedermann‘ durch die Einführung des transzendenten Rahmens doch noch ein positives Ende für den Reichen gibt, bleibt Brecht durch Ausschaltung der religiösen Ebene beim Sterben-Müssen des Reichen stehen und verschärft damit die Kapitalismuskritik. Ziel des Brechtschen Stücks sollte es wohl sein, an der naturgegebenen Allmacht des Todes die schlussendliche Nivellierung der in Geschichte und Gesellschaft gegebenen Ungleichheit innerhalb der menschlichen Soziätät zu demonstrieren. In jedem Fall hätte das Brechtsche Drama ein effektvolles Gegenstück zu Hofmannsthals ‚Jedermann‘ darstellen können. Dass ein ‚Totentanz‘ einen ‚Jedermann‘ ersetzen oder zumindest konterkarieren sollte, beweist übrigens noch einmal eindrucksvoll die enge Verwandtschaft der beiden Sujets.

Brechts ‚Salzburger Totentanz‘ blieb wegen des fragmentarischen Charakters bei den Festspielen begreiflicherweise bis heute unaufgeführt. Gleichwohl brachte am 28. Juli 1986 im Rahmen der Sommerszene Kurt Palm im Petersbrunnhof eine (mehrfach gezeigte) szenische Montage über die Vertreibung Bert Brechts aus Salzburg (mit Michael Degen als Bert Brecht) heraus, in der auch Splitter der Brechtschen Fragmente zitiert wurden. Eine erste schauspielerische Realisation von einigen der Bruchstücke erfolgte erst in der Dokumentation ‚Totentanz zu Salzburg‘ von Norbert Beilharz, die 1998 im Fernsehkanal ‚Arte‘ zum 100. Geburtstag Bert Brechts ausgestrahlt wurde.

Dokumentation und Erforschung von ‚Totentänzen‘ in Salzburg

Salzburg kann als das Zentrum der Dokumentation und Erforschung von Totentänzen in Österreich angesehen werden. Die Verfasserin (Institut für Germanistik der Universität Salzburg) widmet sich seit fast einem Jahrzehnt der Dokumentation und Erforschung der Rezeption der spätmittelalterlichen Totentanz-Idee im Drama des 20. und 21. Jahrhunderts und baut eine Audio- und Videothek zum Thema ‚Totentanz‘ auf.

Anmerkungen

1 Vgl. *Andres Müry*, Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001 ff. (Salzburg–München 2001).

2 Am 5. Aug. 2003 fand bereits die 500. Vorstellung vor der Kulisse der Domfassade statt.

3 Vgl. *Franz Link*, Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele, in: *ders.* (Hg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* (Berlin 1993) (= Schriften zur Literaturwissenschaft 8), S. 11–68, bes. S. 66.

4 Vgl. *Walter Salmen*, Zur Praxis von Totentänzen im Mittelalter, in: *Link*, *Tanz und Tod* (wie Anm. 3), S. 119–126.

5 Vgl. *Franz Grieshofer*, Das „Wilde Gjoad“ vom Untersberg. Ein Phänomen der Salzburger Brauchtumspflege, in: Bräuche im Salzburger Land – CD 1, u. *Adolf Freudl*, Wilde Jagd. Darstellung aus der Sicht eines Mitwirkenden, in: *ebda*.

6 Vgl. neuerdings den Linolschnitt von *Franz Riegersperger*, „s wilde Gjoad“ op. 140 (2003); abgebildet in: *ders.*, *Hommage an Salzburg. Opus und Legende* (Salzburg 2003), S. 89.

7 *Gottfried Allmer*, St. Georgen im Pinzgau (Salzburg 1998) (= Christliche Kunstdenkmäler Österreichs 316).

8 Vgl. Tanz der Toten – Todeskant. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, hg. vom Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (Dettelbach 1998), S. 109.

9 KAS 11/79.

10 Originaltext der *Visitatio tertiae ecclesiae filialis sancti Georgii in Niderhaimb facta 2. septembris* (sc. 1614) fol. 453^v: „*Imago choreas demortuorum representans, cum in parte superiori aliam etiam mundanam et scandalosam referat, deleatur.*“ Zur Visitation vgl. *Peter Allmaier*, Die Speerspitze der Reform? Theol. Diss. (masch.) (Wien 1998) sowie zu Salzburg: ungedrucktes Vortragsmanuskript von *Kerstin Hederer*, Die Salzburger Pfarren im Spiegel des Protokolls der Generalvisitation der Jahre 1613/14.

11 Vgl. *Conrad Dorn*, Der Friedhof zum Heiligen Sebastian in Salzburg (Salzburg 1969), S. 57.

12 Heute Grabmal der Familie Kurz von Goldenstein.

13 *Adolf Habnl*, Obertrum am See (Salzburg 1999) (= Christliche Kunstdenkmäler Österreichs 327), sowie *Nora Watteck*, Zwei Totentanzlieder und ein Totenlied aus dem Salzburgischen, in: *MGSL* 105 (1965), S. 239–251, bes. S. 247f.

14 Dieses Datum bezieht sich auf die letzte Übermalung, die durch Abt Beda Seauer angeordnet wurde. Die Tafeln selbst könnten allerdings schon um 1660 zum ersten Mal bemalt worden sein.

15 Vgl. *Andreas Lindenthaler*, Grabsteininschriften und der Totentanz im Friedhof St. Peter, in: *resonanz. Hauszs.* der Erzabtei St. Peter 8 (1987), S. 16–25; Tanz der Toten (wie Anm. 8), S. 252, u. *Esther Knorr-Anders*, Salzburg. Ein Reisebegleiter (München 1991), S. 42–49.

16 *Hanswernfried Muth* u. *Karl Heinz Schreyl*, Die Brüder Schiestl. Eine Künstlerfamilie aus Franken (Würzburg 1977) (= Mainfränkische Hefte 68).

17 Vgl. *Susanne Heilingbrunner*, Verborgene Talente Oberösterreichs: Aloys Wach: ‚Ein Totentanz von 1914‘, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 56 (2002), S. 68–123 (zu Reisenbichler: S. 106–112).

18 Die Blätter sind wie folgt übertitelt: Erwachen des Todes — Er reckt und streckt sich — Heerschau über die Massen — Auszug eines Regiments — Er geht an die Arbeit — Der weisse Tod — Tod in den Bergen — Der Flieger — Tanz über der Schlacht.

19 Inv.-Nr. 9942/49.

20 Freundlicher Hinweis von Nikolaus Schaffer.

21 Vgl. Reinhard F. Funke (1886–1980). *Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum* (Weitra 2004) (Bibliothek der Provinz. publication PN°1).

22 SMCA Inv.-Nr. 14/75. Abgebildet in: *Nikolaus Schaffer*, Albert Birkle. Mit einem Beitrag von *Norbert Mayr*, Kat. zur Sonderausstellung im SMCA 2001, Abb. 16.

23 Vgl. *Albin Rohrmoser*, Albert Birkle zum 80. Geburtstag. Vorwort zu: Kulturamt der Stadt Salzburg und Salzburger Museum Carolino Augusteum: Ausstellung Albert Birkle. Ölmalerei und Pastell 1980.

24 Vgl. *Nikolaus Schaffer*, Das Leben Anton Faistauers, in: Anton Faistauer 1887–1930, hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg 2005), S. 13–36.

25 1927 brachte Faistauer noch einige Korrekturen an. Da die Darstellungsweise des Malers sowie das umfangreiche Bildprogramm, das mit nicht weniger als 215 Figuren Gestalten aus dem Salzburger Geistesleben sowie vor allem mythologische und religiöse Szenen (die thematisch das menschliche Leben von der Kindheit bis zum Alter, die Welt des Schauspiels, die Macht der Musik, das Mysterium des Todes und die Fürbitte der Heiligen vor Gottes Richterstuhl umfassen) zur Darstellung bringt, dem Geschmack der NS-Zeit nicht entsprach, wurden die Fresken 1939 abgenommen und erst 1956 in künstlerisch stark beeinträchtigter Form wieder aufgetragen. 2006 erfolgte eine umfassende Restaurierung der Fresken.

26 Vgl. *Norbert Mayr*, Anton Faistauer und die Monumentalkunst, in: Anton Faistauer (wie Anm. 24), S. 155–222.

27 Formal lehnte sich Faistauer bei der künstlerischen Ausgestaltung des Foyer-Raums an die Etageneinteilung der italienischen Wandmalerei des Trecento und Quattrocento an. Vgl. *Franz Fuhrmann*, Anton Faistauer (Salzburg 1972), S. 21–23.

28 Publiziert als Büchlein: *Der Bauerntotentanz*. Holzschnitte von Fritz Richter (Berchtesgaden 1936). Vgl. dazu *Karl-Ludwig Hofmann* u. *Christmut Präger*, ‚Der braune Tod‘ — Totentänze nach 1933, in: Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute (Mannheim 1986), S. 231–250, bes. S. 243; *Eva Schuster* u. *M. Tanabe*, Totentanz — vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Eine Ausstellung ausgewählter Werke der Graphiksammlung ‚Mensch und Tod‘ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Ulm 2001), S. 220 f.

29 Signatur 3056/7; Datierung unsicher, möglicherweise 1950.

30 Vgl. hierzu *Friedrich W. Kasten*, Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik — Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933, in: Thema Totentanz (wie Anm. 28), S. 43–229, bes. S. 102, sowie insbesondere *Alexandra Rieder*, Die Tradition der Totentanzdarstellungen fortgesetzt in der österreichischen Malerei und Graphik zwischen 1908 und 1923, Dipl.-Arbeit (masch.) (Salzburg 1997), S. 45–48.

31 Vgl. *Franz Fuhrmann*, Alfred Kubin und Salzburg, in: Alfred Kubin. Die Stadt Salzburg ehrt den Meister zum 80. Geburtstag. 22. Sonderausstellung des SMCA (Salzburg 1957), S. 3–6.

32 Vgl. *Hans Bisanz*, Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller und Philosoph (München 1980) (= dtv 2863).

33 Vgl. hierzu *Rieder*, Die Tradition der Totentanzdarstellungen (wie Anm. 30), S. 21–44. Zum Verhältnis Kubins zum Tod vgl. auch seine autobiografische Studie: *Alfred Kubin, Aus meinem Leben*, in: *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie* v. *Wolfgang K. Müller-Thalheim + Alfred Kubin, Aus meinem Leben* (Wiesbaden 1970), S. 63–106.

34 Allerdings fehlt bei Kubin der religiöse Vorspann, der Holbeins Zyklus noch prägend bestimmte.

35 Vgl. *Kasten*, Gründerzeit (wie Anm. 30) S. 121 f.

36 Vgl. *Wieland Schmied*, Der Zeichner Alfred Kubin. Kat.-Bearbeitung *Alfred Marks* (Salzburg 1967).

37 Vgl. hierzu bes. Alfred Kubin: Das lithographische Werk. Bearb. v. *Annegret Hoberg* unter Mitarb. v. *Ines Engelmann* (München 1999).

38 Wulz begann erst 1966 mit Holzschnittarbeiten, perfektionierte sich aber dann zu einem Meister dieser Technik. Insgesamt schuf er 18 Holzschnittzyklen.

39 Abgebildet in: Erich Wulz: Holzschnittzyklen (Linz 1978).

40 Vgl. hiezu *Johann Maislinger* (Hg.), Erich Wulz — Gezeichnete Bilder (Linz 1985), S. 79–85.

41 Vgl. Bernhard Prähauser: Skulpturen. Begleitband zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum. 28. 11. 2003 – 11. 1. 2004, hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg 2003).

42 Totentanz der Seele. Weg durch Nacht zum Licht. Bildkonzeption *Peter Hasenauer*, Textgestaltung und Beschreibung *Renate Hausner* (Saalfelden 1999).

43 In diesem Zusammenhang danke ich Egon Guggenbichler für interessante Gespräche.

44 Einzusehen in der Stiftsbibliothek St. Peter, Signatur 12976 I.

45 Vollständiger Titel: *Theatrum mortis humanae tripartitum*. I. Pars. *Saltum Mortis*. II. Pars. *Varia genera Mortis*. III Pars: *Poenas Damnatorum continens. Figuris Aeneis illustratum*. Das ist: Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts in drey Theil 1. Theil Der Todten=Tantz. 2. Theil Underschiedliche Todts=Gattungen. 3. Theil Der Verdambten Höllen=Peyn / vorstellend. Mit schoenen Kupffer-Stichen geziehrt und an Tag gegeben. Durch Johannem Weichardum Valvasor.&c.&c. Cum Facultate Superiorum, & speciali Privilegio Sac. Caes. Majest. Gedruckt zu Laybach / und zu finden bey Johann Baptista Mayr / in Salzburg / Anno 1682.

46 Vgl. hierzu die Ausgabe: *Johann Weichard zu Valvasor*, *Theatrum mortis humanae tripartitum*. Das ist: Schau-Bühne deß Menschlichen Todts in drey Theil. Mit schönen Kupffer-Stichen geziehrt und an Tag gegeben. Mit einem Nachwort von Hartmut Freytag (Hildesheim–Zürich–New York 2004) (Emblematisches Cabinet), sowie die Untersuchung von Hartmut Freytag, Über das *Theatrum mortis humanae tripartitum* und seinen Autor Johann Weichard zu Valvasor, in: *Renate Hausner u. Winfried Schwab* (Hg.), *Den Tod tanzen? Taugungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001* (Anif/Salzburg 2002) (= Im Kontext 19), S. 35–61.

47 Abgebildet in: Beispiele zyklischer Grafik der Gegenwart von Uwe Bremer ... Matta u. a. Auswahl u. Einleitung *Otto Breicha* (Salzburg 1995).

48 Frdl. Hinweis von P. Winfried Schwab OSB, der auch die wissenschaftliche Auswertung der Totentanz-Initialen vorbereitet.

49 VD 16: C 5644.

50 VD 16: G 1698.

51 Heute KAS, Sign. 44b/8. Gewidmet ist das Buch Fürsterzbischof Max Gandolf Graf von Khuenburg vom Pfarrer zu St. Georgen unter Laufen Johann Georg Faber. Das Lied findet sich auf p. 142 f.

52 Vgl. *Watteck*, Zwei Totentanzlieder (wie Anm. 13), S. 239–242.

53 „Fort auff gut Gesell / verlaß die Stell / und deine vollen Truehen / Goldt und Geschmuck / jetzt bleib zu ruck / es war dir nur geliehen.“

54 „Der Bettelmann / der Edlmann / muß gleicher Ordnung sterben. Nichts hilft der Nam / und hoche Stamm / das adeliche Wappen / ... Was Kott und Mist / eins Leders ist / ein jeden will ichs gärben / O Kinderstritt / umb Underschid / ihr Menschen all müst sterben ... Wer ist so keck / der mich erschrökt / die Ritter selbst all sterben / Starck / Jung und Reich / stirbt als zugleich / all sterben / sterben / sterben.“

55 Signatur: M I 365 (Ms. Germ.).

56 Das Lied wurde bereits zweimal ediert: *Ernst von Frisch*, Ein salzburgisches Totentanzlied, in: *Salzburger Museumsblätter* 6 (1927), Nr. 5, S. 1–3 (in Bearbeitung), sowie *Watteck*, Zwei Totentanzlieder (wie Anm. 13), S. 243–247.

57 Angesprochen werden der Klerus, der Kaiser, die Könige, die Fürsten, der Adel, Grafen und Freie, Goldschmiede und Kaufleute, Soldaten und Beamte, Ärzte, Handwerker, Wirts-

leute, Braut, Jüngling und Mädchen, Bürger, Bauern, Mägde und Knechte, Eheleute und das Kind.

58 Historische Einführung und Abdruck bei *G. Hettegger*, Tamsweger Karfreitagsspiele, in: Programm (57. Jahresbericht) des Gymnasiums am Kollegium Borromäum zu Salzburg 1905/1906, S. 3–16.

59 Vgl. dazu *Valentin Hatheyer*, Chronik des Marktes Tamsweg (Tamsweg 1955), S. 230–233 u. 280–288, sowie *Anton Heitzmann*, Bruderschaften in Tamsweg, in: Bräuche im Salzburger Land CD 2.

60 Vgl. *Hettegger*, Tamsweger Karfreitagsspiele (wie Anm. 58), S. 11 u. 14.

61 Zitat aus der Ordnung der Karfreitagsprozession vom Jahre 1692, abgedruckt bei *Hettegger*, Tamsweger Karfreitagsspiele (wie Anm. 58), S. 4 f.

62 Vgl. hierzu *Adolf Haslinger*, Die Salzburger Periochen als literarische Quellen. Eine methodische Vorstudie zu einer Darstellung des Benediktinerdramas, in: FS. Leonhard C. Franz zum 70. Geburtstag, besorgt v. *Osmund Menghin* u. *Hermann M. Ölberg* (Innsbruck 1965) (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 11), S. 143–158.

63 Vgl. hierzu *Artur Kutscher*, Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen (Düsseldorf 1939), S. 96, sowie *Heiner Boberski*, Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778) (Wien 1978) (= Theatergeschichte Österreichs Bd. VI: Salzburg, Heft 1), S. 89 f. u. 155 f.

64 Vgl. *Boberski*, Das Theater der Benediktiner (wie Anm. 63), S. 86 f.

65 Vgl. hierzu *Renate Hausner*, ‚Anfahrt der grimme Todesreihn — ich Herre Tod tu Tanzführer sein!‘ Das Totentanzspiel des Alois Johannes Lippl, in: *dies. u. Schwab* (Hg.), Den Tod tanzen? (wie Anm. 46), S. 63–96.

66 Totentanz. Mysterienspiel in einem Fürspruch und in eifl Geschenissen. Text v. *Alois Johannes Lippl*. Begleitende und verbindende Musik: Variationen über das Thema ‚Es ist ein Schnitter, der heißt Tod‘ für Orchester, Chor und Orgel v. *Friedrich Frischenschlager*. Op. 32 (Berlin 1926).

67 Zur Biografie vgl. insbesondere *Rudolf Lück*, cesar bresgen (Wien 1974) (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 21).

68 Vgl. hierzu *Monika Fink*, Der Totentanz in Bild und Klang am Beispiel der Werke von Franz Liszt, Cesar Bresgen und Gerhard Schedl, in: *Link*, Tanz und Tod (wie Anm. 3), S. 531–540; weiters ein unpubliziertes Vortragsmanuskript von *Hiltraud Reckmann*, ‚Der grimmig Tod mit seinem Pfeil‘. Hans Holbein d. J. „Bilder des Todes“ und ihre prägende Kraft im kompositorischen Schaffen Cesar Bresgens, sowie *Thomas Hochradner* u. *Michaela Schwarzbauer*, Überlegungen zu Cesar Bresgens ‚Totentanz nach Holbein‘ aus musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Perspektive, in: *L'art macabre* 6, Jb. der Europäischen Totentanz-Vereinigung, hg. von *Uli Wunderlich* (Düsseldorf 2005), S. 47–64.

69 Vgl. hierzu bes. *Hiltraud Reckmann*, Musik — Sprache — Kunst. Ausgleichende Erziehung durch fächerintegrierenden Unterricht (Frankfurt 1988) (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 22, Pädagogik 344).

70 Originalzitat Cesar Bresgen in: *Lück*, cesar bresgen (wie Anm. 67), S. 54.

71 Vgl. *Isolde Schmid-Reiter*, Das musikdramatische Werk Cesar Bresgens. Phil. Diss. (masch.) (Wien 1989).

72 Braunschweig 1955 und Weimar 1957.

73 Vgl. hierzu *Wolfgang Roscher*, Zur Dramaturgie und Klangregie in der Musiktheater- und Oratorienimprovisation, in: Integrative Musikpädagogik. Neue Beiträge zur Polyästhetischen Erziehung, hg. v. *dems.* (Heinrichshofen—Wilhelmshaven 1984), bes. S. 25–54, sowie *Wolfgang Roscher*, *Claus Thomas* u. *Christoph Khittl*, Totentanz als Musiktheater, in: *Link*, Tanz und Tod (wie Anm. 3), S. 649–662.

74 Zu diesen vgl. *Hausner*, ‚Anfahrt der grimme Todesreihn ...‘ (wie Anm. 65), S. 63 f.

75 Vgl. hierzu *Michaela Schwarzbauer*, Mysterienspiel und Sakralimprovisation. Zur Praxis geistlicher Schulproduktionen heute, in: *Wolfgang Roscher* (Hg.), Kunst und Religion. Weltmusik und Weltreligionen (München—Salzburg 1995) (= Jb. Polyaisthesis Bd. 3), S. 88–97.

76 So wurden im Rahmen der Totentanz-Improvisation aktuelle Medienberichte über Katastrophen und gesellschaftliche Missstände verlesen, unter den Totentanz-Figuren befand sich

als Typus auch der ‚Konsument‘ und die ‚Kurtisane‘, die Texte von Alanus ab Insulis wurden durch alttestamentliche Bibeltexte, die Zitate von Nelly Sachs durch solche von Ingeborg Bachmann ersetzt.

77 *Hans Köhl*, Vorwort im Programmheft der Produktion von 2001.

78 Zur Biografie und dem künstlerischen Wirken: *Tobi-Reiser-Preis 1997: Wilhelm Keller*. Hg. vom Verein Freunde des Salzburger Adventsingens (1997).

79 Uraufführung 1932 in Paris.

80 Vgl. hierzu *Günther Massenkeil*, Der Totentanz in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Link, Tanz und Tod* (wie Anm. 3), S. 265–276, bes. S. 268 f., sowie *Uli Wunderlich*, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Freiburg 2001), S. 124 f.

81 Vgl. hierzu *Ingrid Loimer-Rumerstorfer*, ‚Zum frommen Aindenken.‘ Aus der Geschichte der Sterbebildchen, in: *Salzburger Heimatpflege* 9 (1985), H. 3, S. 133–160, zu Gappmaier S. 147, sowie *Ingrid Loimer-Rumerstorfer*, ‚Zur frommen Erinnerung.‘ Sterbebildchen aus dem bairisch-österreichischen Raum, in: *Tod und Wandel im Märchen. Nachmittagsvorträge und Referate zum Internationalem Märchenkongress der Europäischen Märchengesellschaft in Salzburg. 14.–17. 9. 1989 (Salzburg 1990)* (= *Salzburger Beiträge zur Volkskunde* 4), S. 225–243.

82 Zitiert nach Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Histor.-krit. Ausgabe, hg. v. *Walther Killy* u. *Hans Szkenar*, Bd. 1. (2., erg. Aufl. Salzburg 1987), S. 183.

83 Ebda., S. 59.

84 Ebda., S. 269.

85 Ebda., S. 218.

86 Ebda., S. 47.

87 Erinnert sei daran, dass Tobias Reiser, wie bereits bei Besprechung der Cover-Gestaltung durch Elmar Prack erwähnt, eine Auswahl von Trakl-Gedichten vertonte und 1985 auf LP einspielte: *Georg Trakl: Begegnung. Musik und Rezitation Tobias Reiser*. Es musiziert das Ensemble Tobias Reiser. Teldec 1985.

88 *Tobias Reiser*, Auf der Suche nach Verlorenem. Gedichte und Lieder. Nachwort v. *Karl Müller* (Salzburg 2000).

89 Ebda., S. 50.

90 Ebda., S. 43.

91 Vgl. *Wilhelm Herzog*, Die Handschriften der Untersbergsage, in: *Salzburger Museumsblätter* VII (1928), H. 6, S. 1–5.

92 Vgl. Die Untersbergsage nach den Handschriften untersucht und herausgegeben von *Wilhelm Herzog* (Graz–Wien–Leipzig 1929) (= Veröffentl. des historischen Seminars der Universität Graz VI), sowie *Leander Petzold*, Tod und Jenseits in Märchen und Sagen, in: *Tod und Wandel im Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft* hg. v. *Ursula Heindrichs* u. a. (Regensburg 1991) (= Veröffentl. der Europäischen Märchengesellschaft 16), S. 34–56, bes. S. 38–43.

93 In der Überlieferung wird mehrmals berichtet, dass Lazarus' Sohn Johann sich in Bergheim niedergelassen habe. *Herzog* (wie Anm. 92), S. 19, postuliert deshalb auch Bergheim als Ausgangspunkt der Sage. Die Lazarusgeschichte könnte bereits nach 1558 entstanden sein; auf jeden Fall war sie in der 2. Hälfte des 17. Jh. bereits weit verbreitet (vgl. *Herzog* S. 21).

94 In der Überlieferung werden allerdings auch andere Daten genannt, von denen die meisten freilich in das dritte Jahrzehnt des 16. Jh. weisen.

95 *Herzog* (Hg.), Die Untersbergsage (wie Anm. 92), S. 36.

96 Vgl. ebda., S. 36 f.

97 So die von K. K. Polheim in all seinen Arbeiten zum Volksschauspiel verwendete Definition, vgl. u. a. *Karl Konrad Polheim*, Kat. der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten (Tübingen 1992), S. XI u. ö. Ähnlich definierten schon vor Polheim L. Kretzenbacher und L. Schmidt das Volksschauspiel. Vgl. *Leopold Kretzenbacher*, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark (Wien 1951) (= Österr. Volkskultur: Forschungen zur Volkskunde 6), S. 2; *Leopold Schmidt*, Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch (Berlin 1962), S. 12.

98 Ein solches (mit seinen Wurzeln wohl bis in die Barockzeit reichendes) Totentanz-Spiel wird bis in die aktuelle Gegenwart hinein etwa in Metnitz (Kärnten) gezeigt. Vgl. hierzu *Rena-*

te Hausner, Das Metnitzer Totentanzspiel, in: *du guoter tot. Sterben im Mittelalter — Ideal und Realität*, hg. v. *Markus J. Wenninger* (= Schriftenreihe der Akademie Friesach 3), S. 81–103.

99 Vgl. hierzu *Hans Schuhladen*, Die Nikolausspiele des Alpenraums. Ein Beitrag zur Volksschauspielforschung (Innsbruck 1984) (= Schlerschriften 271).

100 Vgl. die Untersuchung und Edition v. *Johann Widmann*, Das Brucker St. Nikolaus-Spiel. Ein Beitrag zur Literatur des Volksschauspiels in Salzburg, in: Programm des k.k. Staats-Gymnasiums in Salzburg. Veröffentlicht am Schluss des Schuljahres 1890–1891 (Salzburg 1891), S. 1–26. Der Text-Torso umfasst nur 373 Verse.

101 Vgl. die beiden Editionen *Karl Adrian* u. *Leopold Schmidt*, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg (Salzburg—Leipzig 1936) (= Texte und Arbeiten zur religiösen Volkskunde 2), bes. S. 27–56, sowie *Arthur Haberlandt*, Volkstümliches Überlieferungsgut in bäuerlichen Schauspielen in Krimml (Salzburg), in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 43 (1938), H. 6, S. 87–102 (wiederabgedruckt und mit einem Kommentar versehen v. *Ulrike Kammerhofer-Aggermann*, Das Krimmler Nikolausspiel in Texten von Arthur Haberlandt, in: Bräuche im Salzburger Land CD 1).

102 Dies vermeldet die ‚Krimmler Chronik von a. 1861 bis 1917‘ v. *Peter Lechner* (heute in Privatbesitz); S. 21: „hl. Dreikönigtag aben(d)s 1888 wurde dieses Nikolausspiel erstmalig im Vorhause beim Krimmlerwirth ohne theatermäßige Vorbereitung auf dem Vorhausboden aufgeführt, die Zuschauer standen im Kreis ringsum, die Beleuchtung stellten 2 Petroleumlampen dar ...; also rein mittelalterlich war diese Theateraufführung, welche von Krimmlern gegeben wurde.“ Vgl. hierzu auch *Jutta Baumgartner*, ‚Doktor Faust‘. Ein volkstümliches Schauspiel in Krimml (Oberpinzgau). Diss. (masch.) (Graz 1984), S. 146 u. 149.

103 Freundliche Auskunft von Frau Barbara Rettenbacher (Niedernsill).

104 Zitiert nach *Haberlandt* (wie Anm. 101), S. 100.

105 So bezeichnet das alte Weib etwa den Tod als ‚Boadlkroma‘ und bietet ihm ihren Ehemann als ‚Ersatzopfer‘ an.

106 Zitiert nach *Adrian/Schmidt* (wie Anm. 101), S. 52.

107 Dieser Terminus ist nicht als ‚Komödie‘ zu verstehen, sondern bezeichnet allgemein ein Drama (mit positivem Schluss).

108 Edition: Die Comedy vom Jüngsten Gericht, ein altes Volksschauspiel von Altenmarkt bei Radstadt. Nach der einzigen Handschrift mit Inhaltsübersicht und Anmerkungen hg. v. *Matthias Jäger* (Salzburg 1900).

109 Vgl. hierzu bes. *Franz Ortner*, Reformation, katholische Reform und Gegenreformation im Erzstift Salzburg (Salzburg 1981).

110 Vgl. hierzu zuletzt *Ellen Hastaba*, Das Volksschauspiel im Oberinntal. Phil. Diss. (masch.) (Innsbruck 1986).

111 Tatsächlich dürften freilich die Bemühungen des der Aufklärung verpflichteten Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo um Ausrottung von (seiner Ansicht nach) Fehlformen der Veräußerlichung des Christentums (vgl. bes. den Hirtenbrief vom 29. 6. 1782) der Grund für das Ende der Altenmarkter Spieltradition gewesen sein.

112 Strophe 5 des Prologs.

113 Strophe 3 des Prologs.

114 Die ‚urteilsentscheidende‘ Bedeutung der Rosenkranzfrömmigkeit des Jünglings sowie der starke mariologische Einschlag dieses Jünglings-Spiels lässt es als sehr wahrscheinlich erscheinen, dass die Altenmarkter Aufführungen der ‚Comedy vom Jüngsten Gericht‘ in Zusammenhang mit dem zu dieser Zeit zu konstatierenden Aufblühen der Rosenkranzbruderschaften im Pongau zu sehen sind.

115 V 465 ff.: Jüngling: „Helfft, ach Helfft wer doch Imber helffen kann / Und nemb sich meines Ellendts an / Sonst mueß ich verzweiffeln und verzagen.“

116 V 935 ff.

117 Vgl. hierzu demnächst *Renate Hausner*, Der erste Salzburger Jedermann: Die Altenmarkter Comedy vom Jüngsten Gericht im Kontext ihrer spätmittelalterlichen Vorläufer und ihrer Rezeption im 20. Jahrhundert.

118 V 593 ff.

119 Erstmals um 1450 als Blockbuch erschienen.

120 V 2085 f.

121 V 2125 ff.

122 Eberherrs Textversion wurde nicht publiziert und liegt mir nur maschinschriftlich vor.

123 Vgl. hierzu *Ferdinand Eberherr u. Josef Brettenthaler*, Die Altenmarkter Comedy vom Jüngsten Gericht. Die Wiederaufnahme der Tradition eines alten Volksschauspiels, in: Altenmarkter Chronik zur 900Jahrfeier der Pfarre Altenmarkt im Pongau. Hg. u. redaktionell gestaltet v. *Josef Brettenthaler* (Salzburg 1974), S. 146–153, sowie *Ferdinand Eberherr*, Die Altenmarkter Volksschauspiele, in: Altenmarkt „Mutterpfarre“ im Ennspongau, hg. v. *Matthias Rainer* (Altenmarkt 1996) (= Ortschronik Altenmarkt im Pongau II), S. 316–318.

124 Als Volksschauspiel im engeren Sinn ist es wegen des namentlich bekannten Verfassers nicht einzustufen. Auch dieses Spiel ist übrigens nur in wenigen maschinschriftlichen Exemplaren erhalten.

125 Außerers Version kennt nur 1834 Verse; die Spieldauer seines „Jüngste-Gericht“-Spiels betrug nur mehr zweieinhalb Stunden.

126 Ausgabe: Das kleine Altenmarkter Spiel Vom jüngsten Gericht. Nach der großen Comedy bearbeitet v. *Dr. Alois Außerer* (Wien 1924) (= Deutsche Hausbücherei 124).

127 So verzeichnet etwa der Programmzettel von 1924 22 und jener von 1925 23 Aufführungstermine.

128 Freundliche Übersendung von Gernot Pflüger.

129 Jünglings-Szene V 436–934; Auslassung des Allegorien-Totentanzes; Auslassung der Totentanz-Szene mit den Ständevertretern; gekürzte Fassung des Todesmonologs: V 935–957.

130 *Hugo von Hofmannsthal*, Brief vom 9. 10. 1921 an Emil Ronsperger: „Hätte man sich im August auf Aufführung auf dem Domplatz geeinigt, so wäre unter meinen und Reinhardts gemeinsamen, auf die Wiederbelebung des süddeutschen grandiosen alten Theaterwesens zielenden Plänen bestimmt ein anderer als das (sc. Salzburger Große) Welttheater in Frage gekommen, am ehesten wohl eine neue Fassung des Radstädter jüngsten Gerichtsspieles.“ — Vgl. *Hugo von Hofmannsthal*, Sämtliche Werke X: Dramen 8, hg. v. *Hans Harro Lendner u. Hans-Georg Drewitz* (Frankfurt 1977), S. 197 f.

131 *Hugo von Hofmannsthal*, Sämtliche Werke III Dramen 1, hg. v. *Götz Eberhard Hübner* u. a. (Frankfurt 1982).

132 Ebda., S. 435.

133 Ebda., S. 246, V 31–33: „Leise las Andrea ihnen / Eine seltsame gereimte / Kleine Todtentanzcomödie.“

134 Vgl. hierzu *Uwe Pörksen*, Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hg. v. *Peter Wapnewski* (Stuttgart 1986) (= Germanist. Symposien — Berichtsbände 6), S. 245–262, sowie insbesondere *Mathias Mayer*, Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal, in: *Link* (Hg.), Tanz und Tod (wie Anm. 3), S. 351–368, und *Johann Bauer*, Totentanzadaptationen im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horvath, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth, in: ebda., S. 463–488.

135 Claudio zum Tod: „Ich aber bin nicht reif, drum laß mich hier / ... Die höchste Angst zerreißt den alten Bann; / Jetzt fühl ich — laß mich — dass ich leben kann!“ (S. 72, V 29 ff.).

136 Claudio: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod“ (S. 79, V 16), und Claudio: „In eine Stunde kannst du Leben pressen / Mehr als das ganze Leben konnte halten“ (S. 79, V 19 f.).

137 Claudio: „Erst, da ich sterbe, spür ich, dass ich bin“ (S. 79, V 31).

138 Tod: „Steh auf! Wirf dies ererbte Grau'n von dir! / Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe / Ein großer Gott der Seele steht vor dir.“ (S. 70, V 33–36).

139 *Hofmannsthal*, Sämtliche Werke III (wie Anm. 131), S. 265–278.

140 *Hofmannsthal*, Sämtliche Werke X (wie Anm. 130).

141 Ursprünglich hatte Hofmannsthal dieses Drama als Eröffnungsstück für die Salzburger Festspiele 1920 vorgesehen.

142 Der erste Engel: „Den Namen des Schauspiels sag ich euch an: Tuet Recht! Gott über euch!“ (S. 15, Z. 30 f.).

143 Meister: „Ein Fest und Schauspiel will ich mir bereiten. Dazu die Bühne heiß' ich dich (sc. die Welt) aufschlagen“ (S. 10, Z. 33 f.).

144 Zur Interpretation dieser Wandlung vgl. u. a. *Karl Müller*, Das Salzburger Große Welttheater: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die ‚Konervative Revolution‘, in: Bräuche im Salzburger Land CD 2.

145 S. 54, V 35 f.

146 Meister: „Den (sc. Tod) heiß' ich Bühnenmeister sein. Wen du abrufst, der wird mir für gut von der Bühne treten und nicht wieder hinauf, dafür sorgst du mir“ (S. 14, Z. 12 f.).

147 Bettler: „Da rieß mit Macht nach mir: so schickte ich mich drein“ (S. 63, V 9).

148 Bettler: „Wir finden hin, wo wir als Spielgesellen / Uns bloß und abgeschminkt vor unsren Meister stellen“ (S. 63, V 34 f.).

149 Vgl. *Hugo von Hofmannsthal*, Reinhardt bei der Arbeit, in: *ders.*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen, hg. v. *Herbert Steiner* (Frankfurt 1959), S. 333–349, bes. S. 346–348 (mit einer ausführlichen Schilderung der ‚Choreografie‘ Reinhardts).

150 So wollte Reinhardt bei einer Aufführung in Amerika die Vision des Bettlers durch eine pantomimische Handlung ersetzen.

151 *Hugo von Hofmannsthal*, Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen, hg. v. *Bernd Schoeller* in Beratung mit *Rudolf Hirsch* (Frankfurt 1979) (= Fischer Taschenbuch 2164).

152 Ebda., S. 221.

153 Ebda., S. 222.

154 Vgl. hierzu *Leopold Schmidt*, Die Stoffe der Salzburger Schuldramatik, in: MGSL 79 (1939), S. 133–142, bes. S. 139 f.

155 Zu nennen sind hier der niederländische ‚Elckerlyc‘ und das englische Morality-Play ‚Everyman‘, das auch Hofmannsthal u. a. als Vorlage diente.

156 In den letzten drei Jahrzehnten sind zahlreiche Publikationen zur Bedeutung des Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘ für Salzburg und seine Festspiele erschienen. Hierzu nur eine kleine Auswahl: *Hugo von Hofmannsthal*, Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen. Texte — Dokumente — Bilder. Vorgelegt unter Mitwirkung v. *Edda Leisler* u. *Gisela Prossnitz* von der Max Reinhardt-Forschungsstätte Wien-Salzburg (Frankfurt 1973); 70 Jahre Jedermann. Wandlungen eines Inszenierungskonzepts. Ausstellung Kleines Festspielhaus 1990. Katalogbuch (= Publikation der Salzburger Festspiele 1990), *Müry*, Jedermann darf nicht sterben (wie Anm. 1); *Simone Ebelsberger* u. *Johannes Brudl*, Everyman und Jedermann. Die Wirkungsgeschichte eines mittelenglischen Morality Plays. Phil. Diss. (masch.) (Salzburg 2002); *Gisela Prossnitz*, Jedermann. Von Moissi bis Simonischek, hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg 2004).

157 Ausgabe: *Hugo von Hofmannsthal*, Sämtliche Werke, Bd. IX, Dramen 7, hg. v. *Heinz Rölleke* (Frankfurt 1990).

158 Bereits 1915 war der Hofmannsthalsche Jedermann im Salzburger Stadttheater gezeigt worden.

159 Die Liste der Jedermann-Darsteller enthält durchwegs Namen von allerhöchstem künstlerischem Rang: Alexander Moissi, Paul Hartmann, Attila Hörbiger, Ewald Balser, Will Quadflieg, Walther Reyer, Ernst Schröder, Curd Jürgens, Maximilian Schell, Klaus Maria Brandauer, Helmut Lohner, Gert Voss, Ulrich Tukur, Peter Simonischek.

160 Dass der Tod heute freilich mehr als Störung diesseitiger Pläne denn als angstauslösendes Moment für die bange Frage nach dem ‚Danach‘ empfunden wird, hat Johannes Neuhardt in einem 1995 geführten Gespräch mit Peter Stein und Gert Voss sehr pointiert aufgezeigt. Vgl. hierzu: Peter Stein, Gert Voss und Domkapitular Johannes Neuhardt im Gespräch. 1995, in: *Müry*, Jedermann darf nicht sterben (wie Anm. 1) S. 136–153, bes. S. 137.

161 Vgl. den Untertitel der ersten vollständigen Druckausgabe von 1911: ‚Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes‘.

162 *Hugo von Hofmannsthal*, Das alte Spiel von Jedermann (1912), in: *ders.*, Prosa III (Frankfurt 1964) (GW in Einzelausgaben), S. 114–132, bes. S. 121.

163 Vgl. *Hofmannsthal*, Jedermann (wie Anm. 157), S. 261.

164 Diese Inszenierung wurde 1961 auch verfilmt.

165 Eine ausführliche Beschreibung der Inszenierung bieten *Ebelsberger/Brudl*, Everyman und Jedermann (wie Anm. 156), S. 183–190. Am auffälligsten ist die ‚Realisation‘ der Allegorie des Glaubens durch eine Familie sowie die Inszenierung einer ‚Vision‘ im Rahmen der Bankett-Szene, die Jedermann sein eigenes Armenbegräbnis vorgaukeln soll.

166 Vgl. hierzu auch ebda., S. 166–183.

167 Dieser ‚Jugend-Jedermann‘ ist dabei in der Tradition des berühmten ‚Kinder-Jedermann‘ zu sehen, der 1931 unter der ‚Patronanz‘ von Max Reinhardt und Alexander Moissi auf der originalen Jedermann-Bühne von zehnjährigen Kindern, die den ‚Jedermann‘ als Zaungäste bei Proben und Vorstellungen kennen gelernt hatten, gespielt und von Tausenden von Menschen bejubelt wurde.

168 MAD = Music and Drama

169 Hierzu auch *Ebelsberger/Brudl*, Everyman und Jedermann (wie Anm. 156), S. 191–208.

170 Ausgabe: Der Jedermann. Eine Übertragung von Hugo Hofmannsthals Jedermannspiel in den Dialekt durch *Franz Löser* mit Genehmigung des Dichters (Salzburg 1921).

171 Einen Überblick über die wichtigsten textlichen und auch szenischen Veränderungen bieten *Ebelsberger/Brudl*, Everyman und Jedermann (wie Anm. 156), S. 238–249, sowie *Karin Stampfl*, Das Amateurtheater in Salzburg am Beispiel der Amateurgruppe Faistau und ihrer Mondseer Jedermann-Aufführungen. Dipl.-Arbeit (masch.) (Wien 1996), S. 55–87.

172 Der Jedermann. Eine Übertragung (wie Anm. 170), S. 6.

173 Vgl. hierzu *Adolf Haslinger*, Löser, Franz, in: Salzburger Kulturlexikon, hg. v. dems. u. Peter Mittermayr (2., verb. Aufl. Salzburg 2001), S. 278.

174 Vgl. hierzu *Stampfl*, Das Amateurtheater in Salzburg (wie Anm. 171).

175 Aufführungen fanden 1984, 1985, 1988, 1991, 1996, 2000 und zuletzt in einer leicht aktualisierten Inszenierung von Gerard Es 2005 statt.

176 Die St. Veiter Version ist nicht im Druck erschienen: freundliche Zusendung des handschriftlichen Manuskripts durch den Spielleiter Hannes Hochleitner.

177 Teufel zu Tod: „Nun, dann vernimm, du dienst auch mir, / Denn Er und ich, wir sind die Macht / und wir regieren Tag und Nacht / doch mächtiger als Er bin ich / Und diese Macht bezwingt auch dich“ (S. 3).

178 Ebda., S. 4.

179 Vgl. oben die Ausf. zu den Totentanz-Anklängen im Foyer (Lit. wie Anm. 24–27).

180 SMCA, Inv.-Nr. 1005/90.

181 Ein Blatt aus der Mappe ‚Jedermann‘ ist abgebildet in: Salzburger Kulturlexikon (wie Anm. 173), S. 453.

182 Bernhard Prähauser: Skulpturen (wie Anm. 41), S. 23–29 Nr. 126, 134, 178, 211 u. 315.

183 Gedruckt im Jedermann-Abendprogramm SF 1930; Archiv der Salzburger Festspiele; freundliche Übersendung durch Gisela Prossnitz.

184 Zitiert u. a. bei *Müry*, Jedermann darf nicht sterben (Anm. 1), S. 46 f.

185 Vgl. hierzu *Prossnitz*, Jedermann (wie Anm. 156), S. 48.

186 Der Text ist unediert und wurde mir freundlicherweise von Barbara Heuberger vom Salzburger Marionettentheater zur Verfügung gestellt.

187 ‚Stimme‘ zum Tod: „Du hast dein Arbeit schlecht getan, / noch heute lebt Herr Jedermann“ (S. 3).

188 Lied vom Jedermann: „ich bin nicht einfach irgendwer /, ein sowieso, ein Jedermann, / man nennt mich und ich bin auch Herr /, ich diene nicht, ich schaffe an“ (S. 5).

189 Refrain: „Wer nicht getreten werden will, der muß die andern treten“ (S. 5).

190 1. Fräulein: „Wir sind alle nichts als Zärtlichkeitsbetriebe ... Einer kauft uns doch“ (S. 6).

191 Hier enthüllt sich das Spiel Kurt Nachmanns als echte ‚Satire‘ (= verkehrte Welt) des Hofmannsthalschen ‚Jedermann‘: Die Schreckbotschaft liegt nicht in der Verkündung des Sterben-, sondern in jener des Weiterleben-Müssens.

192 Tod: „Ich bin zu Ende, wehe mir“ (S. 12).

193 Jedermann zum Tod: „Wir haben dich zu oft gesehn, / du warst uns viel zu gut bekannt / zu Luft, zu Wasser und zu Land“ (S. 11). Vgl. auch das oben wiedergegebene Zitat der Jedermann-Kritik in der ‚Österreichischen Volksstimme‘.

194 Im Duett ‚Tod und Teufel‘ singen die beiden: „Wir sind zwei arme Teufel, / der Teufel und der Tod“ und beklagen, dass sie nur noch einerseits als Totenschädel im Museum bzw. als Zwetschkenkrampus im Brauchtum ‚gewürdigt‘ werden (S. 15).

195 Ebda.

196 Buhlschaft: „Was stehst du da und siehst so fremd?“ Jedermann: „Sie sitzen ja alle im Totenhemd“ (Hofmannsthal, Sämtliche Werke IX, Dramen 7 [wie Anm. 157], S. 55).

197 Indem Jedermann erschreckt ausruft „Das habe ich nicht gewusst, das hab ich nicht gewollt“ (S. 17), erweist er sich als nicht grundsätzlich böser, sondern nur kurz-sichtig-egoistisch denkender Menschheitsvertreter, dem eine ‚Metanoia‘ durchaus zugetraut werden kann.

198 So enthält etwa Nachmanns Drama nach Brechtscher Manier 9 Songs.

199 Siehe unten.

200 Diese wird in Nachmanns Stück durch eine zynisch-sarkastische Desavouierung der Vaterunser-Bitten besonders eindrucksvoll ‚dramatisiert‘.

201 Freundliche Übersendung des maschinschriftlichen Manuskripts von Gertrud Mücke selbst.

202 S. 9.

203 S. 11.

204 S. 24.

205 S. 24.

206 Vgl. hierzu bes. *Kurt Palm*, Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich (2., durchges. Aufl. Wien—München 1984).

207 Vgl. ebda., S. 81.

208 Ausgabe: Bertolt Brecht: Stücke 10: Stückfragmente und Stückprojekte: Teil 2 (Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht u. a. 10) (Frankfurt 1997). ‚Salzburger Totentanz‘: Text und Dokumente: S. 958–970.

209 Vgl. hierzu *Bauer*, Totentanzadaptationen im modernen Drama (wie Anm. 134), bes. S. 469 f., sowie *Hans Peter Neureiter*, Stückfragmente und Stückprojekte, in: Brecht Handbuch Bd. 1: Stücke, hg. v. *Jan Knopf* (Stuttgart—Weimar 2001), S. 52–67, bes. S. 64, und *Werner Thuswaldner*, Die Salzburg-Episode des armen Bert Brecht, in: *Salzburg. Reisebuch*, hg. v. *Adolf Haslinger* (Frankfurt 1993) (= it 1326), S. 189–192.

210 Brecht: Stücke 10 (wie Anm. 208), S. 968 f.

211 Vgl. hierzu auch *Andres Müry*, Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946–1991, in: *ders.* (Hg.), Kleine Salzburger Festspielgeschichte (Salzburg 2002), S. 103–125, zu Brecht S. 107 f.

212 Vgl. auch *Werner Mittenzwei*, Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, 2 Bde. (Frankfurt 1987), S. 270.

213 Dies kann man aus dem Fragmentteil ‚Kammer der Frau Frühwirt‘ erschließen: Drei-mal vernimmt diese ein unerklärbares Klopfen, vergleichbar den Rufen des Todes in Hofmannsthals ‚Jedermann‘. Vgl. Bertolt Brecht, Stücke 10 (wie Anm. 208), S. 964.

Anschrift der Verfasserin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Hausner
Fachbereich Germanistik der
Paris-Lodron-Universität Salzburg
Akademiestraße 20
A-5020 Salzburg