

„*Quod fuimus, estis; quod sumus, eritis!*“

Zur Darstellung der drei Lebenden und drei Toten in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Chammünster und zum Totentanz in der St. Anna-Kapelle in Roding

„*Grimmiger Vertilger aller Leute, schädlicher Verfolger aller Welt, schrecklicher Mörder aller Menschen, Ihr, Tod, seid verflucht!*“¹ So beginnt das fiktive Streitgespräch aus dem Jahr 1400 zwischen dem Ackermann aus Böhmen, dessen Frau Margaretha gerade erst verstorben ist, und dem Tod. Der Ackermann kann und will nicht verstehen, warum ihm seine geliebte Gattin genommen wurde und klagt den Tod aufs heftigste an. Im Laufe des Streitgesprächs entgegnet der Tod dem Ackermann: „*So bald ein Mensch ins Leben tritt, so bald ist er alt genug, zu sterben.*“² Und später merkt er an: „*Das Leben ist um des Sterbens willen geschaffen; wäre das Leben nicht, so wären Wir nicht und Unser Geschäft wäre nicht; damit wäre auch die Ordnung der Welt nicht.*“³

Mit diesen im Jahr 1400 – an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit – entstandenen Worten wird gleichzeitig ein Wandel angesprochen, der sich in der Sicht des Todes in dieser Zeit ergeben hat: Vom Begleiter in eine andere, bessere Existenz, in die Erlösung im Jenseits, die Christus durch seinen Sieg über den Tod möglich gemacht hat, ist er zum erbitterten Gegner geworden. Die ursprüngliche Angst war die vor einem unvorbereiteten Tod, wie sie auch in der Allerheiligenlitanei zum Ausdruck kommt: „*Vor einem schnellen und unvorhergesehenen Tode bewahre uns, o Herr*“. Denn dann war die Gefahr groß, daß die Seele des so Verstorbenen in die Gewalt des Teufels geriet. Erst durch die im 14. Jahrhundert gehäuft auftretenden Hungersnöte, Seuchen (Lepra) und vor allem durch die Pest kam die grundsätzliche Angst vor dem Tod und seine Ablehnung, beziehungsweise die grundlegende Ungerechtigkeit des Sterbens zum Tragen, wie

sie dann im „Ackermann aus Böhmen“ niedergelegt wurde.⁴ Die Ohnmacht des Menschen gegenüber dem allmächtigen Tod führte letztendlich zur Entstehung des Totentanzes, der den Tod zum rein säkularen Moment des Daseins werden läßt.

Der heutige Mensch tabuisiert den Gedanken an den Tod weitgehend, während ihn der mittelalterliche Mensch überall präsent machte und der Tod selbst öffentlich war. Im Leben war der Tod bereits Partner und die Verstorbenen blieben Angehörige der Gemeinde, während heute die Toten zumeist vergessen werden.

Fresko der drei Lebenden und drei Toten in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Chammünster

Die Geschichte der katholischen Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Chammünster reicht bis ins 8. Jahrhundert zurück. Teile des Chors und die beiden Türme des heute bestehenden pseudobasilikalischen⁵ Baus sind von einem Neubau aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten geblieben.⁶ Nach einem Brand zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde die Kirche neu errichtet und war um 1476 vollendet, wie die Inschrift auf dem Fragment eines Glasfensters bezeugt.⁷ 1912 wurden im Zuge der damals erfolgten Restaurierung der Pfarrkirche mehrere Fresken an der nördlichen Hochschiffwand entdeckt. Es handelte sich dabei um ein 5,30m breites und 2,30m hohes Wandbild mit der Darstellung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, daneben zwei

Wappen der Chamerauer. Auf der Orgelempore wurde das Bild einer Schutzmantelmadonna freigelegt.⁸ Alle Wandbilder wurden kurz nach ihrer Entdeckung und Freilegung „nach den Bestimmungen des Kgl. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale u. Altertümer Bayerns“⁹ restauriert. Entstanden sind die Fresken in der Zeit nach 1450 und vor 1476.

Die Legende von den drei Lebenden und drei Toten stellt ebenso wie die Darstellung des Triumphes des Todes und der ihm nah verwandte, etwas später entstandene Totentanzgedanke eine Allegorie der Vergänglichkeit irdischen Lebens dar. Die Legende entstand am Ende des 12. Jahrhunderts und wurde durch den Theologen und Staatsmann Walter de Mapes (1135 – um 1200) in seiner „*Lamentatio et deploratio pro morte*“ überliefert.¹⁰ Sie erscheint in der Literatur des 13. Jahrhunderts in französischen Dichtungen von Baudouin de Condé und später bei Nicholes de Marginal.¹¹ Erzählt wird die Geschichte von drei Adligen, die sich auf der Jagd befinden und an einem Friedhof vorbeikommen. Hier begegnen ihnen drei Verstorbene, die mit ihnen sprechen und sie zu einem frommen Lebenswandel ermahnen. Der Schluß- und gleichzeitig Kernsatz dieser Unterredung lautet: „*Quod fuimus, estis; quod sumus, eritis!*“ (Was wir gewesen sind, seid ihr; was wir sind, werdet ihr sein!), also eine deutliche Erinnerung an die Sterblichkeit der Menschen und Ermahnung, sich auf den Tod entsprechend vorzubereiten.

In der arabischen Literatur ist dieser Spruch der Toten an die Lebenden schon zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. bekannt: „*Wir waren einstens Männer, wie ihr seid; / Ihr werdet, was wir [sind], auch einst sein.*“¹² Aus dem arabischen Spanien könnte diese Spruchpoesie dann im 10./11. Jahrhundert ins christliche Abendland gelangt sein.

Bereits in vorchristlicher Zeit finden sich ferner Darstellungen von Skeletten als Hinweis auf die Vergänglichkeit irdischen Seins.¹³

Zwei unterschiedliche Bildtypen haben sich entwickelt, um die Legende von den drei Lebenden und drei Toten darzustellen: Der französische Typus, bei

dem die beiden Personengruppen nebeneinander aufgereiht stehen und bei dem zumeist ein Falke die Jagd symbolisiert, sowie der italienische, bei dem die drei Toten in Särgen oder Gräbern liegend in unterschiedlichen Verwesungszuständen dargestellt sind. Gewöhnlich sind hier die drei Lebenden auf Pferden sitzend dargestellt. Die älteste Darstellung des französischen Typus findet sich in einem Gedichtband für Maria von Brabant von 1285.¹⁴ Das älteste erhaltene Fresko stammt vom Ende des 13. Jahrhunderts und befindet sich in der Kirche St. Ségolène in Metz.¹⁵ Die drei Lebenden können als Könige gekennzeichnet sein oder als Kaiser, König, Herzog, denen dann jeweils gleichartig gekennzeichnet die drei Toten gegenüberstehen. Es gibt aber auch die Kombination mit den drei Lebensaltern oder die Darstellung als geistliche Würdenträger beziehungsweise als Frauen.¹⁶

Am bekanntesten für den italienischen Typus ist das Francesco Traini zugeschriebene Fresko auf dem Campo Santo in Pisa, das in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist.¹⁷ Gleichzeitig ist hier die Legende eingebettet in eine umfassende Allegorie des Todes. Die erschrockenen Reiter haben ihre Pferde gezügelt und stehen vor drei offenen Särgen, in denen Tote in unterschiedlichen Verwesungsstadien liegen.

Im Laufe der Zeit steigert sich das bloße Erschrecken der drei Lebenden zur Flucht, bis dann die Toten sogar die Lebenden angreifen. Nun steht nicht mehr das Ermahnen vor einem unvorbereiteten Tod im Vordergrund, sondern das Entsetzen und die Flucht vor ihm. Der Tod ist vom Begleiter des Menschen in ein neues, endgültiges Sein zum Angreifer und Feind geworden. Im 16. Jahrhundert erlischt allmählich die Darstellung dieser Legende.¹⁸

Betrachtet man die Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt zu Chammünster, so ist auf den ersten Blick erkennbar, daß für das Fresko der französische Typus der Legende gewählt wurde. Links stehen die drei Lebenden auf einem Grasstreifen, rechts daneben die drei Toten. Alle sechs Figuren tragen gleichartige goldene Kronen auf den Köpfen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß außerdem bei der Gruppe der



Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Chammünster, Fresko 1450–76. Fotografie von 1913, kurz nach der Freilegung der Wandmalereien.

Lebenden die drei Lebensalter wiedergegeben sind, wie oben bereits angesprochen, eine durchaus übliche Variante in der Darstellungsweise der Legende.¹⁹ Der Jüngling steht zur Mitte hin direkt den Toten gegenüber und trägt ein knielanges graues Kleid mit weißem Saum und breitem weißen Kragen, das von einem gelben Gürtel zusammengehalten wird.²⁰ Seine linke Hand ist zu einem Begrüßungsgestus erhoben, während die rechte in den Gürtel eingehakt ist. Ihm folgt ein Mann in mittlerem Alter in einem langen, grünen Mantel, der mit braunem Pelz verbrämt ist. Seine

Hände sind über der Körpermitte übereinander gelegt. Zuletzt ist der Älteste der Gruppe mit Bart dargestellt, bekleidet mit einem grauen Mantel mit roten Streifen und weißer Verbrämung sowie breitem (Pelz?-) Kragen, unter dem er ein weißes Gewand trägt. Die über der Brust gekreuzten Hände zeugen von Demut vor dem nahen Tod.

Die drei Toten sind als sogenannte „Transi-Körper“ wiedergegeben, sie zeigen also drastisch die Spuren der Verwesung und sind nicht als Skelette („substantielle Knochenmänner“) dargestellt. Ihre Körper-

farbe ist in einem Gelbton gehalten, der heute mehr ins Ockerfarbene weist. „Kröten, Schlangen und Würmer“²¹ verdeutlichen die Vergänglichkeit; sie sind heute am Fresko kaum mehr sichtbar, aber auf der Fotografie von 1913 noch deutlich erkennbar.²²

Während die beiden innen stehenden Toten ein Spruchband in der rechten Hand halten, liegt das längere Band des dritten hinter dessen Kopf und Oberkörper. Die ursprünglichen Schriftzüge sind nicht mehr erkennbar, nur beim dritten Toten ganz rechts einige gotische Buchstaben. Jeweils der rechte Fuß des ersten und zweiten Toten ist nicht ausgemalt, ebenso wenig ist die Zehengliederung sichtbar. Das von einem scharfen dunklen Strich²³ oben und unten begrenzte Bildfeld wird an zwei Stellen durch die architektonische Gliederung der Hauptschiffwand leicht angeschnitten: oben durch den unteren Abschluß eines Rundbogenfensters und unten durch den mächtigen Scheidbogen des dritten Jochs von Osten. Allerdings hat der Maler versucht, die architektonische Gliederung in das Bildgeschehen zu integrieren, so steigen die Standflächen der drei Lebenden von links nach rechts nach oben an und der linke Fuß des Jünglings sitzt quasi auf dem Bogen, genau wie der rechte Fuß des ersten Toten.

Alle sechs Personen tragen Kronen,²⁴ dies läßt sich auf eine Sonderform der Legende zurückführen, bei der die drei Könige zur Jagd reiten und während einer Ruhepause diskutieren, wie es wohl ihren toten Vätern ergehe. Beim Weiterritt begegnen ihnen plötzlich drei Tote, die sich als ihre Väter zu erkennen geben. Es entsteht ein Dialog zwischen den beiden Gruppen, der ebenfalls stark moralisierend ausfällt. Diese Form der Legende entstammt ursprünglich wohl einer Wolfenbüttler Handschrift aus dem Jahr 1404²⁵ und kann als zusätzliche dritte, deutsche Variante – neben der französischen und der italienischen – festgelegt werden.²⁶ Zunächst werden die drei Toten, wie in der französischen Form, nacheinander jeweils von einem König angesprochen, dann rufen die drei Toten gemeinsam ihren Söhnen entgegen: „*Wir sind eure Väter, ihr sollt uns sehn / Und dann in Schmach und Reu vergehn. / Was ihr jetzt seid, das waren wir; / Was wir nun sind,*

das werdet ihr!“²⁷ Damit erklärt sich auch das Fehlen der Spruchbänder auf der Bildhälfte der Könige, da in Chammünster der dramatische Höhepunkt der Legende wiedergegeben ist.

Der Totentanz in der St. Anna-Kapelle zu Roding

In der St. Anna-Kapelle zu Roding findet sich im nördlichen Schildbogen der Ostwand die Darstellung eines Totentanzes, während im nach Süden anschließenden Schildbogen das Jüngste Gericht wiedergegeben ist. Der Vorgängerbau der heutigen Kapelle wurde bereits 1580 urkundlich erwähnt,²⁸ als im Zuge der oberpfälzischen Landesvisitation auch Roding besucht wurde. 1660²⁹ oder um 1700³⁰ soll dann die im Dreißigjährigen Krieg zerstörte Kapelle wieder aufgebaut worden sein. Die Anna-Kapelle ist direkt an die wesentlich ältere St. Josephs-Kapelle, einen romanischen, doppelgeschossigen Rundbau, angesetzt. Bei der Renovierung der beiden Kapellen in den Jahren 1949/50 konnten in der Josephs-Kapelle durch den Restaurator Hans Krempl aus Eichstätt romanische Fresken freigelegt werden und in der St. Anna-Kapelle die beiden bereits erwähnten Secco-Malereien mit der Darstellung des Totentanzes und des Jüngsten Gerichts. Das Feld mit dem Schriftzug unterhalb des Totentanzes wurde dagegen erst 1985 aufgedeckt.³¹

Im Zuge der Untersuchung von 1950 konnte zweifelsfrei festgestellt werden, daß die Anna-Kapelle an die bereits lange vorher existierende Friedhofsmauer – zeitgleich mit der Josephs-Kapelle – angesetzt worden war.³² Über die Datierung der beiden Wandmalereien mit der Darstellung des Totentanzes und des Jüngsten Gerichts gab es bislang keine einheitliche Aussage. Die Zuordnungsversuche begannen bei spätmittelalterlich³³ und endeten in der Zeit zwischen 1660 und 1700.³⁴ Ausschlaggebend für die irrtümliche spätmittelalterliche Einordnung dürfte das Alter des Bildträgers – die ehemalige Friedhofsmauer – sein. Es war zwar durchaus üblich, Totentanzdarstellungen an Friedhofsmauern anzubringen, jedoch stellt sich bei

Totentanz in der
St. Anna-Kapelle
zu Roding,
1660/1700.



genauerer Betrachtung der beiden Secco-Malereien sofort heraus, daß beide Gemälde genau in den jeweiligen Schildbogen eingepaßt wurden. Zudem gibt es keinerlei Überschneidungen, oder Störungen der Darstellungen an den Rändern. Dies spricht eindeutig für den zweiten Datierungsvorschlag von 1660/1700. Nach der genaueren Bildbetrachtung wird sich unzweifelhaft herausstellen, daß sowohl die Bekleidung der dargestellten Personen, als auch das Stilistische der Malerei eindeutig für eine barocke Entstehungszeit sprechen.

Der literarische Beginn der Totentanztradition wird allgemein um die Mitte des 14. Jahrhunderts, als Folge der verheerenden Pestepidemien, angenommen.³⁵ Angeregt wurde der Totentanz vermutlich durch die volkstümliche Vorstellung, die „armen, unerlösten Seelen“ müßten des Nachts auf den Fried-

höfen tanzen und versuchten dabei, auch noch Lebende in ihren Reigen hinein zu ziehen. Zunächst als rein deutsches Motiv entstanden, fand der Totentanz in illustrierten Bilderbögen auch in den Nachbarländern Verbreitung. Als Mahnung an die Überlebenden vor einem plötzlichen und unvorbereiteten Tod und als abwehrendes Mittel vor kommendem Übel entwickelte sich aus der älteren Tradition der Legende von den drei Lebenden und drei Toten der in lateinischen Versen abgefaßte Totentanz. Verbreitung fand er vor allem in der Bußpredigerliteratur der Dominikaner.³⁶ Monumentale Darstellungen des Totentanzes sind uns seit dem 15. Jahrhundert bekannt.³⁷

Zu Beginn stellt sich der Totentanz, dessen Tradition bis ins 20. Jahrhundert hineinreicht,³⁸ als Tanzreigen dar von eben Verstorbenen, die noch im Ornat und mit den Würdezeichen ihres Standes angetan

sind, in abwechselnder Reihenfolge mit verwesenden Leichen. Die „Neuankömmlinge“, aufgereiht nach dem geistlichen und weltlichen Ständeprinzip, müssen ebenso wie alle anderen Toten zu den Klängen des „Spielmanns“ Tod tanzen. Untrennbar war der Totentanz mit dem beigefügten Wort verbunden. In Handschriften und gedruckten Werken löste sich die zusammenhängende Reihe zu Einzelszenen auf, in denen jeweils ein „Noch-Lebender“ mit einem Toten dargestellt wurde. Diese Teilung in Einzelszenen findet sich auch in der monumentalen Wandmalerei.³⁹

Der Rodinger Totentanz in der St. Anna-Kapelle zeigt in zwei Reihen einen Zug von noch Lebenden, die von Toten begleitet werden. In der Mittelzone zwischen den beiden Reihen ist der Friedhof dargestellt mit hölzernen Kreuzen, die alle eine kleine Abdachung tragen. Mitten zwischen den Gräbern steht breitbeinig und überdimensioniert der Tod mit gespannter Armbrust und zielt auf die noch Lebenden am unteren Bildrand. Der „Reigen“ stellt sich hier eher als feierliche Prozession dar. Auch das sonst übliche, wenn nicht sogar zwingend notwendige, paarweise Auftreten von Lebenden und Toten (oder dem Tod) ist hier nicht als Bildmotiv verwendet worden. Der Zug hat rechts oben an der Kirche begonnen und zieht nach links. Er setzt sich am unteren Bildrand von links nach rechts vorne fort. Anführer der Prozession ist ein lautenspielender Tod, an dessen Seite der erste Lebende der Ständefolge, der Papst mit Tiara, schreitet. Ihm folgt der Kaiser als höchster weltlicher Würdenträger. Auch ihm ist eine Totengestalt zur Seite, beziehungsweise nachgestellt. Es schließt sich eine Vierergruppe an, mit Kardinal und Herzog, sowie Bischof und Fürst. Im Hintergrund ist ein flötespielendes Skelett erkennbar und vorne ein weiteres mit Baßgeige. Es folgt eine Dreiergruppe aus geistlichen Würdenträgern, mit zwei Mönchen in unterschiedlichem Habit⁴⁰ und einem Pfarrer, dahinter ein stark bewegter Knochenmann, der nach dem Priester zu greifen scheint. Die Prozession setzt sich mit einer Nonne fort, gefolgt von zwei Paaren, einem Edelmann mit seiner Frau, einem Ritter in Rüstung mit Schild und Schwert, dahinter dessen Gemahlin. Zwischen den beiden Paaren ist ein Toten-

gerippe sichtbar. Es schließt sich eine weitere Einzelperson an, ein Amtmann (?),⁴¹ danach ein Bürgerpaar mit Kind. Das darauffolgende Totengerippe scheint nach dem Kopf des Kindes zu greifen. Ein wohl adeliges Ehepaar beschließt die untere Reihe der Prozession, die durch die Verkürzung der Personen nach links hinten gestaffelt ist. Da die linke Seite des Bildfeldes stark gestört ist, kann nicht mehr festgestellt werden, ob der Reigen nach oben fortgeführt wurde. Jedenfalls nehmen die Personen links oben die Zugformation auf. Im oberen Bereich sind einfacher gekleidete Paare und Gruppen wiedergegeben. Von der ersten Frau ist nur noch der lange weiße Rock erkennbar, von ihrem Gatten Stiefel, Hose und Rock bis zur Körpermitte. Nach einer weiteren Darstellung des Todes folgt eine Familie mit zwei kleinen Kindern, die durch ein Skelett von einer Familie mit einem kleinen Kind getrennt ist. Hinter der großen Figur des Todes steht ein Knochenmann, an den sich das noch ungeordnete Ende des Zugs anschließt, das hauptsächlich aus jüngeren Personen und Kindern besteht. Den Schlußpunkt der Prozession setzt eine Figur des Todes, der ein Kind, das gerade versucht hat, dem makaberen Zug zu entkommen, gepackt hält und mit dem rechten Arm an seinen Platz verweist.⁴²

Kilger hat richtigerweise bemerkt, daß die Kleidung der Totentanzteilnehmer der Barockzeit zuzuordnen ist.⁴³ Ein weiteres Indiz dafür ist die Baßgeige, die ebenfalls in die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert wird. Damit ergibt sich eindeutig, wie bereits angesprochen, für die zeitliche Einordnung des Rodinger Totentanzes die Zeit ab 1660.

Unter dem farblich abgesetzten Bildfeld befindet sich in der Mitte ein längsovales Schriftfeld mit insgesamt drei Zeilen, deren Worte nur noch fragmentarisch erhalten geblieben sind. In der ersten Zeile ist zu lesen: „Zu gehen [...] arm noch reich: So gilt mir alles gleich / Und [...]“. Deutlich erkennbar wird der Bezug zum Jedermann-Motiv: „Schonet keinerlei Person / einerlei, ob arm, ob reich, / schont nicht Mitra oder Kron, / Fürst und Bischof gilt ihm gleich.“⁴⁴

Das im südlich daneben liegenden Schildbogen wiedergegebene Jüngste Gericht gehört als durchaus

Das Jüngste Gericht,
Bestandteil des
Totentanzes in der
St. Anna-Kapelle
in Roding,
1660/1700.



gängige Ergänzung eindeutig zum Totentanz.⁴⁵ Auch stilistisch sind beide Wandmalereien der gleichen Zeit und derselben Hand zuzuordnen.⁴⁶ Das Jüngste Gericht ist in drei Zonen gegliedert, unten links die Erlösten, die aus den Gräbern auferstehen und zum Himmel emporstreben und rechts die Verdammten, die kopfüber herabstürzen und von einem Engel verfolgt werden. Darüber befindet sich die Zone der Seligen auf einem Wolkenband, deren rechte Hälfte den Märtyrern mit Palmwedeln vorbehalten bleibt. In der Mitte sitzt Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, zu seinen Füßen die Weltkugel. Er hat segnend seinen rechten Arm erhoben. Neben ihm kniet links mit betend gefalteten Händen Maria, die Mutter Gottes. Engel tragen im obersten Bereich von beiden Seiten die Leidenswerkzeuge herbei: links die Geißelsäule, die Leiter, den Essigswamm und die

Lanze, rechts das Kreuz und die Dornenkrone. Der Totentanz will den Menschen vor einem unvorbereiteten Tod warnen, das Jüngste Gericht stellt ihm die Konsequenzen aus seinem irdischen Handeln vor Augen.

Ist der Totentanz heute etwas Unzeitgemäßes? Spricht nicht auch die inzwischen über 100 Jahre lang andauernde Forschung an dieser Thematik dafür, wie sehr sie uns trotz allem Bemühens um das Verdrängen der eigenen Sterblichkeit immer noch bewegt? Eugen Roth hat sehr zutreffend formuliert, wie wenig der Tod in unsere schnellebige Zeit eigentlich paßt:

*„[...] Der Tod, der Gläubiger, der Regen
Die kommen immer ungelegen:
Rechtzeitig zweifellos an sich –
Doch nie zur rechten Zeit für Dich!“*

Anmerkungen

- 1 Johannes von TEPL: Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahre 1400. Übertragen und eingeleitet von Hermann Kunisch, Freiburg i. Br. 1940, S. 9.
- 2 Ebd. S. 32.
- 3 Ebd. S. 34.
- 4 Vgl. allgemein zu dieser Problematik: Alois Maria HAAS: Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Alois Maria HAAS: Geistliches Mittelalter, Freiburg Schweiz 1984, S. 149–160.
- 5 Die Bauform liegt zwischen Basilika und Halle. Der Obergaden des stark überhöhten Mittelschiffs hat keine eigene Beleuchtung, was für die Definition einer Basilika notwendig wäre. Andererseits ist ein derartig überhöhtes Mittelschiff bei einem Hallenbau äußerst ungewöhnlich.
- 6 KUNSTDENKMÄLER Heft IV Bezirksamt Cham, S. 61.
- 7 Zur Baugeschichte der Kirche vgl. KUNSTDENKMÄLER, Heft IV, Bezirksamt Cham 1906, S. 47–66; Achim HUBEL, Jolanda Drexler: Dehio. Regensburg und die Oberpfalz, Darmstadt 1991, S. 98.
- 8 Letztere Darstellung mißt 2,90 m in der Breite und 2,40 m in der Höhe. Angaben aus dem Kirchenakt Nr. 25936 mit dem Kostenvoranschlag zur Restaurierung der Wandgemälde.
- 9 Ebd. Kostenvoranschlag des Friedrich Pfeleiderer.
- 10 Karl KÜNSTLE: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz nebst einem Exkurs über die Jakobslegende, Freiburg i. Br. 1908, S. 30f.; E. SEIDL: Die alte Pfarrkirche in Chammünster, in: Das Chamberich. Geschichtliche Wanderungen vom Arber bis zur Naab, Gratisbeilage zum „Chamer Tagblatt“ vom 2. Juli 1913, S. 73–75, hier S. 74.
- 11 Ebd. S. 31; Engelbert KIRSCHBAUM (Hg.): Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), Freiburg 1990, Bd. 1, Sp. 550.
- 12 KÜNSTLE 1908, S. 30; LCI Bd. 1, Sp. 550.
- 13 LCI, Bd. 1, Sp. 550.
- 14 Bibl. Ars. Ms. 3142 fol. 311v; vgl. LCI, Bd. 1 Sp. 550.
- 15 LCI, Bd. 1, Sp. 550.
- 16 KÜNSTLE 1908, S. 42.
- 17 Riccardo BARSOTTI: Neuer Kunstführer von Pisa und Umgebung, Florenz, S. 53 erw.
- 18 Bekannt sind zur Zeit neben dem Fresko in Chammünster acht weitere Darstellungen der Legende in Deutschland: Crailsheim (Baden-Württemberg), Niederkirchen, Überlingen und Erichskirch am Bodensee, Badenweiler (Schwarzwald), Augsburg (Bemalung an einem Schlußstein im Dom), Loxstedt bei Bremen und Wildeshausen bei Hannover; Aus: Pfarramt Chammünster, Brief von Johanna M. van der Kleij vom 20. 11. 1995 an Stadtpfarrer Hebauer.
- 19 LCI, Bd. 1, Sp. 550. Es gibt außerdem die Möglichkeit, die drei Stände darzustellen. Diese Form der Wiedergabe bildet fast schon ein Bindeglied zum Totentanz.
- 20 Da die Farben des Originalgemäldes inzwischen stark verblichen, beziehungsweise die Konturen kaum mehr kenntlich sind, bezieht sich die Beschreibung zum Teil auf den Bericht des damaligen Stadtpfarrers Seidl, von 1913: E. SEIDL: Die alte Pfarrkirche in Chammünster, in: Das Chamberich. Geschichtliche Wanderungen vom Arber bis zur Naab, Gratisbeilage zum „Chamer Tagblatt“ vom 2. Juli 1913, S. 73–75. Für die Beschreibung wurde ferner das hier abgebildete, nach der Restaurierung von Pfeleiderer angefertigte Foto von 1913 zu Grunde gelegt.
- 21 SEIDL 1913, S. 74.
- 22 Sicher wäre es sinnvoll, so bald als möglich eine Befunduntersuchung am Fresko durchführen zu lassen, die die heutenoch vorhandenen Malereireste genau dokumentiert.
- 23 Dieser Strich wurde vermutlich bei der Restaurierung von 1913 angebracht.
- 24 Josef MENATH: Das Totenfresko in der Kirche von Chammünster, in: Bayerwald-Echo, 8./9. Sept. 1979. Vgl. die Darstellung der Legendensonderform bei: KÜNSTLE 1908.
- 25 KÜNSTLE 1908, S. 36.
- 26 Ebd. S. 61. Zumeist ist die deutsche Variante kombiniert mit dem französischen Typus.
- 27 Ebd. S. 36.
- 28 Alois MÖSTL: Kirchenführer der Kirchen von Roding, Wangen 1977, S. 14; Karl SCHWARZFISCHER: Der Rodinger Totentanz, in: Josef KILGER u. Georg REIF (Hg.): Rodinger Heimat III, Roding 1986, S. 5–15, hier: S. 5.
- 29 MÖSTL 1977, S. 14; Karl SCHWARZFISCHER: Beiträge zur Geschichte und Kunst, in: Karl SCHWARZFISCHER: Der Landkreis Roding, Roding, 2. Aufl. 1959, S. 110.

- 30 SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 5; Georg HAGER: Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg, I: Bezirksamt Roding, München 1905, S. 132.
- 31 Die Freilegung erfolgte durch die Kirchenmalerfirma Preiß; vgl. SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 12.
- 32 Leider ist der Restaurierungsbericht von 1950 derzeit unauffindbar; zum Inhalt des Berichts vgl. SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 6f.
- 33 Walter HARTINGER: Denen Gott genad! Totentanzbrauchtum und Armen-Seelen-Glauben in der Oberpfalz, Regensburg 1979, S. 98, 189; SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 13f.; Konrad ACKERMANN u. Josef KILGER: Roding – Stadt im Königsland, Stuttgart 1994, S. 31 (mit Farbabb.).
- 34 Der Restaurator Krempl ordnete den Totentanz dem Barock zu, als er 1950 die Wandmalerei freilegte. Vgl. SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986 S. 13. MÖSTL 1977, S. 14; Karl SCHWARZFISCHER: Geschichte der Stadt Roding und ihres Pfarrgebietes, Roding 1967, S. 210; SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 110.
- 35 Vgl. dazu allgemein: Hellmut ROSENFELD: Der mittelalterliche Totentanz, Köln/Wien ³1974; hier besonders der Quellenanhang S. 308–318, Wiedergabe des Würzburger Totentanztextes von ca. 1350. Johannes JAHN: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1983, S. 802f; LCI, Bd. 4, Sp. 343–347; Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), Freiburg i. Br. 1986, Bd. 10, Sp. 277–279. Bis heute ist die Frage nach der Entstehung des Totentanzes nicht eindeutig geklärt worden.
- 36 Erste deutschsprachige Fassung von 1360 in der Bußpredigerliteratur der Dominikaner; erste französische Form des „dance macabre“ von 1375. Vgl. Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau o. J., S. 340f.
- 37 Basel um 1440 (zerstört, durch Merianstiche überliefert); Klingental um 1440; Kloster Wengen Mitte 15. Jh.; Lübeck Marienkirche 1463; Berlin Marienkirche 1484 usw.
- 38 Vgl. z. B. Johann Wolfgang von GOETHE: Der Totentanz (April 1813), in: Johann Wolfgang von GOETHE: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. I, Gedichte und Epen I, München 1981, S. 288f.
- 39 Vgl. zum Beispiel den Totentanz in Straubing, St. Peter.
- 40 Aufgrund der dunklen und hellen Bekleidung vermutlich ein Dominikaner und ein Franziskaner. Es müßte eine genauere Untersuchung der hier in der Gegend ansässigen Klöster erfolgen, um eine eindeutige Zuordnung zu ermöglichen.
- 41 SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 10.
- 42 Die Vermutung Schwarzfischers, das Kind sei unbekleidet und deshalb als bereits verstorben zu betrachten, widerlegt sich bei genauerem Hinsehen, da das Kind Kleidung trägt. SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 10.
- 43 Josef KILGER: „Eule! O Ritter mit Fliegenden Zigl! Seze nur yber berge und higl“, in: LALE, Region der Kultur, Kultur der Region, Okt./Nov. 1997, S. 9.
- 44 HAAS 1984, S. 160.
- 45 Eine ausführlichere Behandlung dieser Darstellung ist hier aus Platzgründen nicht möglich.
- 46 Hier irrt Schwarzfischer, der Entdecker der beiden Wandmalereien, der verschiedene Malerhände vermutet, vgl. SCHWARZFISCHER, Totentanz 1986, S. 14. Bei genauerem Hinsehen erkennt man in beiden Bildern die gleichen Physiognomien, ähnliche Körperhaltungen sowie den gleichen Duktus. Allerdings befindet sich das Jüngste Gericht in einem noch schlechteren Erhaltungszustand als der Totentanz. Hier ist fast überall nur noch die rote Vorzeichnung stehen geblieben, die Malschicht fehlt an den meisten Stellen.