



**Cora Dietl, Lenke Kovács, Licia Buttà,  
Karolin Freund, Julia Gold, Verena Linseis, Maria del Mar Valls Fusté,  
Francesc Massip Bonet, Monika Müller, Raúl Sanchis**

## TANZ nach meiner Pfeife!

### Tanzdarstellungen in Mittelalter und Früher Neuzeit

#### Das Projekt

*Chorea est circulus rotundus cuius medium est diabolus.* Diese Sentenz wird das ganze Mittelalter hindurch zitiert und zuweilen Chrysostomus, zuweilen Augustinus oder auch Jacob von Vitry zugeschrieben.<sup>1</sup> Immer wieder wird in Tanztraktaten vor einem Reigen gewarnt, wie z. B. in der anonym überlieferten Predigt *Was schaden tanzten bringt* (1437), in der es heißt:<sup>2</sup>

*Der vmme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist: wann er stiftt solich tentz vff daz sich die vnkuschen menschen ansehen, angriffen vnd mit einander reden, vnd dar durch entzündt werdent durch vnkuscheit, vnd boese fleischlich begirde gewynnen [...].*  
(S. 52)

*Der Reigentanz ist ein Ring oder Zirkel, in dessen Mitte sich der Teufel befindet, denn er stiftet zu solchen Tänzten an, auf dass sich die unkeuschen Menschen ansehen, anfassen und miteinander reden und dadurch zur Unkeuschheit und bösen fleischlichen Begierde entzündet werden.*

In ähnlicher Weise warnt auch der aus Girona stammende Franziskaner Francesc Eiximenis im *Tractat de luxúria* (1384)<sup>3</sup> vor dem Reigen:

*[...] les quals coses son totes sagetes e armes del diable que ell tramet a destrohir la nostra castedat e puritat del cor. Hon, per tal que mills puxa encendre lo foch are los fa fer ball redó, per tal que ensempe se vegeu e sien ferits de diverses parts; a vegades ball lonch e tresca, per tal que tots s'encenen.*  
(II, 614, S. 157f.)

*[...] und dies sind alles Pfeile und Waffen, die der Teufel einsetzt, um unsere Keuschheit und Reinheit des Herzens zu zerstören. Um das Feuer besser entfachen zu können, lässt er sie den Reigen tanzen, damit sie sich sehen und an verschiedenen Stellen verwundet werden, manchmal im Kettenreigen und in der Tresca, damit alle entfacht werden.*

Im Sinne der genannten Sentenz ist auch die Tanzdarstellung in den Handschriften des *Welschen Gasts* (1215/16) Thomasins von Zerkläre zu verstehen.<sup>4</sup> Ohne dass es im Text eine unmittelbare Grundlage dafür gäbe, entwirft der Illustrator dieser Tugendlehre einen Reigen der Untugenden und macht den Tanz damit zum Sinnbild des Textes selbst.

Der Tanz wird im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit allerdings nicht grundsätzlich verurteilt. Im 13. Jahrhundert erklärt Albertus Magnus,<sup>5</sup> dass am Tanz oder Reigen an sich nichts Schlechtes sei. Allerdings könnten die entsprechenden Umstände ihn dazu machen: die falschen Tänzer, die falsche Gelegenheit, das falsche Ziel, die falsche Tanzart, die falsche Musik. Vielfältig nämlich sind die Tänze, die uns in Mittelalter und Früher Neuzeit begegnen. Der Tanz wirkte als eine Art nonverbale Symbolsprache und wurde bei Herrschereinzügen und Prozessionen, bei der Aufführung von Theaterstücken oder anderen Feierlichkeiten eingesetzt. Er markierte Status, Macht, Ordnung, Werte.

Das Phänomen der Sinnhaftigkeit von Tänzen und ihrer differenten Wertung in unterschiedlichen Kulturen, speziell im deutschsprachigen Gebiet und im Herrschaftsbereich der Krone von Aragon,<sup>6</sup> stand im Zentrum eines Kooperationsprojekts der Universitäten Tarragona und Gießen in den Jahren 2014 bis 2016, vom Deutschen Akademischen Auslandsdienst in der Programmlinie „Projektbezo-



Thomasin von Zerkläre, Der Welsche Gast. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. poet. et phil. 2 1, fol. 97<sup>r</sup> (<https://t1p.de/guw2g>). (Foto: gemeinfrei)

gener Personenaustausch“ (PPP) gefördert und durchgeführt in Kooperation mit *iconodansa*.<sup>7</sup> Eines seiner Ergebnisse war die Ausstellung „El ball en DANSA. Representacions del ball a l'edat mitjana i moderna/TANZ nach meiner Pfeife! Tanzdarstellungen in Mittelalter und Früher Neuzeit“, die zwischen Januar 2016 und April 2017 in Gießen, Tarragona, Barcelona, Bern, Leeds, Durham, Cluj und Budapest gezeigt wurde. Für den Katalanistentag in Gießen, 12.–14. 9. 2024, wurde sie noch einmal neu gedruckt und zunächst im Hauptgebäude, von November 2024 bis Februar 2025 in der Universitätsbibliothek Gießen präsentiert. Der vollständige Text der Ausstellung samt Einleitungsvortrag wird in den *Acta Universitatis Lodzensis* publiziert. Der folgende Beitrag fasst ihn zusammen.

## Am Anfang war der Tanz. Biblische Tänze

Mittelalterliche Tanzdarstellungen nehmen häufig Bezug auf in der Bibel thematisierte Tänze. Deren im Text vorgegebene Wertung hängt in der Regel vom Verhältnis des Tanzes zu paganen Anbetungsstätten ab, oder vom Ergebnis des Tanzes für das Volk Gottes. Diese Wertung spiegelt sich auch in der Art des Tanzes: Gemäßigte Bewegungen können Gottgefälligkeit symbolisieren; ausgreifende oder körperbetonte Bewegungen sind hingegen fast immer negativ konnotiert. Häufig adaptiert ist der Tanz der „Salome“, der König Herodes so sehr entzückte, dass er ihr jeden Wunsch gewährte, woraufhin sie das Haupt Johannes des Täufers forderte (Markus 6, 22).<sup>8</sup> Die Bildkunst aus dem deutschsprachigen Raum kennt schon früh Darstellungen Salomes als einer ekstatischen Tänzerin. Im sog. *Luithar-Evangeliar*<sup>9</sup> (vor 1000) ist sie sogar mit nacktem Oberkörper abgebildet. Bis ins Spätmittelalter hinein ist auch der Bildtypus einer Salome bekannt, die ihren Körper akrobatisch verbiegt, was eher sozial niederstehenden Gauklern ansteht. In der Literatur werden ihre herausfordernden Blicke, ihr gelöstes Haar, ihr Springen und Sich-Biegen als Ausdruck der Schamlosigkeit und des Teufelsdienstes verstanden, wie z.B. in der Bibeldichtung *Der Saelden Hort*<sup>10</sup> (um 1300). Man sieht Salome

*[...] den rok zû ir twingen,  
fûr und wider springen,  
sich prengen und biegen,  
bis das die tumben liegen,  
die da zetisch sassen,  
ir selbes gar vergassen  
und an sie so ergaffeten  
daz si enwistent waz si schaffeten.  
(V. 2861–68)*

*[...] den Rock raffen,  
vor und zurück springen,  
sich darbieten und biegen –  
so lange, bis die törichten Narren,  
die dort am Tisch saßen,  
sich selbst gänzlich vergaßen  
und sie dermaßen anstarrten,  
dass sie nicht mehr wussten, was sie taten.*

Die Betrachter trifft harte Kritik. Sich vom Verführungstanz in den Bann ziehen zu lassen, scheint fast noch schlimmer zu sein als der Tanz selbst.

In der katalanischen Kultur wird der Tanz Salomes im 14. Jahrhundert, zeitgleich mit den ersten Belegen für Aufführungen von *joglaresses* (Spielfrauen), zu einem festen Bestandteil der Johannes-Verehrung. Statt lüsterner Verrenkungen zeigt Salome hier suggestive, verführerische Gesten, z.B. auf dem Johannes-Altar des Francesc Serra aus Santa Maria de Tobet (Zaragoza). Das 15. Jahrhundert bringt einen Wandel in der Ikonographie der Szene mit sich, wohl in Folge der Ausbreitung des *Caput Johannis*-Kults. Jetzt wird Salome mit dem abgeschlagenen Haupt des Heiligen gezeigt.

Als ähnlich verdammenswert wie Salomes Tanz erscheinen in der katalanischen und v.a. in der deutschsprachigen Welt der Tanz um das Goldene Kalb (Exodus 32, 19) und der Tanz der Baalspriester auf dem Berg Karmel (1. Könige 18). Nicht alle biblischen Tänze aber sind negativ konnotiert. Bei der Überführung der Bundeslade tanzt der König (2. Könige 6, 20). Der biblische Text weist gezielt

auf die Spannung zwischen dem weltlichen Gebaren des Tanzes und einem gottgefälligen Verhalten hin, indem er den König mit der Rüge seiner Frau konfrontiert. In der *Weltchronik* Rudolfs von Ems<sup>11</sup> (um 1250) sieht sie einen Bruch der Standesregeln.

*David vor der arche sprang  
mit allirhande vroide spil [...]*  
*Michol sin wip, dú in empfie  
mit unwertlichem gruoze gar [...].*  
*vil schmeliche si ze ime sprah:*  
*„seht wie vor dén sinin gie  
von Israhel der künig hie,  
spilde und springinde  
und mit dén lotern singinde,  
machende sine siten bar’.*  
*(V. 27940f., 28074f. 28080–86)*

*David sprang vor der Lade her  
mit allerhand Freudenspiel [...].*  
*Michal, seine Frau, empfieng ihn  
mit sehr abschätzigem Gruß [...].*  
*In überaus schmähemdem Ton sagte sie zu ihm:*  
*„Seht, wie vor den Seinen hier  
der König von Israel ging,  
spielend und hüpfend,  
mit dem losen Volk singend,  
seine eigenen Sitten ablegend.“*

In seiner Verteidigungsrede will David seinen Tanz als Form der Demut und der freiwilligen sozialen Erniedrigung vor Gott verstanden wissen.

Der heilige Tanz als Ausdruck der Dankbarkeit und Freude wird insbesondere im katalanischen Raum zu einem der zentralen Themen in moralisierenden Abhandlungen und liturgischen Texten. Francesc Eiximenis rühmt im *Tractat de luxúria* den Tanz Davids:

*E sent Gregori diu axí: No-m sé qual fo major, o Daviu saltant davant la archa de Déu, o cant se humilià pregonament après que ach peccat, ab gran contrició del cor seu. En les quals paraules appar que sent Gregori aprou molt lo dit ballar de Daviu. Item és cosa certa, axí con appar en los libres dels Jutges e dels Reys e dels Machabeus, que cant ells venien de les batalles, que les donzelles los exien cantant e bayllant, faentlos solaç e gràcies a Déu per lur bayll e cant de la victòria que havien ahuda.*  
*(II, 617, S. 162f.)*

*Und der heilige Gregor sagte: „Ich weiß nicht, was ehrenwerter war: als David vor der Bundeslade tanzte oder als er sich erniedrigte, nachdem er gesündigt hatte und tiefe Reue empfand.“ Diesen Worten nach zu urteilen, schätzte der heilige Gregor den Tanz Davids sehr. So ist es auch wahr, dass im biblischen Buch der Richter und dem der Könige und dem der Makkabäer die von den Schlachten Heimgekehrten von den Jungfrauen tanzend empfangen wurden. Dadurch erfreuten sie sie und dankten Gott durch ihren Tanz für den errungenen Sieg.*

Auch Miriam, die Schwester Moses', initiiert einen gottgefälligen Freudentanz nach der Durchquerung des Roten Meeres (Exodus 15, 20). In der *Goldenen Haggada*,<sup>12</sup> einer um 1320 in einer katalanischen Werkstatt entstandenen Handschrift, die für ein reiches Mitglied der jüdischen Gemeinde in Barcelona bestimmt war, ist dieser Tanz in einer Reihe von Illustrationen zu biblischen Szenen und korrespondierenden Ritualen abgebildet.

In der deutschen Bibeldichtung aber überwiegen negative Tanzdarstellungen. Es werden auch neue Tänze in das biblische Geschehen eingeschrieben, um eine Abkehr von Gott zu markieren. Im *Alsfelder Passionsspiel* (um 1500)<sup>13</sup> lebt Maria Magdalena vor ihrer Bekehrung ein Leben voller Laster und tanzt nicht nur mit den Peinigern Jesu, sondern auch mit den Teufeln:

*Hoc facto Maria Magdalena superbo habitu incedit cum  
Lucifero et alijs demonibus corisans [...]*  
*Et sic vigellator incipit vigellare et corisant Luciper cum  
Maria Magdalena et alii demones. (1769a; 1789a)*

*Danach tritt Maria Magdalena in stolzer Haltung auf und  
tanzet mit Luzifer und den anderen Teufeln einen Reigen. [...]*  
*Und da beginnt der Leierspieler zu spielen und Luzifer und  
die anderen Teufel tanzen mit Maria Magdalena.*

Das Bild der tanzenden Magdalena ist auch in katalanischen moralisierenden Texten belegt. In der Vita der *Maria Magdalena* (1490/92) von Joan Rois de Corella<sup>14</sup> wird der Tanz als frivole, vom rechten Weg abführende Zerstreuung gewertet.

*[Maria Magdalena] despenia lo temps del seu delitós viure en convits, danses e festes, les orelles afalagades en diversitat de ben entonada música, ab perfums de singulars mixtures (S. 310).*

*[Maria Magdalena] verbrachte ihre Zeit in wonnevollem Leben mit Gastmählern, Tänzern und Festen, und ihr Gehör wurde von der Vielfalt der wohlklingenden Musik verwöhnt, vom Duft einzigartiger Mischung.*

Der Tanz Magdalenas kann integratives Potenzial haben, um zur *conversio* anzuleiten. Anders verhält sich dies bei den furchteinflößenden lauthals schreienden Gruppen jüdischer Tänzer im *Alsfelder Passionsspiel*. Am Höhepunkt der Abscheulichkeit tanzen sie um den gekreuzigten Christus. Der Reigen parodiert den paganreligiösen Anbetungstanz, will Christus damit verspotten und führt dem Zuschauer die „Verblendung“ der Juden vor Augen, die nicht sehen, dass sie tatsächlich um den wahren Gott tanzen.

*Hoc factio Sinagoga cantat cum Iudeis.  
Et dicit SYNAGOGA:  
Ihr Herren, mer machen eyn loibedanz dem, der vff hoit den koniglichen krantz.  
nu hyr vmb gebet em eyn ende vnd singet mer nach dijt gesenge.  
Et sic Iudei corizando per cruce[m] cantant.  
(V. 5790–93)*

*Danach singt Synagoga mit den Juden.  
Und danach sagt SYNAGOGA:  
„Ihr Herren, lasst uns einen Lobtanz demjenigen zu Ehren machen, der den königlichen Kranz trägt.  
Nun gebt ihm hierdurch den Rest und singt mir diesen Gesang nach.“  
Und so tanzen die Juden singend um das Kreuz.*

## Tanzende Pilger und Mönche

Einen Tanz zu Ehren des wahren Gottes, vergleichbar dem Tanz Davids, kennt das katalanische Mittelalter auch als lebende Tradition, wie das *Rote Buch von Montserrat* (*Llibre Vermell de Montserrat*)<sup>15</sup> aus dem späten 14. Jahrhundert bezeugt. Die für den Gebrauch durch Pilger angelegte Sammelhandschrift enthält Tänze, Virelais, Kreisreigen und die erste musikalische Fassung eines Totentanzes, darunter auch das älteste erhaltene Exemplar eines Loblieds auf die Sieben Freuden Mariens. Es trägt die Überschrift „Tanz der Freuden Unserer Lieben Frau, in der katalanischen Volkssprache, als Reigen“.

Der Brauch, im heiligen Raum zu tanzen, ist im 14. Jahrhundert auch auf Mallorca dokumentiert. Hier sind es die Mönche selbst, die im Tanz ihrer Freude Ausdruck verleihen. So berichtet die *Mallorquinische Chronik*<sup>16</sup>, dass im Sommer 1397 die Franziskaner die Verleihung des Dokortitels an Bruder Joan Eixemeno, den zukünftigen Bischof von Malta (1418), mit Tänzern in der Klosterkirche feierten:

*Digmenge a XV de Juliol [del 1397] maestra Johan Xemeno del orde dels frares menors, pres lo barret de la Seu, e feu gran festa e grans balls e de totes les ordes dels frares ballaren aquesta jornada dins la esgleya de Sent Francesch. (S. 128)*

*Am Sonntag, dem 15. Juli [1397] erhielt Joan Eixemeno aus dem Orden der Minoriten in der Kathedrale das Birett und es wurde ein großes Fest mit großartigen Tänzern veranstaltet und alle Orden der Brüder tanzten an jenem Tag in der Franziskanerkirche.*

Im deutschsprachigen Raum werden von Mönchen durchgeführte Tänze kritisch gesehen. Insbesondere in der Reformationszeit dienen Tanzdarstellungen dazu, Geistliche der anderen Konfession der Lächerlichkeit preiszugeben. In Thomas Murners satirischer Schrift *Von dem großen Lutherischen Narren* (1522)<sup>17</sup> wird die Unmoral der Lutherischen verspottet, denen sich der Mönch

Murner beugen muss. Er heiratet Luthers Tochter, zögert aber den Hochzeitstanz hinaus, bis Luther ihn drängt, die Kutte abzulegen, die ihn am Tanz hindert. Das Hochzeitspaar tanzt zu den Klängen der Laute Adelheits, die besser spiele als jeder Spielmann am Hof des Kaisers – ironischerweise hat sie nur eine Saite. Murner umarmt die Braut:

*Kum her, du schön vnd wol geboren,  
Ich dantz mit dir den denteloren  
Vnd gebs vmb predigen nit ein heller  
(V. 4236–38)*

*Komm her, du Schöne und Wohlgeborene,  
ich tanze mit dir den Denteloren und schere mich  
keinen Heller ums Predigen.*

Der Denteloren als hochaktueller Tanz aus Lothringen unterstreicht den höfischen Anspruch des Tanzes, der freilich in einem offensichtlichen Widerspruch zum Stand des Brautpaares steht. Spöttisch blickt der Text auf jene Geistlichen, die Tanz- und Ehefreuden dem geistlichen Leben und Predigtamt vorziehen.

### Bauerntöpel und Meistertänzer

Nicht nur die Tänze des geistlichen Stands werden in der deutschsprachigen Literatur kritisch gesehen, sondern auch Bauerntänze, die gegenüber den adeligen Tänzen als defizitär gelten. In seinen *dörper*-Liedern konfrontiert der Dichter Neidhart (13. Jh.) das Ideal der höfischen Liebe mit der bäuerlichen Welt. Weil die Bauern gegen ihren Stand aufbegehren, ahmen sie die höfischen Tänze mit gemischten Paaren nach, zeigen sich dabei aber denkbar ungelent, so in *Sommerlied* 27:<sup>18</sup>

*Randolt, Gunthart, Sïbant, Wâlfrit, Vrêne  
die sprungen dâ den reien vor, ie einer,  
dannoch zwêne:  
deist Diethôch, Uolant, und ledunc  
spranc dâ mangan geilen sprunc;  
an des hant spranc Elêne (VII, 1–5)*

*Randolt, Gunthart, Sïbant, Wâlfrit und Vrêne  
führten den Reigen springend an, einer,  
dann zwei,  
das heißt Diethôch, Uolant und ledunc  
sprang dort viele übermütige Sprünge;  
an seiner Hand sprang Elêne.*

In den Bildkünsten sind tanzende Bauern erst relativ spät nachzuweisen. Zu den ältesten repräsentativen Darstellungen von Bauerntänzen gehören die Neidhart-Friese, die in Wohnhäusern oder Trinkstuben des 14. Jahrhunderts erhalten sind, u.a. in Regensburg. Hier tragen die Bauern sonder-



Neidhartanz. Regensburg, Glockengasse 14 (um 1360/70).

(Foto: Nina Prifling)

bare Kleidung, ihr Haar ist struppig, ihre Gesichtszüge sind grob, die Bewegungen ausgelassen. Ihre Tölpelhaftigkeit gibt die Bauern, welche die Elite nachahmen wollen, dem Verlachen preis. Die Hofkultur Kaiser Maximilians I. erweitert das Tanzrepertoire der Höfe im deutschsprachigen Raum. Ab 1512 ließ der Kaiser den pseudoautobiographischen Roman *Freydal*<sup>19</sup> erstellen, der seine ritterliche Werbung um Maria von Burgund beschreibt. Der reich illustrierte, nicht fertiggestellte Text gliedert sich in 64 Turnierhöfe, an denen jeweils drei Turniere und ein vom Turniersieger Freydal organisierter Kostümtanz (*mummerey*) stattfinden, als Reverenz an die Fürstin. Betont werden die kostbaren, exotischen Ausstattungen der Tänzer und die Vielfalt der Tanzformen, die Freydals Bildung ausstellen. Im katalanisch-aragonesischen Königreich ist der Tanz im Spätmittelalter keine ausschließliche Sache des Adels. Unter den zahlreichen Tanzszenen im *Roman vom Weißen Ritter Tirant lo Blanc*<sup>20</sup> (1460–1490) von Joanot Martorell sticht die Beschreibung eines Tanzwettbewerbs am englischen Königshof heraus, der einen breitgefächerten Teilnehmerkreis aufweist:

*Primerament lo diumenge qui és dia de benedició, fossen fetes danses tot aquell dia per tots los estats, així per los órden com per los menestrals: e qualsevulla orde que dansàs e ho fes millor, o fessen jocs o entramesos ab més gràcia, a parer dels jutges, que guanyassen vint marcs d'argent e tot lo que costaven los entramesos; e tot aquell dia no s'hi tenia de fer sinó danses o momos, o entramesos o coses semblants que fossen d'alegria.*  
(S. 195)

*Am Beginn, am Sonntag, dem Tag des Herrn, sollten von morgens bis abends Tänze dargeboten werden, und zwar von allen Ständen, sowohl von den Adelsgemeinschaften wie von den Zünften. Diejenige Gruppe aber, deren Auftritt, sei es zu Tanz, Spiel oder Posse, nach Meinung der Schiedsrichter am reizvollsten wäre, sollte einen Preis von zwanzig Silbermark erhalten und sämtliche Auslagen für ihre Darbietung vergütet bekommen. Und so gab es denn den ganzen Sonntag über nichts als Tanzbelustigungen, Mummenschanz und ähnlich vergnügliche Dinge. (übers. Vogelgsang, S. 155)*

Deutlich ist hier von professionellen Tänzern die Rede. Solche lassen sich ab dem 14. Jahrhundert belegen. Nicht viel jünger sind die ersten Zeugnisse von choreographischen Anweisungen, wie der *Tanzbrief von Cervera* (um 1496). Er ist das älteste erhaltene Dokument in der Geschichte des westlichen Tanzes, das abstrakte choreographische Zeichen aufweist. Das darin enthaltene Repertorium besteht hauptsächlich aus Basse danses.

## Dämonen und Engel

Nicht alles, was tanzt, ist von dieser Welt. Im *Alsfelder Passionsspiel* tanzen mehrfach auch Teufel auf der Bühne (u.a. V. 138a). Abbildungen von tanzenden Dämonen finden sich in Chorgestühlen im deutschsprachigen und im katalanischen Raum, z.B. in der Kathedrale von Barcelona. In der katalanischen Predigtliteratur schließlich sind teuflische Tänzer häufig vertreten. So warnt Vicent Ferrer (1350–1419) vor einem Dämon, der im Kloster des Heiligen Dominikus erschienen war, um tanzend und singend die Sünden der Menschen zu feiern.<sup>21</sup> In einer weiteren Predigt<sup>22</sup> beschreibt er Höllentänze, wobei er die Aesop'sche *Fabel von der Grille und der Ameise* dem religiösen Kontext anpasst:

*[...] e com vindrà lo yvern, ço és, la mort, trobense decebuts, e moren, e ballen en infern ab los dyables. E veus les dances que fan les ànimes dapnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e après vénen los altres dyables, e enmig de dos dyables va una ànima, e en esta manera ballen.*  
(S. 60)

*[...] und wenn der Winter kommt, das heißt der Tod, sind sie verzweifelt und sterben, und dann tanzen sie in der Hölle mit den Teufeln. So könnt ihr euch die Tänze vorstellen, die die verdammten Seelen mit den Teufeln in der Hölle tanzen: Luzifer führt die Tänzer an, und dann kommen die andern Teufel, und mitten unter ihnen geht eine Seele, und so tanzen sie.*



In der Fronleichnamsprozession von València sind im 16. Jahrhundert zwei Prozessionswagen mit Teufelstänzen dokumentiert: die *Roca de l'Infern dels Diables* (Karren der Hölle der Teufel) und die *Roca dels Diables del Juí* (Karren der Teufel des Jüngsten Gerichts). Der Tanz, der auf dem ersten Wagen aufgeführt wurde, ist 1544 ausführlich bezeugt. Beteiligt waren Luzifer mit einem oder zwei Pagen und dem Fahnenträger, eine Teufelin und elf Teufel, die zu Trommelklängen Tänze und Spiele aufführten. Mit dem Aufkommen der Hexenverfolgung in der Frühen Neuzeit gewinnt der Teufelstanz in der deutschen Literatur eine neue Qualität: Hexen tanzen im Kollektiv mit dämonischen Tieren (Böcken, Kröten etc.), um dem Teufel zu huldigen.<sup>23</sup> Thomas Sigfrid schildert 1593<sup>24</sup> einen Hexensabbat:

*Die Vnholden/Hexen oder Zaeuberinne haben be-  
kandt/ das etliche auff Beseme in der Luft dahin  
fahren/ vber Bergk vnd Thal [...] Als denn fahen sie  
an zu tanzen vmb eine Saeule/ auff welcher oben  
eine giftige Kroeten ligt. [](ij v)*

*Die Unholde, Hexen und Zauberinnen haben ge-  
standen, dass etliche auf Besen in der Luft reiten,  
über Berg und Tal [...] Sodann beginnen sie, um ei-  
ne Säule zu tanzen, auf welcher eine giftige Kröte  
liegt.*

Im Gegensatz zum Teufelstanz dienen Gesang und Tanz der Engel dem Lobpreis Gottes oder dem Ausdruck himmlischer Freude über ein gottesfürchtiges Leben der Menschen auf Erden. Im *Renner* Hugos von Trimberg heißt es:

*Ist einer süezer worte vol,  
Sô singet der ander alsô wol,  
Daz engel tanzende süllen werden  
Von sîner stimme süeze ûf erden.  
Süeziu stimme mit süezer andâht  
Hât ofte fröude von himel brâcht,  
(V. 21719–24)*

*Ist der eine voller wohlklingender Worte,  
dann singt der andere so schön,  
dass Engel von seiner lieblichen Stimme  
auf Erden zum Tanzen gebracht werden.  
Eine süße Stimme mit süßer Andacht  
hat schon oft himmlische Freude bewirkt.*

Auch der valenzianische Dominikaner Antoni Canals zeigt sich in seinem Traktat *Scala de contemplació*<sup>25</sup> (Anfang 15. Jh.) überzeugt, dass die Engel im Himmel tanzen. Er weist jedoch auf die Unsagbarkeit dieses Tanzes hin, dessen Sinn, Bedeutung und Wesen nur erahnt werden könne:

*[...] ni podem assignar forma ni semblança visible  
als benaventurats sperits angelicals. Empero creem  
sens tot dupte que no son absens de la gloria de  
tanta solemnitat, ni de la consolatió de tan inexti-  
mable goig. Ans acompanyant aquells qui son lurs  
vehins e ciutatans ab cant merauellós e balls plens  
de gran festiuitat, loen ensems ab ells la omnipoten-  
cia e la molt benigne clemencia del creador (III, 22).*

*Wir wagen es nicht, den seligen Engelswesen eine  
Form oder eine sichtbare Gestalt zuzuordnen. Doch  
glauben wir ohne jeden Zweifel, dass sie der gewal-  
tigen festlichen Herrlichkeit teilhaftig werden und  
sie in dieser unschätzbaren Freude Trost finden und  
mit wunderbaren Gesängen und äußerst festlichen  
Tänzen diejenigen, die ihre Nachbarn und Mitbürger  
sind, begleiten. Gemeinsam loben sie dann die All-  
macht und die unsagbare Gnade des Schöpfers.*

In den Bildtraditionen beider Kulturen lassen sich anders als in der Literatur nur selten Darstellungen von tanzenden Engeln finden. Zwar zeigen die Engel am Hauptportal des Basler Münsters (um 1270/um 1410) variantenreich eine zum Teil tänzerisch-beschwingte Körperhaltung und in zahlreichen Kunstwerken aus dem Königreich Aragon sind musizierende Engel dargestellt. Eine

eindeutige Tanzdarstellung, wie sie sich in einem Holzschnitt der Cranach-Werkstatt (um 1526) findet, stellt aber eine Ausnahme dar. Hier bilden die einen Reigen tanzenden Putten gleichsam einen Schutzwall um die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten.<sup>26</sup>

## Nach der Trennung von Körper und Seele

Verurteilungen des Tanzes zielen oft auch auf die Körperlichkeit und Irrationalität desselben. Wenn Körper und Seele sich trennen, eröffnen sich neue Optionen.

Nur vorübergehend trennt sich die Seele vom Leib in der *unio mystica*, der Vereinigung der Seele mit Gott, auf die mystische Texte zielen. Um das unsagbare Erlebnis zu beschreiben, greift Mechthild von Magdeburg zu Bildern aus der Hofkultur. Im *Fließenden Licht der Gottheit*<sup>26</sup> (1265) schildert sie ihre Visionen:

*Nu sendet si botten us, wan si wil tanzen, und sant umb den gelouben abrahe und umb die gerunge der propheten und umb die kúsche diemútekeit úser frouwen Sante Marien und umb alle die heiligen tugende Jhesu Christi und umb alle die frúmekeit siner userwelten. So wirt ein schöne loptanzen. So kumt der jungeling und sprichet ir zuo: „Juncfrouwe, alust fromeklich sont ir nach tantzen, als úch mine userwelten vor getanzet hant.“ So sprichet si: „Ich mag nit tanzen, herre, du enleitest mich. Wilt du, das ich sere springe, su muost du selber vor ansingen; so springe ich in die minne, von der minne in bekantnisse, von bekantnisse in gebruchunge, von gebruchunge úber alle mónschliche sinne.“ (I,44)*

*Sie sendet nun Boten aus, denn sie will tanzen. Sie sandte nach dem Glauben Abrahams, nach der Gottesliebe der Propheten, nach der keuschen Demut der Heiligen Maria und nach allen heiligen Tugenden Jesu Christi und nach aller Vollkommenheit seiner Auserwählten. So entsteht ein schöner Ehrentanz. Da kommt der Jüngling und sagt zu ihr: „Jungfrau, Ihr sollt so meisterhaft nachtanzen wie Euch meine Auserwählten vorgetanzt haben.“ Da spricht sie: „Ich kann nicht tanzen, Herr, wenn du mich nicht führst. Willst du, dass ich eifrig springe, dann musst du selber vorsingen. Dann springe ich in die Minne, von der Minne in die Erkenntnis, von der Erkenntnis in den Genuss, von dem Genuss über jeden menschlichen Verstand hinweg.“*

Die Seele kann sich nicht einfach dem Tanz der Tugenden anschließen. Sie steht in einer Zweierbeziehung zu Christus. Dieser führt sie über die Stufen der Liebe und Gotteseerkenntnis zur *unio*. Mechthild beschreibt den unsagbaren ekstatischen Zustand der Verbindung mit Gott im Bild des irrationalen, sexuell konnotierten Springtanzes.

Zwei der wohl interessantesten katalanischen Beschreibungen eines Tanzes im Jenseits finden sich, in nahezu wörtlicher Übereinstimmung, im *Llibre de les dones* (1396) des Francesc Eiximenis<sup>28</sup> und in der *Scala Dei* (um 1400) Antoni Canals. Hier die Formulierung des Eiximenis:

*haurà aquí bals, e los bals seran no dissoluts, mas per excés de goig e de glòria, en laor del Senyor. E-Is balls aquells seran formats en diverses spècies de figures geomètriques. Car aquí haurà ball lonch, e ball rodó e ball triangular e ball quadrat, e axí de les altres figures. (II, cap. 391, S. 567)*

*Dann wird es Tänze geben und die Tänze werden nicht ungeordnet sein, sondern voll Freude und Lobpreis des Herrn. Und die Tänze werden nach unterschiedlichen geometrischen Formen gebildet werden: so wird es den Kettenreigen und den Kreisreigen geben, den Tanz im Dreieck und den Tanz im Viereck, und weitere Figuren.*

Als Quelle verweist Eiximenis auf eine Predigt zum Allerheiligenfest von Robert Grosseteste (†1253), Bischof von Lincoln. Offensichtlich war es für kirchliche Würdenträger nicht unmöglich, sich mit Choreographie auseinanderzusetzen.



Totentanz. Morella, ehemaliges Franziskanerkloster.

(Foto: Raül Sanchis Francés)

Eine andere Form des jenseitigen Tanzes stellen Totentänze dar. Im Kontext der Pestwellen am Ende des 15. Jahrhunderts fanden sie in verschiedenen Medien Verbreitung, im deutschsprachigen Bereich insbesondere als Text-Bild-Kompositionen.<sup>29</sup> Hier fordern Skelette als Repräsentanten des Todes die sterbenden Vertreter einzelner Stände auf, einem offenen Reigen zu folgen. Sie vollführen einen weit ausschreitenden, hüpfenden oder lockenden Tanz, während die Sterbenden eher unbeweglich gezeigt werden. Das Widerstreben der Sterbenden kommt im ältesten deutschsprachigen Totentanz klar zum Ausdruck: dem *Oberdeutschen vierzeiligen Totentanz*<sup>30</sup> aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

*„Ich tantze euch vor frawe keyseren  
springt mir nach der rat yst meyn  
die sperbrechir sint von euch gewichen  
der tod hot euch alleyne derslichen“  
„Wollust hatte meyn stoltzer leib  
do ich lebete als eyns keyseris weib.  
Nu hot mich der tod tzu schanden brocht  
daz mir keyn frund yst nw irocht.“  
(fol. 130r)*

*„Ich tanze Euch vor, Frau Kaiserin, tanzt mir nach,  
das rate ich Euch. Die Lanzenbrecher sind von  
Euch gewichen, der Tod hat Euch allein erschli-  
chen.“  
„Wollust besaß ich Stolze, solange ich als Frau  
eines Kaisers lebte. Nun hat mich der Tod  
geschändet, so dass ich jetzt keinen Freund mehr  
habe.“*

Der Tod weiß, dass er nicht der übliche Tanzpartner der Kaiserin ist; sie ist es gewohnt, mit Rittern zu tanzen. Der höfische Gesellschaftstanz steht hier dem einsamen, zwanghaften Tanz mit dem Tod gegenüber. Die Kaiserin erkennt ihren Verlust an Freunden und Ehre sowie den Stolz und die Wollust ihres bisherigen Tanzes.

Im katalanischen Kulturraum kennt der Totentanz auch choreographisch-performative Ausgestaltungen.<sup>32</sup> Das älteste bekannte mit Musik überlieferte Zeugnis eines Totentanzes wurde wohl Ende des 14. Jahrhunderts im Benediktinerkloster Montserrat getanzt.<sup>33</sup> Es handelt sich um die zehnte Komposition im *Roten Buch von Montserrat*, die den Titel *Ad mortem festinamus* trägt. Alles deutet darauf hin, dass es sich um einen kreisförmigen Tanz handelte, wie in den Fresken des ehemaligen Franziskanerklosters von Morella (um 1470) dargestellt. Den Reigen bilden Ver-

1523  
Nurf entree zu  
Nürnberg



Albrecht Dürer, Affentanz (1523). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 1662.168 (<https://t1p.de/qqrko>). (Foto: Martin P. Bühler)

treter aller Stände, Geschlechter und Altersgruppen. Dies verdeutlicht, dass sich jeder dem Tod stellen muss. In der Mitte des Kreises liegt ein Hautskelett. Diese Szene erinnert im weitesten Sinne an die Bildformel der *Depositio Christi*, bei der sich die Trauernden vor der Grablegung um Christus herum versammeln. Zurückverfolgen lässt sich die Darstellung auf die Miniatur in einer Handschrift deutscher Herkunft aus dem frühen 15. Jahrhundert, die ebenfalls *Virelais Partitur Ad mortem festinamus*<sup>34</sup> enthält.

## Tierische Tänze

Die Differenz zwischen körperlichem und seelischem Tanz scheint aufgehoben zu sein, wenn Tiere tanzend dargestellt sind. Ihr rein körperlicher Tanz kann sinnbildlich für Ungeschicklichkeit und Unvermögen der nicht Vernunftbegabten stehen, sie können aber auch auf die Sündhaftigkeit des Tanzes hinweisen oder ein kritisches Licht auf menschliche Gewohnheiten werfen.

Der Affe wird im spätantiken Naturkundebuch *Physiologus*<sup>35</sup> als Allegorie des Teufels und der Sünde gedeutet. Der „Affentanz“, schon um 1300 als feststehender Begriff belegt, steht für die Eitelkeit der Welt, für Körperverliebtheit und Narrheit, oft auch in Verbindung mit den verbotenen Künsten. So feiert Faust in der *Historia von D. Johann Fausten* (1581)<sup>36</sup> am ersten Donnerstag der Fastenzeit mit seinen Studenten ausgelassen die Bacchanalien:

[...] und zauberte 13. Affen in die stuben / [...] sie sprangen auff einander / wie man sonst die Affen abricht / so namen sie auch ein ander in die füß / tanzten einen gantzen Reyen vmb den Tisch herumb / darnach zum Fenster hinaus vnd verschwanden. (S. 946).

[...] und zauberte 13 Affen die Stuben [...] sie sprangen aufeinander wie man sonst die Affen abrichtet, so nahmen sie auch einander an den Füßen, tanzten einen ganzen Reigen um den Tisch herum, danach zum Fenster hinaus und verschwanden.

Auf Bitten des Züricher Dompropsts Felix Frey zeichnete Albrecht Dürer 1523 seinen *Affentanz*. Die Affen weisen eine deutliche Ähnlichkeit zu Menschen auf. Dürer entschuldigte sich dafür, er habe schon lange keine Affen mehr gesehen. Die Bildüberschrift „noch andere zw nornberg“ aber weist dies als Ironie aus: Die Affen stehen offensichtlich für Menschen.

Dargestellt ist ein wildes Treiben von kleinen Affen. Ihre Ausgelassenheit erreicht geradezu bacchantische Züge, die in dieser Heftigkeit (Stampfen, Handstände und wilde Drehungen nach Akrobat- oder Moriskenart) kaum einmal beim Tanz der Menschen illustriert wurde, sieht man von mittelalterlichen Darstellungen der Gaukler und Salomes ab.

Dass keineswegs nur der Tanz an sich, sondern v.a. das Betrachten des Tanzes Sünde ist, wird auch bei tierischen Tänzen deutlich. In Anlehnung an Aesops *Fabel vom flötenspielenden Wolf und dem Zicklein* wird in Johannes Paulis Schwanksammlung *Schimpf und Ernst* (1519)<sup>37</sup> von einem Wolf erzählt, der dazu ansetzt, ein Kitzlein zu fressen; das aber lobt seine Pfeifkunst, umgarnt ihn und fordert ihn auf: „Pfeiff! So wil ich darzuo dantzen.“ (15, 173). Er geht darauf ein und will erst noch den Tanz sehen. Während des Tanzes kann das Kitz entkommen. Damit bestraft es die Eitelkeit und die Schaulust des Wolfs. Dieselbe Fabel greift auch eine bildliche Darstellung in der Sakristei der Kathedrale von Tarragona auf. Hier ist die Fabel dahingehend abgewandelt, dass das Zicklein dem Wolf zum Tanz aufspielt.

Tierdichtungen dienen im Mittelalter oft als Ständesatire. Nach dem Muster des französischen *Roman de Renart*<sup>38</sup> wird in ihnen oft der Löwe als König dargestellt; die verschiedenen Tierarten bilden den Hofstaat. In der *Disputació de l'ase* („Streitrede des Esels“) von Anselm Turmeda (1417)<sup>39</sup> feiern die Tiere die Wahl des Löwen zum neuen Monarchen mit fröhlichen Gesängen und Tänzen.

*Després d'això, els animals, molt contents i divertits, van començar els uns a ballar i cantar, els altres a saltar, els altres a jugar a llançament de pedra o de barra, cadascú segons la seva complexió i la seva naturalesa. (S. 37f.)*

*Und nachdem dies geschehen war, da fingen alle Tiere mit großer Freude und Ausgelassenheit an, die einen zu tanzen und zu singen, die anderen zu hüpfen, noch andere Steine oder Stangen zu schleudern, ein jedes nach seiner Manier und Art. (übers. Beier, S. 23)*

Im katalanischen Mittelalter dienen tanzende Tiere nicht nur der Darstellung der sündhaften oder verkehrten Welt, sondern sie erscheinen durchaus auch positiv konnotiert. Tanzende Tiere drücken die Freude der gesamten Schöpfung über das Erlösungswerk Gottes aus. So wird das Jesuskind in einem anonymen Weihnachtslied aus dem 15. Jahrhundert<sup>40</sup> vom tanzenden und musizierenden Ochsen und Esel willkommen geheißen:

*L'ase i el bou se alegraren  
trepanant sobre lo fenal  
e ensemps ambdós dansaren  
tocant laüt e tabal.  
(V. 15–18).*

*Der Ochse und der Esel freuten sich und  
sprangen auf dem Bartgras hin und her;  
sie tanzten zu zweit und spielten dabei  
auf der Laute und der Trommel.*

Die Anwesenheit dieser beiden Tiere bei der Geburt Christi gehört zur apokryphen Tradition, die auch Isabel de Villena im 66. Kapitel ihrer *Vita Christi* aufgreift. Noch heute sind Ochs und Esel zwei Schlüsselfiguren des katalanischen Festbrauchtums. In ihm bestehen die verschiedensten Tänze des Mittelalters fort.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Julia Zimmermann: Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen. Frankfurt/M. 2007, S. 87.

<sup>2</sup> Was schaden tanzen bringt, hg. von Moriz Haupt, in: *Alteutsche Blätter* 1 (1836), S. 52–63.

<sup>3</sup> Xavier Renedo Puig: *Edicio i estudio del Tractat de Luxuria del Terç del Crestià de Francesc Eimimenis*. Diss. 1993. Barcelona 1995.

<sup>4</sup> *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hg. von Heinrich Rückert. Quedlinburg und Leipzig 1856, Neudr. Berlin 1965.

<sup>5</sup> Albertus Magnus: *Super IV Sententiarum*, in: Albertus Magnus: *Opera omnia*, hg. von Auguste Borgnet. Paris 1894, Bd. 29, dist. 16, art. 42.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu u.a.: *El teatre del cos: dansa, espectacle i rituals a la Corona d'Aragó = Il teatro del corpo: danza, spettacolo e rituali nella Corona d'Aragona*, hg. von Licia Buttà, Francesc Massip Bonet und Raul Sanchis Francés. Rom 2022.

<sup>7</sup> <https://t1p.de/k529y> (Zugriff: 2. 4. 2025).

<sup>8</sup> Vgl. dazu u.a. Thorsten Hausmann: *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500*. Ikonographische Studien. Zürich 1980; Cora Dietl: *(Freuden-)Tanz und Gewalt. Die Leiden des Hl. Johannes im geistlichen Spiel und im Bibeldrama der Frühen Neuzeit*, in: *Gewaltgenuss, Zorn und Gelächter. Die emotionale Seite der Gewalt in Literatur und Historiographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Claudia Ansonge u.a. Göttingen 2015, S. 161–181.

<sup>9</sup> *Aachener Domschatz*, Inv.-Nr. 25.

<sup>10</sup> *Der Saelden Hort*. Alemannisches Gedicht vom Leben Jesu, Johannes des Täufers und der Magdalena, hg. von Heinrich Adrian. Berlin 1927.

<sup>11</sup> Rudolf von Ems: *Weltchronik*, hg. von Gustav Ehrismann. Berlin 1915, Nachdr. Dublin/Zürich 1967.

<sup>12</sup> London, British Library, MS. 27210, fol. 15r.

<sup>13</sup> *Alsfelder Passionsspiel*, in: *Die Hessische Passionsspielgruppe*. Edition im Parallelruck, hg. von Johannes Janotta, Bd. 2. Tübingen 2002.

<sup>14</sup> Joan Roís de Corella: *Obres*, hg. von Ramón Miquel y Planas. Barcelona 1913.

<sup>15</sup> *Bibliothek des Klosters Montserrat*, Ms. 1; <https://t1p.de/o6yau> (Zugriff: 2. 4. 2025). Vgl. dazu Francesc Massip Bonet: *Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (ss. XII–XV)*, in: *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago de Compostela, siglos XI–XV*, hg. von Santiago López Martínez-Morás u.a. Santiago de Compostela 2013, S. 263–300.

<sup>16</sup> *Cronicón mayoricense*. Noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 á 1800, hg. von Alvaro Campaner y Fuertes, 3. Aufl. Palma 1984.

<sup>17</sup> Thomas Murner: *Von dem großen Lutherischen Narren*, hg. von Paul Merker. Straßburg 1918.

<sup>18</sup> *Neidhart: Die Lieder*, hg. von Edmund Wiessner, fortgeführt von Hanns Fischer, 5. Aufl., revidiert von Paul Sappeler. Tübingen 1999. Vgl. Cora Dietl: *Tanz und Teufel in der Neidharttradition: Neidhart Fuchs und Großes Neidhartspiel*, *ZfdPh* 125 (2006), 390–414.

<sup>19</sup> *Freydal*. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mumme-reien. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilierten Namensverzeichnis und 255 Helogravuren, hg. von Maximilian I.: *Freydal*. Quirin von Leitner. Wien 1880–1882.

- <sup>20</sup> Joanot Martorell: *Tirant lo Blanc*, hg. von Martín de Riquer. Barcelona 1990; Joanot Martorell: *Roman vom Weißen Ritter Tirant lo Blanc*, übers. von Fritz Vogelsgang. Frankfurt/M. 2007.
- <sup>21</sup> *Sermonario de san Vicente Ferrer*, hg. von Francisco M. Gimeno Blay und María Luz Mandingorra Llavata. Valencia 2002, S. 771.
- <sup>22</sup> *Sant Vincent Ferrer: Sermons*, hg. von Gret Schib, Bd. 5. Barcelona 1975; *Vinzenz Ferrer: Predigten*, eingel. und übers. von Gret Schib. Berlin 2014.
- <sup>23</sup> Vgl. Julia Gold: „Von den vnholden oder hexen“. Studien zu Text und Kontext eines Traktats des Ulrich Molitoris. Hildesheim 2016.
- <sup>24</sup> Thomas Sigfrid: *Richtige Antwort auff die Frage: Ob die Zeuberer vnd Zeuberin mit ihrem zauber Pulfer/ Kranckheiten/ oder den Todt selber beybringen koennen [...]* Erfurt: Jakob Singe 1593 (VD16 S 6414).
- <sup>25</sup> Antonio Canals: *Scala de contemplació*, hg. von Roig Gironella. Barcelona 1975. Vgl. dazu: Roig Gironella: *La scala de contemplació de Antonio Canals y la corriente de la "devotio moderna"*. in: *Analecta Sacra Tarraconensia* 45/1 (1972), S. 33–85.
- <sup>26</sup> Lucas Cranach d.Ä. (Werkstatt): *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, AB 3.4, Inv. Nr. 3189, abgebildet unter: <https://t1p.de/a48d9> (Zugriff: 2. 4. 2025).
- <sup>27</sup> *Mechthild von Magdeburg: Das Fließende Licht der Gottheit*, hg. von Gisela Vollmann-Profe. 2. Aufl. Frankfurt/Main 2010.
- <sup>28</sup> Francesc Eiximenis: *Llibre de les dones*, hg. von Franck Naccarato. Barcelona 1981.
- <sup>29</sup> Vgl. u.a. „Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, hg. von Winfried Frey und Hartmut Freytag. Wiesbaden 2000.
- <sup>30</sup> *Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*, in: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, hg. von Gert Kaiser. Frankfurt 1983, S. 276–329.
- <sup>31</sup> Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 438, fol. 130r, <https://t1p.de/qhd7t>.
- <sup>32</sup> Vgl. u.a. Francesc Massip und Lenke Kovács: *Les Franciscains et le genre macabre: Les Danses de la Mort et la prédication*, in: *European Medieval Drama* 8 (2004), S. 91–106.
- <sup>33</sup> Vgl. Francesc Massip und Lenke Kovács: *Teatralitat medieval i la seva pervivència*. Barcelona 2017, S. 475–478.
- <sup>34</sup> Vgl. <https://t1p.de/41j7s> (Zugriff: 2. 4. 2025).
- <sup>35</sup> *Physiologus*, griech./dt., hg. und übers. von Otto Schönberger. Stuttgart 2001.
- <sup>36</sup> *Historia von D. Johann Fausten*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. von Jan-Dirk Müller. Frankfurt am Main 1990. Vgl. dazu Hartmut Böhme: *Der Affe und die Magie in der Historia von D. Johann Fausten*, in: Thomas Mann, *Doktor Faustus 1947–1997*, hg. von Werner Röcke, 2. Aufl. Frankfurt 2004, S. 109–144.
- <sup>37</sup> *Johannes Pauli: Schimpf und Ernst*, hg. von Johannes Bolte. Berlin 1924.
- <sup>38</sup> *Le Roman de Renart*, hg. und übers. von Helga Jaussemeyer. München 1965.
- <sup>39</sup> Anselm Turmeda: *La disputa de l'ase*. Aus dem Altfrz. übers. ins Katalanische von Albert Mestres und Marta Marfany. Barcelona 2013; Anselm Turmeda: *Des Esels Streitrede*. Eine altkatalanische Satire. Aus dem Mittelfrz. übers. ins Deutsche von Robert Beier. Berlin u.a. 2009.
- <sup>40</sup> *Assaigs de literatura Valenciana del renaixement*, hg. von Josep Romeu i Figueras. Barcelona 2000, S. 142–144.

**Kontakt:**

[cora.dietl@germanistik.uni-giessen.de](mailto:cora.dietl@germanistik.uni-giessen.de)