

ALOIS M. HAAS · UTTIKON

EINÜBUNG INS STERBEN IN TEXT UND BILD

Wir haben heute wie in keiner andern Zivilisationsphase wieder Sinn für Bilder. Seit den Achtzigerjahren sind Bilder unübersehbar nobilitiert worden und «zu einem kulturellen Paradigma aufgerückt, dessen Signale auch in einer entfernteren und weiteren Öffentlichkeit bemerkt werden».¹ Mit einem gewissen Recht hat man kritisch von einer von den maschinellen Bildern ausgehenden «Ikonomanie» gesprochen, die den Menschen infantilisiert und in eine orale Phase zurückfallen lässt, die darin besteht, «die liquiden Informationsprodukte nur noch zu schlucken».² Im Zusammenhang mit diesem durchaus ambivalenten Interesse konnte sich der das einfache Bild übersteigende komplexe Bezug zwischen Bild und Wort, die ja *beide* eminenten Informationsträger sind, als ein Thema artikulieren, das auch im geschichtlichen Rückblick spannungsvolle Momente präsentiert. Dabei erweist sich die Kombination Bild-Wort als eine bedeutende Vorstufe des späteren Abtauschs der «Ideologie» durch die «Imagologie»³, die Sprache nicht überflüssig zu machen vermag, sie aber in ihrer Flexibilität doch einzuschränken und zu gefährden droht.

Naturgemäß kommen in einer Kulturgeschichte des Wort-Bild-Bezugs jenen Themen Vorrang zu, die – in Form beredter Allegorien – einen nicht leicht entschlüsselbaren, ansonsten nur höchst abstrakt bezeichnbaren Tatbestand – Affekte von Zu- und Abneigung, von Liebe und Hass und deren Bändigung (in den Tugenden beispielsweise) – adäquat zu benennen versuchen. Die rational entschlüsselbare Allegorie teilt sich dabei auf in Bild- und Sprachbereich, so dass Walter Benjamins Vermutung Recht bekommt, wonach «Allegorie das einzige und gewaltige Divertissement [ist], das da dem Melancholiker sich bietet»⁴, weil in jedem Fall die «hochfahrende Ostentation, mit welcher der banale Gegenstand aus der Tiefe der Allegorie hervorzustossen scheint, bald seinem trostlosen Alltagsantlitz den Platz [räumt]»⁵. Der Umgang mit der Allegorie hat etwas unabweisbar Melancho-

ALOIS M. HAAS, geb. 1934 in Zürich; Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in Zürich, Berlin, Paris, München. 1974-1999 Professor für dt. Literaturgeschichte von den Anfängen bis 1700 in Zürich. Dr. theol. h.c. der Universität Fribourg i.Ü.; 1989-2000 Ehrenpräsident der Schweizerischen Paracelsus-Gesellschaft.

liches darin, dass sie im Vorschein ihrer Bildlichkeit mehr verspricht, als sie zu halten fähig ist. Es ist von daher klar, dass so etwas wie Sterben und Tod, die in einer schwer deutbaren Weise immer *anwesend abwesend* sind, für die Allegorisierung besonders geeignet sind.⁶ Als im Leben unabänderlich *abwesender* ruft der Tod nach einer verdeutlichenden bildlichen Allegorisierung, als allzeit in Fremderfahrung (am Sterben nahestehender Menschen) *anwesender* verlangt er nach (sprachlicher) Sinndeutung.⁷

Diesen Bedürfnissen Rechnung tragend entwickelte sich seit dem 14. und 15. Jahrhundert eine literarische Form, die in Text und Bild eine Vorstellung über das richtige Sterben zu vermitteln versuchte.⁸ Vehikel dieser «Kunst des Sterbens» waren nicht allzu umfängliche Schriften, in denen dem Priester eine Anleitung über die kirchliche Vorstellung von einem «richtigen» Sterben gegeben wurde. Diese Kunst des Sterbens versuchte auf eine didaktische Art und Weise zu zeigen, wie ein Stadtbürger des späten Mittelalters angemessen und im Rahmen bürgerlicher Pflichterfüllung zu sterben hatte. Das Ergebnis war eine mit Bildern garnierte und verdeutlichte literarische Darstellungsform – *Ars moriendi* genannt –, in der das vorbildliche, aber gefährdete Sterben eines städtischen Notablen in Form eines eigentlichen Rituals⁹ – als «rite de passage» – nach seinen wesentlichen Momenten in 11 Bildern und begleitendem Text vorgestellt wurde.¹⁰ Das 11 Holzschnitte und 13 Seiten Text umfassende Blockbuch aus den Jahren 1460/65 – seine Abfassung ist nach den neuesten Forschungen in die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen¹¹ – erlangte europäische Verbreitung. Bis ins 16. Jahrhundert hatte es seinen Weg vom Mittel- oder Niederrhein über die Niederlande und Deutschland nach Frankreich, Spanien, England und Italien genommen, so dass es in vorreformatorischer Zeit zu den verbreitetsten Andachtsbüchern gehörte,¹² also nicht mehr bloß als Anweisung für den Priester, wie er sich angemessen am Totenbett zu verhalten hat, verstanden wurde. Die «*Ars moriendi*» war zu einem Betrachtungsbuch über den jedem Menschen abgeforderten Tod geworden, ein nachhaltiges *memento mori* des vorreformatorischen Bürgertums.

Bild und Text stellen die fünf Anfechtungen des Teufels in der Todesstunde dar: die Versuchung zum Unglauben, zur Verzweiflung, zur Ungeduld, zur eitlen Ruhmsucht und zum Geiz. Diesen fünf Anfechtungen stehen ebensoviele gute Einsprechungen des Engels gegenüber, so dass der Todkranke im *dramatischen* Konflikt zwischen guten und bösen Einflüsterungen steht. Gegenüber früheren ähnlich gelagerten *Artes moriendi* ist es diese rhetorische Theatralisierung des Übergangsritus des Sterbens, die hier neu ist und in der Stilisierung von Pro und Contra-Formeln die Entscheidungssituation des Sterbenden verschärft. Gezielt wird mit dieser konfrontierenden Abwägung zweier Haltungen dem Sterben gegenüber – die eine als Ergebung in den göttlichen Willen, die andere als Auflehnung dagegen –



Master E.S., *Ars Moriendi*
©Ashmolean-Museum, Oxford

sicherlich auf eine innere Umkehr des sterbenden Sünders. Ein innerliches Drama wird in den assistierenden Gestalten von Gott selber (in Vater und Sohn), der Gottesmutter Maria, Engeln, Teufeln, Heiligen (z.B. dem Hl. Petrus), weltlichem und geistlichem Sterbepersonal stark dramatisiert, emotionalisiert (so z.B. auf Bild 5, wenn der Sterbende wegen der teuflischen Einflüsterung *Ecce quantam penam pateris* [Schau, was für eine Qual du erleiden wirst!] in höchster Erregung einem Anwesenden einen Fußtritt versetzt und die Magd alle Gefässe fallen lässt) und so veräußerlicht. Auf Spruchbändern werden Einzelheiten aus dem Begleittext dramatisch appliziert. So spricht zum Beispiel in dem der Versuchung gegen den Glauben gewidmeten Bild ein links oben in der Luft hängender Teufel *«Infernus fractus est»* (Die Hölle ist zerstört [nach Christi Höllenfahrt]), um dem Sterbenden den Glauben an die Existenz einer Hölle zu nehmen. Nur lose damit verbunden sagt ein auf gleicher Höhe wie der Sterbende sitzender Teufel *«Fac sicut pagani»* (Mache es wie die Heiden), indem er auf ein Kö-

nigspaar, das vor einer Bildsäule kniet, und eine Gruppe von drei Männern, wahrscheinlich Juden, weist. Ein weiterer Teufel mit Vogelschnabel rechts unten fordert den Sterbenden mit den Worten *Interficias te ipsum* (Töte dich selbst!), indem er auf einen jungen Mann deutet, der sich eben die Kehle aufschlitzen will. Neben dem Jüngling steht eine junge Frau (nur mit einem Lendenschurz bekleidet), die eine Rute und eine Peitsche in Händen hält; ihr Sinn ist aus dem Text verständlich: Dieses Bild ist ein Beispiel für die *indiscreta penitentia* (maßlose Selbstdisziplinierung), die vom Teufel empfohlen wird. Links über dem Kopf des Sterbenden versucht ihm ein vierter Teufel durch Hochziehen des Bettlakens den Anblick von Gottvater, Gottes Sohn und der Gottesmutter Maria zu verbergen.

Drei Dinge sind an dieser Darstellungsform auffällig.¹³ Zunächst die Haltung des Sterbenden selbst. An ihm wird die Kontingenz des Lebens darin deutlich, dass er vor dem Tod mit äußerst geschwächtem Körper daliegt, stumm, mit minimaler Gestik und abwartend, wie sich sein Schicksal entscheiden wird. Von seinem gelebten Leben ist an ihm nichts mehr sichtbar. Er ist passiver Teilnehmer am Kampf zwischen Engeln und Teufeln; sie sprechen, sie handeln und kämpfen. Von ihm ist bloß Zustimmung zur einen oder andern Partei gefordert. Damit enthüllt sich ein religiöses Verständnis des Todes: Er besteht in nichts anderem als in einem Kampf zwischen zwei übernatürlichen Gruppen, in dem der Sterbende bloß die Qual der Wahl hat. Der zweite Punkt ist der große Abwesende in dieser dramatischen Situation, der Tod selbst. Er, der im 14. und 15. Jahrhundert nahezu überall sichtbar anwesend war, wird hier als allegorische Figur nicht genutzt. Der Sinn ist wohl der, dass es sich hier wirklich um die Kunst, richtig zu sterben, und nicht um eine predigthafte Mahnung an die Todverfallenheit alles Geschaffenen geht. Der Tod hat mit dem, was in der Agonie des Christen zu geschehen hat, nichts zu tun, denn er ist zu diesem Zeitpunkt, da es um das ewige Heil geht, schon der Besiegte. Um so schärfer kann der Kampf zwischen den Höllen- und Himmelsboten konturiert sein. Und da wird dann – ein dritter Punkt – die eigentliche Stärke des Bildverfahrens sichtbar: Während der Begleittext eine eher spannungslose Mischung aus Evangelienworten und Zitaten aus dem Heiligen Gregor, dem Heiligen Bernhard und aus Jean Gerson (der in seinem *Opus tripartitum* von 1403 die Grundlage für die *Ars moriendi* gelegt hatte) darstellt, bekommt die bildliche Darstellung unerhörtes Gewicht. Gefordert sind die Sinne und die Vorstellungskraft. Man kann geradezu vermuten, dass im Moment, da die kirchlichen Lehrargumente immer öfter zu versagen drohen, die *Emotionen* angesichts der übernatürlichen Welt überzeugender werden. Dass die meditativen Vermögen durch die sinnlich imaginierende Phantasie überwunden werden, wird deutlich im Gewicht der schrecklich und grotesk ausgestatteten Dämonen. Sie vor allem präsentieren die rhetorisch kraftvollen Argumente,

indem sie mit ihrem Aussehen und ihren Kurzbotschaften für die Hölle werben.



Master E.S., *Ars Moriendi*
© Ashmolean-Museum, Oxford

Die *Ars moriendi* – insbesondere in ihrer Bild-Text-Variante – ist sicherlich ein Endprodukt mittelalterlicher Thanatologie. Sie suggeriert dem spätmittelalterlichen Bürger die Möglichkeit eines «gezähmten Todes» (Philippe Ariès), der ihn nicht wie ein Dieb in der Nacht von hinten plötzlich überfällt, sondern der im Zeichen des göttlichen Erbarmens steht, mit dem mit einiger Gewissheit zu rechnen ist. Der Christ ist im Moment, da er stirbt, allemal ein Sünder. Das Heil des Menschen ist kein Problem des Lebens, sondern des Sterbens (*salus hominis in fine consistit*, das ist die Devise dieses Menschen, der mit den irdischen Realitäten allerlei Kompromisse einzugehen bereit ist). Dies ist genau der Punkt, den die frühmittelalterlichen Prediger den (jungen) Menschen einzuwämmern versuchen: Glaubst nicht, dass ihr euren Tod am Ende eures Lebens bewältigen könnt, denkt jetzt schon an ihn, beginnt lebend zu sterben! Genau die gegenteilige Haltung

wird in diesem das mittelalterliche Denken resignativ besiegelnden Blockbuch sehr augenfällig sichtbar: Die religiöse Entscheidung ist eine Entscheidung am Ende des irdischen Lebens; sie ist im Blick auf die Bereitwilligkeit der göttlichen Barmherzigkeit positiv kalkulierbar, auch wenn die dämonische Welt noch so gefährlich in der letzten Stunde präsent ist.¹⁴ Es ist dies die Resignation des bürgerlichen Menschen, die mit der Reformation andern christlich geprägten Sichten aufs Sterben weichen wird. Seit 1500 nehmen die Ausgaben der Bilder-*Ars* auffällig ab.

ANMERKUNGEN / LITERATUR

- ¹ Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, in: ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 325.
- ² Birgit Richard, Todesbilder. Kunst Subkultur Medien, München 1995, 23f.; mit Verweis auf Vilém Flusser, Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 3. Auflage 1990, 12f. und Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, 2 Bände, München 1961, I, 196; II, 51ff. In einem Essay von 1956 (Ikonomanie, in: W. Kemp [Hrsg.], Theorie der Fotografie 1945-1980, Bd. III, München 1983, 108-113) wird der Ausdruck «Ikonomanie» geschaffen.
- ³ Uwe Pörksen, Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart 1997, 224f.
- ⁴ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, revidierte Ausgabe besorgt von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1963, 207.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Paul Ludwig Landsberg, Die Erfahrung des Todes. Nachwort von Arnold Metzger, Frankfurt a.M. 1973, 14, 23 und öfter. Vgl. auch Eduard Zwierlein, Die Idee einer philosophischen Anthropologie bei Paul Ludwig Landsberg. Zur Frage nach dem Wesen des Menschen zwischen Selbstauffassung und Selbstgestaltung, Würzburg 1989, 77-94.
- ⁷ Auch Jacques Derrida, Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité», Paris 1996, 48ff., versucht in einer neuen Lektüre von Heideggers «Sein und Zeit» die (Un-)Möglichkeit eines Redens von *meinem* Tod deutlich zu machen.
- ⁸ Die Literatur zu dieser Thematik findet sich zusammengestellt in: Alois M. Haas, Heinrich Seuses Sterbekunst, in: ders., Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik, 2. und durchgesehene Aufl., Bern u.a. 1996, 223-245.
- ⁹ Wolfgang Braungart, Ritual und Literatur, Tübingen 1996, 164.
- ¹⁰ *Ars moriendi*. Editio princeps. Photographisches Facsimile des Unicum im Besitze von T.O. Weigel in Leipzig 1869.
- ¹¹ Nigel F. Palmer, *Ars moriendi* und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur «*Ars moriendi*», in: A. Borst u.a. (Hrsg.), Tod im Mittelalter, Konstanz 1993, 313-334, hier 321-325.
- ¹² Vgl. dazu Franz Falk, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahre 1520, Köln 1890, Neudruck: Amsterdam 1969, 1-7; Sister Mary Catharine O'Connor, *The Art of Dying Well*, New York 1942; Rainer Rudolf, *Ars Moriendi*. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens, Köln u.a. 1957, 69-74; Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, L'Harmattan 1983, 57-64.
- ¹³ Zum folgenden vgl. die wichtigen Hinweise bei Tenenti (wie Anm. 12), 58-61.
- ¹⁴ R. Romano/A. Tenenti, Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation, Frankfurt a.M. 1967, 100f.: «...diesen einzigen Akt echter Sühne und Angst nach

einem Leben, das unbewusst von den Verpflichtungen und eigentlichen Aufgaben des Christen ganz oder teilweise entbunden war. So befasste sich der Gläubige immer mehr mit dem Übergang von einer zur andern Welt und immer weniger mit dem moralischen Band, das sie beide hätte umschließen müssen und das allein ihre Gegenüberstellung rechtfertigen konnte.

In diesem Punkt beobachtet man innerhalb des Kollektivempfindens und bei der es leitenden Hierarchie einen deutlichen Niedergang der Geistigkeit. Der Klerus wurde sich dieser allgemeinen Entartung der religiösen Anschauungen auch in seinen besten Vertretern kaum bewußt. Wie bei so vielen anderen Aspekten der Frömmigkeit ermutigte er diese Tendenz (und folgte ihr), die aus dem Tode den entscheidenden Augenblick des christlichen Lebens machte, ohne zu merken, daß dies zu riskanten Folgen führen musste und geradezu zu einem Mittel werden konnte, sich vom Christentum zu entfernen. Denn wenn die Religion und die Kirche am Ende dem Menschen vor allem auf seinem Weg zum überirdischen Leben hilfreich beistehen, wenn die religiösen Praktiken und der Kult in der Garantie eines guten Todes gipfeln mussten, wurde das ethische Engagement des Christen um seinen schöpferischen und dynamischen Gehalt gebracht, und das tägliche Leben verlor seine unerlässliche geistige Spannung. Je mehr der Glaube aufhörte, Quelle und Antrieb für die unaufhörliche Verwirklichung der evangelischen Werte zu sein, je mehr er sich mit einer äußeren Frömmigkeit begnügte und sich in eine moralisch beinahe passive Zuversicht auf einen guten Tod verwandelte, desto mehr verrieten die religiösen Anschauungen ihre wesentliche Funktion und passten sich grundlegend jenen Verwaltungsformen an, die sich in der kirchlichen Organisation mittlerweile eingebürgert hatten. Die Art von »geistlicher« Führung, die der Klerus geschaffen hatte, äußerte sich zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert besonders in der Kodifizierung und dem allmählichen Sich-Durchsetzen der Ohrenbeichte. Eine so vollendete Herrschaftsform, die diese soziale Gruppe damit erreicht hatte, bewirkte zweifellos, dass der Klerus wenn auch unabsichtlich, nicht für eine Korrektur und Klarstellung der erwähnten Tendenzen im Kollektivempfinden eintrat. Dieses geriet jedoch aufgrund seiner Beschaffenheit unbewusst in ein umfassendes äußeres Abhängigkeitsverhältnis. Denn eine so verstandene Religion musste zu Passivität und geistiger Unmündigkeit führen. Die Abneigung der mystischen Strömungen gegen diese Frömmigkeitstendenzen erscheint wohl gerechtfertigt; ebenso die Reaktion derer, die, wie die Humanisten, auf einem andern Gebiet des abendländischen Kulturerbes einen Grund für ein aktives Leben suchten, oder jener, die unter dem Vorwand einer Reform die religiösen Anschauungen in Aufruhr brachten und versuchten, dem Christentum eine neue Struktur zu geben...

All diese Schriftsteller gaben, anstatt die Intuition des deutschen Mystikers Seuse aufzugreifen, der aus dem Gedanken an den Tod einen der geheimen Zugänge zum inneren Leben gemacht hatte, eine Anleitung für ein gutes Sterben, verfassten dazu Gebete, beschrieben die Versuchungen, denen der Gläubige widerstehen, und die Art, auf die er sie überwinden muss. Aber der Tod wurde vor allem als das zentrale Geschehen im Leben des Christen hingestellt, als der für das Heil allein entscheidende Augenblick und allmählich als Wegweiser und mahnender Führer für das Handeln. Man hob also die Zugehörigkeit der zu rettenden Seele zum Jenseits hervor, schränkte jedoch die Bedeutung ihrer irdischen Aufgaben und das Wesentliche an ihrem täglichen Engagement eindeutig ein. So blieb das brennende Verlangen nach persönlichem Heil, das die lebendigste Seite der damaligen Religiosität bildete, im Bereich der kollektiven Frömmigkeit ungestillt. Nachdem er Praktiken und Formeln vorgeschrieben hatte, kam der Klerus diesem Verlangen mit scheinbar asketischen, in Wirklichkeit aber schlaffen Formulierungen nach, in rein pädagogischer und mahnender Form, die die Lebenskraft der religiösen Anschauungen verdorren ließ, anstatt sie zu beleben. Indem sie das Empfinden des Gläubigen auf das Drama seiner Agonie lenkte und es zur Betrachtung des Todes anleitete, konnte die Kirche gewiß nicht behaupten, die Sitten der Gläubigen zu heben oder ihnen einen mächtigen moralischen Elan zu geben. Da der Klerus selber all dessen unfähig war, gab er sich mit einem impliziten Kompromiss zufrieden: der Christ sollte ruhig auf mancherlei Art irdisch gesinnt leben und sich ganz normal um seine weltlichen Probleme kümmern, wenn er sich nur daran erinnerte, dass ihm das Jenseits bevorstand, und wenn er nur in Voraussicht dessen eine gewisse Menge von Verdiensten erwarb. Ein guter Tod würde dann ein übriges tun. Die Kirche würde seine irdischen Reste christlich bestatten, und Gott ließe ihn dann, vielleicht nach einigen Schwierigkeiten, in sein Paradies ein» (S. 102).

Überblick über die frühen *Artes moriendi*-Werke

- Cyprian (3. Jh.): De mortalitate.
- Ambrosius (†397): De morte.
- Peregrinus: Speculum virginum (um 1100).
- Anselm von Canterbury (†1109): Admonitio morienti et de peccatis suis nimium formidanti.
- Rupert von Deutz (†1129): De meditatione mortis.
- Bernhard von Clairvaux (†1153): Epistola 105.
- Hildegard von Bingen (†1179): Traktat über den Tod.
- Innozenz III. (†1216): De quattuor doloribus quos mali patiuntur in morte, in: De contemptu mundi.
- Berthold von Regensburg (†1272): Predigt «Von den drîn lâgen».
- Speculum mortis (13. Jh., anonym).
- Bonaventura (†1274): Soliloquia de quatuor mentalibus exercitiis.
- Laurent d'Orléans O.P. (†1302): Somme le roi, 4. Teil.

- Heinrich Seuse O.P. (†1361): Büchlein der ewigen Weisheit, Kap. 21: Wie man sol lernen sterben, und wie ein unbereiter tovt geschaffen ist (1328-1330). Lat. Fassung im «Horologium Sapientiae», II/2: Die scientia utilissima homini mortali, quae est scire mori (1333/34).

- Marquard von Lindau O.F.M. (†1392): wie man sol lernen sterben, in: Das Buch der zehn Gebote (1483).

- Johannes Gerson (†1429): De arte moriendi (= 3. Teil des *Opus tripartitum*, 1403), deutsche Übersetzung 1418/19, 1423.
- Johannes von Mies: Tractatus de bono ordine moriendi (1407).
- Johannes von Kastl (†1426): Scire bene moriendi (1410).
- Speculum artis bene moriendi, anonym (2. Viertel 15. Jh.).
- Bilder-Ars (um 1450) (= Ars moriendi der fünf Anfechtungen).
- Johannes von Aurbauch: Directorium pro instructione sacerdotum...
- Johannes Nider von Isny (†1438): Dispositorium moriendi.
- Thomas Peuntner (†1439): Kunst des heilsamen Sterbens.
- Heinrich von Krain (†1456): Dispositorium moriendi.
- Bernhard von Waging (†1472): Tractatus per modum sermonis de securo moriendi (1484).
- Wolfgang Kydrer (†1487): Tractatus per modum sermonis de securo moriendi (1484).
- Tractatus dispositivus seu praeparatorius ad mortem, anonym (1485).
- Leonhard von Burghausen: Tractatus de cura infirmorum et morentium (1490).
- De visitatione infirmorum, anonym.
- Schickung zu sterben..., anonym.
- Jakob von Jüterborg, Kart. (†1465): Sterbebüchlein (um 1450).
- Dispositiones et conditiones moribundorum, anonym.

- Johannes Geiler von Kaysersberg (†1510): Wie man sich halten soll bei einem sterbenden Menschen (1482). Dreieckicht Spiegel (= *Opus tripartitum* von Gerson). Sermones prestantissimi (1496). Ein ABC wie man sich schicken soll zu einem kostlichen seligen Tod (Auszug aus Jüterborg, 1497). Von den Früchten des Wolsterbens (1520).

- Ein erschrockenliche Klag eins weltlich sterbenden und do gegen ein trostung eines seligen menschen uß der heiligen Geschryfft nützlich gezogen (1497, im 1. Teil nach *Seuse*).
- Nikolaus Krumpach: Ain gute ler, wie man sich zu dem tod soll schicken vnd bereiten (um 1500).
- Ain schöne ordnung, wie man sich zu dem tod schicken und beriten sol (15. Jh., anonym).
- The Craft for to dye.
- Art bien vivre et bien mourir.