

INNSBRUCKER BEITRÄGE ZUR KULTURWISSENSCHAFT

Germanistische Reihe Band 10

Im Auftrag des Instituts für Germanistik
an der Universität Innsbruck
herausgegeben von

Johann Holzner, Erwin Koller, Hans Moser,
Sigurd Paul Scheichl und Anton Schwob



INNSBRUCKER BEITRÄGE ZUR KULTURWISSENSCHAFT

Germanistische Reihe Band 10

ERWIN KOLLER

TOTENTANZ

Versuch einer Textbeschreibung

Innsbruck 1980

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, des Kulturamtes der Tiroler Landesregierung, der Stadt Innsbruck und des Universitätsbundes Innsbruck

ISBN 3-85124-077-4

Bestellungen sind zu richten an das Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich oder an Ihre Buchhandlung

Druck: Bader Druck und Verlag Ges.m.b.H. & Ko. KG, Innsbruck



W. Steinhilber sculp.

VORWORT

Die hier vorgelegte Arbeit, deren thematische Anregung Herrn Professor Masser zu verdanken ist, wurde im Sommersemester 1980 von der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck als Habilitationsschrift angenommen. Da es aus finanziellen und drucktechnischen Gründen nicht möglich war, den in den Gutachten vorgebrachten Einwänden durch Überarbeitung des Textes Rechnung zu tragen, ist dieser in seiner hier publizierten Form in mehr Punkten kritikabel, als er es sein müßte: dies gilt insbesondere für die - nicht als Forschungsbericht intendierten und nicht so zu lesenden - Paragraphen 2 bis 6, in denen Ergebnisse der älteren Forschung v.a. mit der Absicht referiert werden, die neuerliche Beschäftigung mit dem bereits so erschöpfend behandelten Gegenstand des Totentanzes durch ihren methodischen Ansatz zu rechtfertigen. Ich stehe jedoch nicht an, hier ausdrücklich zu deponieren, daß dieser Ansatz überhaupt erst durch die Ergebnisse der bisherigen Forschung ermöglicht wird und daß meine Untersuchung insofern dieser Forschung mehr verpflichtet ist, als es in den genannten Abschnitten zum Ausdruck kommt.

Zu Dank verpflichtet bin ich jedoch auch meinen Kolleginnen und Kollegen vom Innsbrucker Germanistischen Institut für die gedeihliche Atmosphäre, in der diese Arbeit hat entstehen können, sowie ganz besonders Herrn Professor Erben für die wissenschaftliche Schulung, die er uns in seinen Innsbrucker Jahren hat angedeihen lassen.

Innsbruck, im Mai 1980

Koller Erwin

INHALTSVERZEICHNIS

- I. Methodische Überlegungen (§ 1 - 8): S 1
- Vielfältigkeit des Totentanzbegriffs (§ 1); verschiedene Blickwinkel der Betrachtung (§ 2); Zweifel an der Erklärungstüchtigkeit des Stammbaummodells (§ 3); Kritik an diesem Modell: zum Textbegriff (§ 4); terminologische Unklarheiten: "Totentanzidee" (§ 5); der Totentanz im lit.wiss. Begriffssystem (§ 6); Postulat eines Totentanz-"Textems" (§ 7); zur Methode der Untersuchung (§ 8).
- II. Materielle Beschreibung (§ 9 - 449)
- A. Die semantische Basis ("Tiefenstruktur") (§ 9 - 15) S 20
- Grundlage der Untersuchung (§ 9); die Inhaltskomponente "Sterben": Tod oder Toter? (§ 10) - ein Scheinproblem (§ 11); die Inhaltskomponente "Alle" (§ 12); das Tanzmotiv (§ 13); die Modalität des dargestellten Geschehens (§ 14); Formulierung der semantischen Basis (§ 15).
- B. Die Grammatik des Totentanz-Textems (§ 16 - 27) S 29
- Grundlage der Untersuchung (§ 16); Prinzipien bei der sprachlichen Realisierung des Begriffs "Alle" (§ 17); Figurenanordnung (§ 18); sprachlicher Ausdruck der Zwanghaftigkeit des Geschehens (§ 19); sprachlicher Ausdruck des "Sterbens": Tod/Toter? (§ 20); Möglichkeiten metaphor. Verknüpfung: das Tanzmotiv (§ 21), das Reismotiv (§ 22), Gleichwerden von Mensch und Tod/Totem (§ 23); zur formalen Struktur (§ 24); Rahmenkonstruktion (§ 25); zur Distribution des Totentanztextems (§ 26); Zusammenfassung (§ 27).
- C. Die pragmatische Ausprägung des Totentanz-Textems in Einzeltexten (§ 28 - 449)
1. Pragmatisch bedingte Modifizierungen der semant. Basis (§ 28 - 64): S 47
- a) Art und Ausmaß der Modifizierungen (§ 28 - 39):
- Erweiterung der semantischen Basis als Normalfall - Gruppe von "semant. reinen" Totentänzen (§ 28); Art der Erweiterung (§ 29); Kind als durchwegs positiv gezeichnete Figur (§ 30); Sünde und Laster als Kategorien der Erweiterung (§ 31); zum Sündensystem (§ 32): Lust-Sünden (§ 33), Gut-Sünden (§ 34), Ehre-Sünden (§ 35); Verlagerung des Textschwerpunkts (§ 36); Auswirkungen auf die Textgrammatik (§ 37); Schwierigkeit der Zuordnung best. Sünden an best. Figuren (§ 38); gegensätzliche Bewertung (§ 39);

- b) Möglichkeit der Textgruppierung aufgrund spezifischer Figurenbeurteilung (§ 40 - 64): S 67
- aa) reformator. Texte (§ 40 - 47):
Wismar als radikales Beispiel (§ 40); satir. Kritik an den kathol. Amtsträgern: SCHEIT (§ 41), DE NECKER (§ 42); der Berner Text an der Schwelle zur Reformation (§ 43); der Kienzheimer Text zwischen Reform und Reformation (§ 44); MEYER 1759 als Zeugnis aufgeklärten Protestantismus (§ 45); MEYER 1650 als protestantisierte Fassung des Luzerner Textes (§ 46); protestantisch-bürgerliche Panegyrik: Erfurt (§ 47);
 - bb) bürgerliche Texte (§ 48 - 52): S 73
Selbstgerechtigkeit als Merkmal bürgerlicher Texte (§ 48); noch einmal: Erfurt (§ 49); die Lübecker Texte: nur zum Teil (1701) selbstgerecht (§ 50); Basler Bürgerstolz (§ 51); der holländische Text RUSTINGS als Bsp. republikanischer Gesinnung (§ 52);
 - cc) bäuerliche Texte: S 78
fast gänzlich Fehlen tendenziell bäuerlicher Texte (§ 53);
 - dd) Pro-katholische Texte (§ 54 - 57): S 79
Pro-katholische Tendenzen: die Umarbeitungen SCHEITs (§ 54) und DE NECKERs (§ 55); der DE NECKERsche Text in einer Münchener SJ-Handschrift (§ 56); der Straubinger Text und der Text WASSERBURGERS als betont pro-katholische Totentänze (§ 57);
 - ee) obrigkeitliche Texte (§ 58 - 60): S 85
obrigkeitsfreundliche Texte ABRAHAMs und WASSERBURGERS (§ 58); der Totentanz als gesellschafts-stabilisierender (reaktionärer) Text (§ 59); formal abweichende Beispiele (§ 60);
 - ff) künstlerisch motivierte Texte (§ 61 - 63): S 89
antikisierende Topik als Kennzeichen künstlerisch bestimmter Totentänze (§ 61); Auseinandersetzung mit der literar. Tradition: WEISFLOG (§ 62); Schwierigkeiten und Möglichkeiten rein literarisch-artistischer Totentänze: MÜNCH und FALGER (§ 63);
 - gg) Zusammenfassung (§ 64). S 93
- 2.. Textgrammatische Beschreibung der Einzeltexte (§ 65 - 353)
- a) Die sprachliche Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Alle Menschen" (§ 66 - 190): S 94

Schwierigkeiten der Figurenidentifizierung (§ 66);
die Ständereihe als erweiterbares Konglomerat
(§ 67);

- aa) Darstellung des Begriffes "Alle" als société (§ 68 - 121): S 97
im Augsburger Text von 1438 (§ 68) und bei einer Baseler Prozession 1440 (§ 69); Ausbaumöglichkeiten (§ 70); société zusammengesetzt aus 5 Figurenreihen (§ 71);
- α) Figuren der Reihe "Geistlichkeit" (§ 72 - 81): S 101
Papst (§ 72), Bischof (§ 73), Kardinal (§ 74), Mönch (§ 75), Pfarrer (§ 76), Abt (§ 77), Domherr (§ 78), Sonstige (§ 79), Geistlichkeit im allg. (§ 80), Überblick (§ 81);
- β) Figuren der Reihe "Weltliche Obrigkeit" (§ 82 - 90): S 117
König (§ 82), Kaiser (§ 83), Fürst (§ 84), Edelmann (§ 85), Ritter (§ 86), Graf (§ 87), Richter (§ 88), Sonstige (§ 89), Überblick (§ 90)
- γ) Figuren der Reihe "Artes" (§ 91 - 101): S 134
Arzt (§ 91), Advokat (§ 92), Maler (§ 93), Astronom (§ 94), Gelehrter (§ 95), Schüler (§ 96), Lehrer (§ 97), Spielmann (§ 98), Schreiber, Autor (§ 99), Sonstige (§ 100), Überblick (§ 101);
- δ) Figuren der Reihe "3. Stand" (§ 102-110): S 147
Kaufmann (§ 102), Ratsherr (§ 103), Bürger (§ 104), Bürgermeister (§ 105), Handwerker (§ 106), Seemann (§ 107), Wirt (§ 108), Sonstige (§ 109), Überblick (§ 110);
- ε) Figuren der Reihe "Untertanen" (§ 111 - 117): S 160
Bauer (§ 111), zur Figur des Bauern (§ 112), Soldat (§ 113), Krämer (§ 114), Bote, Koch (§ 115), Sonstige (§ 116), Überblick (§ 117);
- bb) Figuren der Reihe "außerhalb der Gesellschaft" (§ 118): S 173
Einsiedler (§ 119), Sonstige (§ 120), Überblick (§ 121);
- cc) Darstellung des Begriffs "Alle" als humanité (§ 122 - 160): S 178
produktive Merkmaloppositionen (§ 122);
- α) Figuren mit dem Merkmal "±sündhaft" (§ 123 - 128): S 179
über das Merkmal (§ 123); Wucherer (§ 124), Spieler (§ 125), Säufer (§ 126), Sonstige (§ 127), Überblick (§ 128);
- β) Figuren mit dem Merkmal "±reich" (§ 129 - 131): S 188
Reicher (§ 129), Bettler (§ 130), Armer (§ 131);
- γ) Figuren mit dem Merkmal "±krank" (§ 132 - 135): S 192
Überblick (§ 132); Narr (§ 133), Blinder (§ 134), Sonstige (§ 135);

- f) Figuren mit dem Merkmal "alt" (§ 136 - 140); S 195
Überblick (§ 136); Kind (§ 137), Jüngling
(§ 138), Greis (§ 139), Knabe (§ 140);
- g) Figuren mit dem Merkmal "verheiratet" (§ 141 -
143): S 201
Überblick (§ 141); Liebespaar (§ 142), Sonstige
(§ 143);
- j) Figuren mit dem Merkmal "weiblich" (§ 144 - 160): S 204
Überblick und Anordnungsprinzip (§ 144); Nonne
(§ 145), Äbtissin (§ 146), Begine (§ 147), Kai-
serin (§ 148), Königin, Edelfrau (§ 149), Gräfin,
Fürstin, Rittersfrau (§ 150), weibl. Figuren der
Reihe "Artes" (§ 151), der Reihe "3. Stand" (§
152), der Reihe "Untertanen" (§ 153), der Reihe
"außerhalb der Gesellschaft" (§ 154), der Reihe
"sündhaft" (§ 155), der Reihe "reich" (§ 156),
Jungfrau (§ 157), Greisin (§ 158), Ehefrau/Mutter
(§ 159), Braut, Witwe (§ 160);
- dd) Figuren, die mit dem Sinnbezirk "Sterben" assoziativ
verbunden sind (§ 161): S 222
Selbstmörder, Totengräber (§ 162), Sonstige (§ 163);
- ee) Figuren, die zu einem Todes-Topos in spiegelbildli-
chem Verhältnis stehen (§ 164): S 226
- ff) Gesamtüberblick über das Figureninventar (§ 165); S 227
- gg) Verallgemeinerung und Individualisierung der Figuren
(§ 166 - 173): S 230
durch Pluralsetzung (§ 167), Pronominalisierung
(§ 168), katalogische Aufspaltung (§ 169); Identifi-
zierung u.zw. der Auftraggeber und Hersteller
(§ 170), historischer Persönlichkeiten (§ 171) -
systematische Nutzung dieses Mittels (§ 172), Iden-
tifizierung durch Benennung (§ 173);
- hh) Zur Zusammensetzung der Ständereihe (§ 174 - 190): S 241
quantitative Spannweite (§ 174); Maximum-Minimum
(§ 175); qualitative Regelmäßigkeiten (§ 176); Gren-
zen der Reduzierbarkeit in qualitativer Hinsicht
(§ 177); Adaptation der Ständereihe an geänderte
sozialhistorische Bedingungen (§ 178); Episodisie-
rung der Ständereihe (§ 179); Beharrungstendenzen
in der Zusammensetzung (§ 180); Tendenz zur Archai-
sierung (§ 181);
- ii) Zur Anordnung der Figuren (§ 182 - 190): S 252
Ziele (§ 182); symmetrisch-zweiteiliges Bauprinzip
(§ 183); Tendenz zu weiterer Aufspaltung (§ 184);
"Blockbauweise" (§ 185); Alternation als Gegenprinzip
(§ 186); Vortritt der Geistlichkeit (§ 187); Umkeh-
rung der Hierarchie (§ 188); Fehlen eines Anordnungs-
prinzips (§ 189); besondere Markierung der Eckfiguren,
Überblick (§ 190).

- b) Die sprachliche Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Sterben" (§ 191 - 292): S 261
Zum Nebeneinander von "Tod" und "Toter" (§ 191); Überblick über die vorkommenden Todes-Topoi (§ 192);
- aa) Der Tanz-Topos (§ 193 - 248): S 264
alternative Rollen des Todes in diesem Topos (§ 193);
- α) Distribution in den Texten (§ 194 - 221): S 266
- αα) Texte mit (abnehmend) dominantem Tanz-Topos (§ 195 - 207): S 267
Lübeck 1463 (§ 196), Kleinbasel (§ 197), Berlin (§ 198), Füssen (§ 199), Bleibach (§ 200), Wismar (§ 201), der ZIMMERNsche Totentanz (§ 202), Lübeck 1520 (§ 203), der oberdeutsche Totentanz, Kienzheim (§ 204), Großbasel (§ 205), der Mittelrheinische Totentanz (§ 206), Augsburg um 1650 (§ 207);
- ββ) Texte mit (abnehmend) häufiger Verwendung des Tanz-Topos (§ 208 - 213): S 277
Bern, Erfurt (§ 208), VALVASOR, Ingolstadt (§ 209), Lübeck 1701, Augsburg 1438, Schweizer Totentanzlied (§ 210), HOLBEIN, MEYER 1650, Nordböhmischer Totentanz (§ 211), RUSTING (§ 212), Lübeck 1489, KIESER, MEYER 1759, Ödenburger Flugblatt-Text (§ 213);
- γγ) Texte mit seltener (§ 214 - 217), vereinzelter (§ 218) oder ohne Verwendung des Tanz-Topos (§ 219): S 284
Problematik der Zugehörigkeit zum Totentanz-Textem (§ 220)
- δδ) Überblick über die Distribution in ihrer historischen Entwicklung (§ 221): S 292
- β) Distribution des Tanz-Topos auf bestimmte Figuren (§ 222 - 226): S 294
Tänzer Tod als Spiegelbild (§ 222) bei tanzlustigen (§ 223), bes. bei weiblichen Figuren (§ 224); bei Jüngling und Jungfrau (§ 225); mit dem Tanz assoziativ verbundene Figuren (§ 226);
- γγ) Exkurs: Zum Terminus "Totentanz" (§ 227 - 248); S 298
- αα) Voraussetzung und Bedingungen für den Erfolg der Sprachgebärde des Totentanzes (§ 227 - 241):
Pestepidemien in (spätmittelalterlichen) Städten (§ 228); Verurteilung des Tanzes durch die Geistlichkeit (§ 229), Thematisierung dieser Verurteilung (§ 230); Tanz als Gelegenheit ständischer Selbstverwirklichung (§ 231); hierarchische Schranken im Tanzwesen (§ 232), v.a. in den Städten (§ 233); Wiedergängerglaube (§ 234); Nachbarschaft von Tod und Teufel (§ 235);

konnotative Opposition bei gleichzeitiger Alliteration von tod und tanz (§ 236); biblische Bezüge auf den Tanz (§ 237), besonders in der apokryphen Apokalyptik (§ 238); Vorstellung vom 2fachen Reigen nach dem Gericht (§ 239); Tanz als bildspendender Bereich auch in anderer metaphor. Verwendung (§ 240); literarhistor. Umfeld (§ 241);

- ββ) Semantik des Wortes "Totentanz" (§ 242 - 248): S 314
 zur Form (§ 242); Totentanz als Bezeichnung eines mitternächtlichen Spuktanzes (§ 243); als Bezeichnung einer künstlerischen Darstellung (§ 244); als Bezeichnung musikalischer Tanzweisen (§ 245); als Teil eines (metaphorischen) Funktionsverbgefüges (§ 246); als Bezeichnung für "Krieg" u.ä. (§ 247); als denotativ weitgehend leeres, vorwiegend konnotativ wirkendes Zeichen (§ 248);
- Andere Topoi zur sprachlichen Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Sterben" (§ 249 - 292) S 325
- α) Tod als Reisebegleiter u.ä. (§ 250 - 253): S 326
 bildliche Repräsentation und Vorkommen in anderen Texten (§ 250), Sterben als "Abschied", "Wanderung" u.ä. (§ 251); das Ziel der Fortbewegung (§ 252); figurespezifische Verwendung (§ 253);
- β) Tod als Obrigkeitsvertreter (§ 254 - 258): S 332
 Herkunft des "Buch"-Motivs (§ 254); der Tod als Bote (§ 255) und als Büttel (§ 256); als Richter (§ 257) und als Urteilsvollstrecker (§ 258);
- γ) Tod als Schnitter, Schütze, Baumfäller (§ 259 - 266): S 337
 Topos-Synkretismus (§ 259); Baumfäller Tod (§ 260); Schnitter Tod (§ 261), v.a. im bildlichen Bereich (§ 262); Tod als Jäger (§ 263), mit Pfeil und Bogen (§ 264), mit Netz, bzw. als Angler und Schlächter (§ 265); in spiegelbildlicher bzw. komplementärer Verwendung (§ 266);
- δ) Tod als Kämpfer (§ 267), als Sieger und Herrscher (§ 268): S 345
 der besiegte Tod als Gegenbild (§ 269);
- ε) Sonstige selbständige Todestopoi (§ 270 - 275): S 349
 Tod als Dieb (§ 270), als Totengräber (§ 271), als Chronos (§ 272), als Schach/Kartenspieler (§ 273), als Lampenauslöcher (§ 274), als (Un)Tier (§ 275);
- ζ) unselbständige, nur durch den Bezug auf die Ständevertreterfigur realisierbare Topoi (§ 276 - 289): S 355
 Sterben als kreatürlich-körperliches Geschehen (§ 277); als ein die Seele betreffendes Geschehen (§ 278); vom Menschen erwünscht (§ 279); als Schlaf (§ 280); der Tod als (Zer)Störer der "natürlichen" Ordnung (§ 281),

in komplementärer Funktion (§ 282); der spiegelbildliche Tod: Requisitionräuber (§ 283); der komplementäre Tod als Untergebener des Ständevertreters (§ 284), als andersgeschlechtiger Partner (§ 285), in sonstigen spezifischen Verhältnissen (§ 286); der komplementäre Tod: ein Bauprinzip (§ 287); Sterben als Verwesung (§ 288), Beliebtheit des Topos, auch außerhalb der Totentänze (§ 289)

cc) Der Tod als Kunstfigur (§ 290), mit Namen (§ 291); S 377
Vereinzelte Topoi und Topoimischung (§ 292).

c) Die sprachliche Realisierung der modal-temporalen Komponente der Text-Tiefenstruktur (§ 293 - 323)

aa) Zur Modalität (§ 293 - 306): S 381

Gramm. Kategorien zum Ausdruck der Zwanghaftigkeit (§ 293); überlagernde Komponente der Freiwilligkeit (§ 294); Widerstandshaltung der Figuren (§ 295), Bereitwilligkeit (§ 296); Distribution des Motivs vom bereitwilligen Sterben auf bestimmte Figuren: Bettler u.ä. (§ 297), Greis(in) (§ 298), Bauer und Krämer (§ 299); Widerstand dieser Figuren als besonderer Effekt (§ 300); der Einsiedler als willig Sterbender (§ 301); Figuren, die den Tod herausfordern (§ 302); Ausnahmen vom "Sterben-Müssen": bei Nebenfiguren (§ 303), unter dem Einfluß anderer Themen (§ 304), in schwankhaften Szenen (§ 305), mit besonderen Intentionen (§ 306);

bb) Zur temporalen Einordnung des dargestellten Geschehens (§ 307 - 323): S 395

expliziter Bezug auf die wirkliche Zeit (§ 307); individueller Zeitpunkt der Figuren: zwischen Leben und Tod (§ 308); Schwierigkeiten der Entscheidung sprachlich bedingt (§ 309); der Zeitpunkt des Todes kommt subjektiv zu früh (§ 310); Indizien für die Gleichzeitigkeit des in Totentänzen dargestellten Geschehens (§ 311), bei Auflösung in Einzelpaare (§ 312), der Tod bestimmt durch das folgende individuelle Gericht (§ 313); Interferenzen mit der älteren Gerichtsvorstellung (§ 314); die ältere Vorstellung vom Allgemeinen Gericht (§ 315); die Legende von den "15 Zeichen" als Teil dieser Vorstellung (§ 316); das vom Totentanz dargestellte Geschehen im Rahmen der letzten 15 Tage (§ 317); die 15 Zeichen in der deutschsprachigen Tradition (§ 318); der Totentanz als Darstellung des Sterbens aller in der Endzeit lebenden Menschen (§ 319); Endzeit-erwartung als Voraussetzung hierfür (§ 320); die Tanzut als ein Vorzeichen (§ 321); Interferenzen mit anderen Ereignissen beim Jüngsten Gericht (§ 322); syntagmatische Verbindung von Totentanz und Jüngstem Gericht (§ 323).

- d) Zur Textsyntax im engeren Sinne: die Binnengliederung der Totentänze (§ 324 - 353)
- aa) Die Makrostruktur (§ 324f): S 413
additives Bauprinzip (§ 324); die kreisförmige Anordnung (§ 325);
 - bb) zur Struktur der Subtexte (§ 326 - 328): S 416
in metrischer Hinsicht: zwei- bis vierzeilige Strophen (§ 327); sechs- bis achtzeilige Strophen, Ausbauvarianten (§ 328);
 - cc) die Subtexte in kommunikativer Hinsicht (§ 329 - 336): S 419
dialogische Texte (§ 330); zur Frage des Scheindialogs (§ 331); monologische Texte (§ 332); Mischformen (§ 333); Erweiterung der Gesprächssituation durch Gebet (§ 334), durch Wechselrede mit anderen Figuren (§ 335), durch Publikumsadressen (§ 336);
 - dd) die Rahmenkonstruktion (§ 337 - 344): S 432
Art und Stellung der Rahmenelemente (§ 337); propositionale Rahmenelemente: Darstellung der Allmacht des Todes (§ 338), mit bildlicher Entsprechung (§ 339), Darstellung der (Un)Gewißheit des Todes (§ 340), der Tod als Triumphator, Vergänglichkeits- und Verwesungstopos (§ 341); Einordnung des Totentanzes in den heilsgeschichtlichen Ablauf: Herkunft des Todes (§ 342), Jüngstes Gericht (§ 343), Überwindung des Todes (§ 344);
 - ee) Ausbaubarkeit des Totentanzes (§ 345 - 353): S 444
durch "Sproßtexte" (§ 345), durch "Textteilung" (§ 346): Bild und Text (§ 347), ihr Verhältnis (§ 348); Textreduplikation durch mehrsprachige Ausgaben (§ 349), durch Bibelzitate (§ 350), durch Kombination zweier selbständiger Texte (§ 351); Textvervielfachung (§ 352); die Ausgaben KIESER und VOGEL als Beispiele für zunehmendes Wachstum (§ 353).
3. Zur Pragmatik der Einzeltexte (§ 354 - 449)
- a) Ihr Illokutionspotential (§ 354 - 366)
 - aa) die Figuren der Rahmenkonstruktion (§ 354 - 358): S 454
Prediger (§ 355), Verleger, Auftraggeber (§ 356), (anonymer) Autor (§ 357); der Totentanz als tendenziell anonymer Text (§ 358);
 - bb) die Sprechhandlungen (§ 359 - 366): S 462
Aufforderung zur Bildbetrachtung (§ 359); Didaxe: Raten (§ 360), Lehren (§ 361); Unterhaltung (§ 362); Mischung von prodesse et delectare (§ 363); der Totentanz als bewußte künstlerische

- Außerung (§ 364); Übergang zur wissenschaftlichen Edition (§ 365) und Beschäftigung (§ 366);
- b) Ihre mediale Ausprägung (§ 367 - 385)
- aa) als öffentliche Gemälde (§ 367 - 370): S 472
 - im sakralen Bereich (§ 368); ihre Anfertigung als Ausdruck des Gemeinschaftswillens (§ 369), wie ihre (Nicht)Erhaltung (§ 370);
 - bb) Druckausgaben (§ 371 - 374): S 477
 - gedruckte Editionen öffentlicher Totentänze am Beispiel Basels (§ 371); Rückschlüsse auf die Textgeschichte des Basler Gemäldes (§ 372); der HOLBEINSche Zyklus und seine Nachahmungen (§ 373) Totentanzbücher vor und neben HOLBEIN (§ 374);
 - cc) handschriftliche Totentänze (§ 375 - 379): S 487
 - Kopien des Berner (§ 375), Baseler und Pariser Gemäldes (§ 376); zum ältesten (handschriftlich) erhaltenen deutschen Totentanztext (§ 377); handschriftliche Kopien als Ausdruck heimatkundlichen Interesses (§ 378), als (luxuriöse) Sonderanfertigungen (§ 379);
 - dd) Totentänze als Subtexte (§ 380) S 488
 - ee) dramatische Totentänze (§ 381);
 - ff) mündliche Totentanztradition (§ 382) S 489
 - gg) durch Flugblätter gestützt (§ 383) S 490
 - bebilderte Flugblätter (§ 384);
 - hh) Zusammenfassung (§ 385). S 492
- c) Ihre soziale Herkunft und Einbettung (§ 386 - 407)
- aa) Totentänze als Texte der Geistlichkeit (§ 386 - 391) S 493
 - u. zw. der internationalen Bettelorden (§ 386): Franziskaner (§ 387), Dominikaner (§ 388), Augustiner (§ 389); unter dem Einfluß der Bettelorden: Brüder vom gemeinsamen Leben, Gottesfreunde (§ 390); Benediktiner und Jesuiten (§ 391);
 - bb) Totentänze als Texte des Stadtbürgertums (§ 392 - 401): S 500
 - Mäzenatentum bei der Anfertigung von Gemälden (§ 392); der Totentanz als Druckware (§ 393), Editions-konjunkturen im 15. und 16. Jh. (§ 394), im 17. Jh. (§ 395); Konkurrenzeditionen (§ 396), Nachdrucke und -stiche (§ 397); lateinkundiges Käuferpublikum (§ 398); Abbildungsqualität wesentlich für die Verkäuflichkeit (§ 399); Trennung zwischen teurem Qualitätsprodukt und billiger Massenware (§ 400); Beschränkung auf Textseite als Möglichkeit der billigeren Herstellung (§ 401);

- cc) Dörfliche Totentänze: S 511
Dorf als Markt für (billige) Flugblatteditionen (§ 402); dörfliche Totentanzgemälde (§ 403);
- dd) Feudale Totentänze (§ 404 - 406): S 513
handschriftlich und dramatisch schon in früherer Zeit (§ 404); adelige Mäzenaten (§ 405) und Künstler (§ 406);
- ee) Zusammenfassung (§ 407). S 516
- d) Interferenzen und Abhängigkeiten zwischen einzelnen Totentänzen (§ 408 - 449): S 517
Zitat-"Fertigteile" (§ 408); direkte Beeinflussung zwischen einzelnen Texten (§ 409 - 449);
- aa) die Textgruppe der deutschsprachigen HOLBEIN-Ausgaben: S 518
DE NECKER und SCHEIT (§ 410); Einwirkung des SCHEIT'schen Textes auf DE NECKER-Ausgaben (§ 411); schematische Übersicht (§ 412);
- bb) die oberdeutsche Textgruppe um OBD (§ 414 - 427): S 523
das Baseler Gemälde im Zentrum (§ 414), das Konzil als Kontext (§ 415); die Baseler Dominikaner (§ 416); handschriftliche Abschriften und Nachahmungen des Baseler Gemäldes (§ 417); die Totentänze von Metnitz und Wil, zurückzuführen auf das Basler Vorbild (§ 418); der Klingenthaler Totentanz (§ 419), vom (Groß)Baseler angeregt, aber erweitert (§ 420); Rückwirkungen auf Basel (§ 421); eine zu erschließende Restaurierung des Baseler Gemäldes (§ 422); Zusammenfassung und Erhärtung der These (§ 423); Änderungen des Basler Textes bei der Restaurierung durch KLAUBER unter Berner Einfluß (§ 424); der Kienzheimer Totentanz als Beispiel für mehrfache Abhängigkeit (§ 425); spätere Ausstrahlung des Baseler Totentanzes im 17. und 18. Jh. (§ 426); schematischer Überblick (§ 427);
- cc) die mitteldeutsche Textgruppe um MRH (§ 428 - 432): S 538
Handschrift und Drucke des Mittelrheinischen Totentanzes in der Nachfolge der frz. Danse-macabre-Ausgaben (§ 428); Mutmaßungen über den deutschen Autor (§ 429); Nordböhmischer Totentanz als Reduktionsform (§ 430), ZIMMERN'scher Totentanz als Erweiterungsform (§ 431); Übersicht (§ 432);
- dd) die niederdeutsche Textgruppe um LÜB (§ 433 - 441): S 543
der Lübecker Text im Zentrum (§ 433); seine Ausstrahlung u.a. auf Wismar (§ 434), Berlin (§ 435), Reval (§ 436); Erfurt in der Nachfolge des jüngeren Lübecker Textes (§ 437); Druckausgaben im Gefolge des Lübecker Gemäldes (§ 438); das Verhältnis zwischen den Lübecker Editionen von 1489 und

1520 (§ 439); Wirkungen dieser Editionen in Dänemark, Hannover (§ 440); schematischer Überblick (§ 441);

- ee) die Schweizerische Textgruppe um LUZ (§ 442 - 447): S 549
- Luzerner Totentänze (§ 442); die MEYERschen Bildunterschriften, entnommen einem Luzerner Flugblatt (§ 443); Abhängigkeit des Wolhusener Totentanzes von MEYER (§ 444), des Emmettener von Luzern (§ 445); unklare Textgeschichte des Luzerner Brückentotentanzes (§ 446); Übersicht (§ 447);
- ff) Volksliedhafte Textgruppen S 553
- im Schweizer (§ 448) und im bayerisch-österreichischen Raum (§ 449).

III. Versuch einer strukturellen Beschreibung (§ 450 - 517) S 556

Das Totentanz-Textem als Element eines "Systems" (§ 450)

A. In semantischer Identität oder Verwandtschaft zu anderen Texten (§ 451 - 464)

1. Mit semantischer Basis "Alle müssen sterben" (§ 451 - 454): S 557

unbestimmbar viele Texte mit dieser Basis (§ 451); nur-bildliche Totentänze (§ 452); musikalische Totentänze? (§ 453); semantisch gleiche Texte in syntagmatischer Verbindung mit Totentänzen (§ 454);

2. Mit variiertem semantischer Basis (§ 455 - 464): S 560

"Jedermann muß sterben" (§ 455); Wechselbeziehung zum Totentanz (§ 456); "Jemand ist gestorben" - Leichenrede, Totenklage (§ 457), Sterbelieder historischer Persönlichkeiten (§ 458); "Alle sind gestorben" - Ubi sunt?-Topos (§ 459); "Alles ist vergänglich" (§ 460): Vanitas, contemptus mundi und Frau Welt (§ 461), Bekehrungsgeschichten (§ 462); "jemand will sterben" (§ 463); Widerlegung des Totentanz-Themas - Überwindung des Todes (§ 464).

B. In textgrammatischen Beziehungen zu anderen Texten (§ 465 - 507)

1. Mittels des Merkmals "Alle (Menschen)" (§ 465-493)
- a) Texte, die mit dem Totentanz die Aufschlüsselung des Begriffes "Alle Menschen" gemeinsam haben (§ 465 - 475):

- aa) durch das Prinzip der Ständereihe (§ 465 - 471): S 570
Ständedidaxe (§ 466); Ständesatire (§ 467), mit
personifiziert auftretenden Ständevertretern
einerseits (§ 468), mit dem personifizierten
Teufel andererseits (§ 469), mit beiden (§ 470);
als Bilderbogen (§ 471);
- bb) durch das Prinzip der Narrenreihe (§ 472), S 577
bzw. der (personifizierten) Sünden (§ 473);
- cc) durch die Altersstufen (§ 474); S 578
Interferenz mit dem Totentanz (§ 475);
- b) Texte, die sich (bei semantischer Verwandtschaft) vom
Totentanz (nur) durch die (Art der) Aufschlüsselung
des Begriffes "Alle Menschen" unterscheiden (§ 476 -
493): S 580
mit qualitativ beschränkter Ständereihe (§ 476); mit
quantitativ beschränkter Ständereihe: die Begegnungs-
legende (§ 477) in Opposition zum Totentanz (§ 478);
Ermahnung des Toten aus dem Grab heraus (§ 479);
Lehrgespräch zwischen Tod und Mensch (§ 480), struk-
turelle Beziehung (§ 481) und syntagmatische Verbin-
dung mit dem Totentanz (§ 482); Szenen vom sterben-
den Menschen (§ 483); Totentanzeinzelszenen mit
"geistlichen" Figuren (§ 484), mit Figuren der "welt-
lichen Obrigkeit" (§ 485), mit "Artes"-Figuren (§
486), mit Figuren des "3. Standes" (§ 487), mit
"Untertanen"-Figuren (§ 488), mit humanité-Figuren
(§ 489), insbesondere Tod und Jüngling (§ 490), Tod
und Jungfrau (§ 491), im "Volkslied" (§ 492); mit
assoziativ mit dem Tod verbundenen Figuren (§ 493).
2. Mittels des Merkmals "Sterben" (§ 494 - 506)
- a) Personifikation des "Sterbens" als gemeinsames Merk-
mal (§ 494 - 498): S 598
handelnde Tote: Totengespräch (§ 494), Totenhilfe
u.a. (§ 495); handelnder Tod (§ 496): bildliche und
theatralische Darstellung (§ 497); unscharfe Grenze
zum Totentanztextem (§ 498);
- b) (Fehlende) Personifikation des "Sterbens" als unter-
scheidendes Merkmal (§ 499 - 501): S 603
schwierige Grenzziehung im Fall des Vado mori (§ 499);
thematisch verwandte Andachtsbücher (§ 500); Variations-
möglichkeiten am Beispiel der RENTZschen Kupferstiche
sowie der Ausgabe VALVASORS (§ 501);
- c) Die Metaphorik des "Sterbens" als tertium comparationis
(§ 502 - 506): S 607
Thematisierung der Metaphernvielfalt und des Tanzmotivs
(§ 502); "Sterben als (Schiffs)Reise" (§ 503); "Schnit-
ter Tod" (§ 504); "Schütze, Kämpfer Tod" (§ 505);
"Schachspieler Tod" (§ 506).

3. Mittels der temporal-modalen Komponente des Totentanz-Themas (§ 507).	S 613
C. In textpragmatischen Beziehungen zu anderen Texten (§ 508 - 516)	
1. Totentänze mit abweichendem Illokutionspotential (§ 508)	S 614
2. Nicht-Totentänze mit vergleichbarem Illokutionspotential (§ 509 - 516): Predigt (§ 509); "Bussliteratur" (§ 510); Ars moriendi (§ 511); Gebrauchsliteratur de quatuor novissimis, Bild-Dichtung (§ 512); Reformations- und Jesuitendrama (§ 513); Texte als response auf außersprachlichen stimulus: Geißlerlieder (§ 514), Rochuslegende (§ 515), Pestliteratur (§ 516)	S 615
Anmerkungen	S 624
Literaturverzeichnis	S 677
- Corpus (Auflösung der verwendeten Siglen)	S 677
- Sonstige Primärliteratur	S 696
- Sekundärliteratur	S 705
Wort- und Sachregister	S 726
Orts- und Personennamenregister	S 748
Abbildungen	S 758

I. Zur Methode (§ 1-8)

§ 1 Wer sich mit dem "Totentanz" beschäftigen will, sieht sich einer erdrückenden Vielfalt von Phänomenen gegenüber, denen herkömmlicherweise diese Bezeichnung zuerkannt wird; es fällt schwer, auch nur einigermaßen Überblick über diese Vielfalt zu gewinnen, ihre Grenzen auch nur ungefähr abzustecken, denn die Spannweite des Begriffs umfaßt verschiedene **Z e i t e n**, verschiedene **R ä u m e**, verschiedene **S p r a c h e n**, verschiedene **F o r m e n** und verschiedene **M e d i e n**.

Von den ältesten erhaltenen Totentänzen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts¹⁾ reicht bis in die Gegenwart ein ununterbrochener - wenn auch nicht immer gleich starker - Überlieferungsstrom, der auch heutzutage noch keineswegs ausgetrocknet ist²⁾. Auf der horizontalen, geographischen Ebene zeigt eine Totentanz-Landkarte des deutschen Sprachraums zwar gewisse "Ballungszentren"³⁾, macht gleichzeitig aber auch klar, daß Totentänze in praktisch allen Regionen zwischen Kärnten und der norddeutschen Küste⁴⁾ belegbar sind. Das Phänomen des Totentanzes ist jedoch nicht auf das deutschsprachige Gebiet bzw. auf die deutsche Sprache beschränkt, sondern ereignet sich auch in der mittel-/neulateinischen⁵⁾ Literatur und in den verschiedenen europäischen Nationalliteraturen⁶⁾. Der Unzahl von Texten entspricht eine sehr große formale Vielfalt: prosaische Totentänze stehen neben Vers-Totentänzen (verschiedensten Vers- und Strophenbaus), dialogische neben monologischen, und figuresprachliche neben solchen, in denen ein Autor das Wort führt.⁷⁾ Schließlich stehen zwar einige Texte als sprachliche per se, doch zieht man auch die verschiedenen Medien, in denen Totentänze realisiert worden sind, in die Betrachtung ein, so wird die Mannigfaltigkeit noch bunter: denn außer sprachlichen Totentanz-Texten - die ihrerseits als Buch, Handschrift, als Wandinschrift, fliegendes Blatt oder auch mündlich⁸⁾ (in jüngster Zeit sogar über Rundfunk)⁹⁾ überliefert sind - gibt es auch nicht-sprachliche Totentänze in Form von Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen¹⁰⁾, sowie musikalische Totentanz-Piècen¹¹⁾.

Uns wird besonders die bildliche Totentanzüberlieferung interessieren, insofern sie in enger Verbindung mit Texten steht, womit als eine weitere Besonderheit des Phänomens Totentanz seine potentielle "Bi-Medialität" (Realisierung in zwei Medien gleichzeitig) registriert sei. Im übrigen beschränken wir uns im Rahmen dieser Arbeit jedoch auf Texte des deutschsprachigen Raumes¹²⁾ und befragen sie auf ihre Einheitlichkeit einerseits, auf ihre Vielfalt andererseits.

§ 2 Vorerst ist eine kurze Revision jener Fragen und Antworten nötig, die bisher gestellt bzw. (nicht) gegeben wurden. Wenn wir die insgesamt fast unübersehbare, in den letzten Jahren aber deutlich verlangsamte Forschung zum "Totentanz" überblicken¹³⁾, so scheint dieser Gegenstand vor allem unter drei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet worden zu sein:

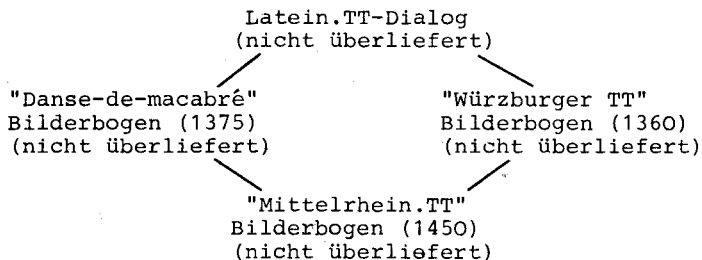
Eine erste Gruppe von Sekundärliteratur stellen Veröffentlichungen einzelner oder mehrerer Texte oder Untersuchungen von speziellen Problemen im Zusammenhang mit dem Thema dar, wie z.B. die Arbeiten DÜRRWÄCHTERS zur Todesdarstellung auf den Jesuitentheatern (1897) und zum Totentanz in Bayern (1918), STEGEMEIERS Abhandlung über Totentanz-Volkslieder (1939) oder CORVISIERS Analyse der Ständedarstellung in den Totentänzen (1969). Diese Arbeiten sind, besonders insofern sie sonst nicht oder nur schwer zugängliches Material publizieren - wie etwa BAECHTOLD in der Werkausgabe Niklaus MANUELS den Berner Totentanz (1878), DÜRRWÄCHTER den Füssener und die Falgerschen Totentänze (1898), SCHRÖER den Erfurter und Lübecker Text von 1701 (1902) - unentbehrlich. Soweit sie diesen Einzeluntersuchungen prinzipielle Erörterungen über das Phänomen "Totentanz" voranstellen oder anschließen, können sie zum Großteil der zweiten Gruppe von Arbeiten zugezählt werden:

das sind jene, die die "Ursprungsfrage" stellen, wie etwa die Arbeiten MASSMANNs (1847), SEELMANNs (1891) und FEHSEs (1907. 1908.1910), die jeweils von "ihrem" Totentanz - dem Basler, Lübecker oder "oberdeutschen" - ausgehend die Frage nach dem Ursprung der Totentänze behandeln. Da jedoch die Antwort darauf

offensichtlich nicht eindeutig zu geben ist, setzen sich die meisten der generellen Darstellungen zum Thema "Totentanz" damit auseinander; erwähnt seien aus der älteren Zeit beispielsweise WACKERNAGEL (1853), SCHREIBER (1898/99), KÜNSTLE (1908) und BUCHHEIT (1926). Die 'Frage nach dem Ursprung der Totentänze', 'deren Beantwortung bereits in anderen Fällen zu umstrittenen Ergebnissen geführt hat'¹⁴⁾, steht aber auch noch im Mittelpunkt - oder wenigstens an prominenter Stelle - der jüngsten und umfangreichsten Veröffentlichungen zu diesem Thema: ROSENFELD (1954, 3. Auflage 1974) und COSACCHI (1965)¹⁵⁾. Eine dritte Gruppe von Arbeiten versucht die Entwicklung des Totentanzes darzustellen, beschränkt sich dabei aber - wie das Werk ROSENFELDS (1954) oder CLARKs (1950) - auf das 15. und 16. Jh. (wobei HOLBEINs Totentanzzyklus als Höhe- und Schlußpunkt der Entwicklung angesehen wird) oder kommt über eine im großen und ganzen summative Aneinanderreihung von Einzelwerkbesprechungen nicht hinaus; dazu möchten wir nicht nur die Abhandlungen HIRSCHBERGs (1903/04), DOLLRIESS' (1927) und BREEDEs (1931) zählen, sondern auch das schmale Bändchen STAMMLERs (1948), in dem freilich programmatisch die synthetische Behandlung des Themas gefordert wird: 'Nicht nur bei den analytischen Fragen der Textkritik darf man stehen bleiben, sondern muß so tief wie möglich in Sinn und Gehalt, Bestimmung und Absicht der Dokumente eingehen, die religiösen und künstlerischen Zeitströmungen innerhalb deren sie auftauchen, im ganzen fassen.'¹⁶⁾

§ 3 Diesem Postulat will die vorliegende Arbeit bei der Beantwortung der Frage, wie denn die Einheitlichkeit des Totentanzes in Anbetracht der Vielfältigkeit der Totentänze zu erklären sei, gerecht werden. Soweit diese Frage in der vorliegenden Literatur - v.a. im Zusammenhang mit dem Problem des Ursprungs der Tradition - angeschnitten wird, wendet man zur Erklärung meist das *S t a m m b a u m m o d e l l* an. Die Grenzen und Möglichkeiten dieses Modells erweist besonders deutlich Hellmut ROSENFELD, der diesbezüglich die explizitesten Vorstellungen entwickelt und es unternommen hat, mit der Annahme großer

Wirksamkeit von Totentanzbilderbögen 'statt konstruierter Stammbaumschemata' einen 'Stammbaum der Totentänze Europas' zu bieten, 'der die Verflechtung der einzelnen Totentanztexte ineinander zeigt'.¹⁷⁾ Obwohl 'der unendlichen Zahl der wirklich umgelaufenen Totentänze ... ein Stammbaum nie gerecht werden'¹⁸⁾ kann, bleibt ROSENFELD bei diesem Modell¹⁹⁾, in dem dann freilich mit nicht weniger als 14 Unbekannten (hauptsächlich 'Bilderbögen') operiert werden muß; diese nicht überlieferten Bilderbögen stehen im Stammbaum an entscheidenden Knotenpunkten: von einem "Danse-de-macabré-Bilderbogen" (der ins Jahr 1375 datiert wird) hängen nicht weniger als 8 Texte ab, darunter ein seinerseits nicht überliefertes "Mittelrheinisches Blockbuch" (aus dem Jahr 1450), das auf der anderen Seite auch vom Konstrukt des "Würzburger Totentanzbilderbogens" (15 Jahre vor den frz. Bilderbogen, also 1360, datiert) abhängig ist.²⁰⁾ Ein derartiger Stammbaum ist hinsichtlich seines Erklärungswertes sehr fragwürdig:



Bedenklich ist hierbei nicht nur, daß ausschließlich mit unbekanntem Größen argumentiert wird, sondern daß diese fiktiven Größen auch noch miteinander verflochten sind.²¹⁾ ROSENFELD beschränkt sich bei seiner Darstellung²²⁾ auf die Totentänze des 15. und 16. Jhs. und begründet dies damit, daß mit HOLBEINS "Imagines Mortis" der 'Totentanzgedanke ... endgültig zu Grabe getragen'²³⁾ werde; eine Beschäftigung mit den späteren Totentänzen lohne sich nicht, 'da es sich zumeist nur um ein Spielen mit den alten Formen handelt, um eine Sonderausprägung des ewigen Ringens mit dem Problem des Todes'²⁴⁾.

Ungeachtet des legitimen Rechts auf freie Wahl des Forschungsgegenstandes scheint dieser Verzicht jedoch nicht zuletzt durch die Wahl des Darstellungsmodells bedingt und insofern nicht ganz freiwillig: 'Wenn man auch für die ersten Anfänge des Totentanzes im Mittelalter versuchsweise einen "Stammbaum" aufstellen kann, ... so läßt sich die spätere Geschichte der Totentanzidee nach Holbein nicht mehr auf einen Nenner bringen²⁵⁾, 'denn, nachdem die Totentänze erst zahlreicher geworden waren, konnte jeder spätere leicht von mehr als e i n e m Vorbilde Anregungen empfangen²⁶⁾. Das bedeutet, daß dieses Modell ungeeignet ist, auch für spätere Stufen in der Geschichte des Totentanzes - und damit generell - hinreichende Erklärungen zu geben, weil einsträngige Abhängigkeiten nicht (mehr) feststellbar bzw. vorhanden sind²⁷⁾.

§ 4 Fassen wir die bisherige Kritik am Stammbaum-Modell, wie es zuletzt von ROSENFELD angewandt worden ist, zusammen, so ergeben sich drei Ansatzpunkte:

- das Operieren mit sehr vielen Unbekannten als Verbindungsgliedern zwischen nur entfernt oder kaum verwandten Texten;
- Unsicherheit über Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Überlieferungssträngen;
- erzwungene Beschränkung auf die Frühzeit der Totentanz-Tradition. Aus diesen drei Punkten ergibt sich m.E. die prinzipielle Unzulänglichkeit dieses Modells, das durch die Fragestellung - Ursprung, Urform des Totentanzes - impliziert wird. Die 'große Mühe, alles auf eine Wurzel zurückzuführen, eine Methode, die in der deutschen Philologie schon manche Mißgriffe verursacht hat²⁸⁾, setzt nämlich voraus, daß es eine solche klar zu beschreibende "Urform" überhaupt gegeben hat, was keineswegs selbstverständlich ist: 'die Totentanztexte sind, wie vielfach die geistlichen Dramentexte des Mittelalters, untereinander verwandt, lassen sich aber schwerlich auf einen einzigen Urtext zurückführen²⁹⁾. Dafür gibt es keinen besseren Beweis als die zwispältige Aufnahme, die alle derartigen Versuche erlebt haben³⁰⁾, und die die Übertragung des von der klassischen Philologie ent-

wickelten und (vielleicht) für die Neugermanistik gültigen Begriffs von 'Text in seiner ursprünglichen, heute historischen Gestalt'³¹⁾ auf ein Gebiet implizieren, wo dieser Begriff keine Gültigkeit haben kann: jenes der älteren, zur Wiederverwendung bestimmten Gebrauchsliteratur.

Schon für die "klassische" mittelhochdeutsche Literatur ist es ja keineswegs immer eindeutig zu entscheiden, wo eine Handschrift "fehlerhaft" ist, wo sie "variiert", oder wo sie einen "anderen Text" bietet. Der Editor muß Rechenschaft darüber geben, wo er emendiert, welche Lesarten er in den Apparat aufnimmt, oder wo er vielleicht gar schon verschiedene gleichberechtigte Texte nebeneinanderstellt³²⁾. Im Lichte neuerer textwissenschaftlicher Arbeiten ist es nicht mehr selbstverständlich, daß etwa Lachmanns Editionen und die von ihm benützten Handschriften noch "denselben" Text darstellen; auch die Frage, ob die verschiedenen Fassungen des Nibelungenliedes noch e i n e n Text repräsentieren (d.h.: auf eine Urform zurückführbar sind), kann nicht mehr glatt mit Ja oder Nein beantwortet werden³³⁾. Und wie steht es etwa mit den verschiedenen Fassungen des "Alexanderliedes"? Haben wir es hier noch mit e i n e m Text zu tun? Offensichtlich bestehen hier keine festen Grenzen, sondern fließende Übergänge, und wir sehen uns mit dem Problem konfrontiert, zu entscheiden wo 2 Fassungen aufhören, der "selbe" Text zu sein. Im Spätmittelalter mit seiner reicheren handschriftlichen Überlieferung wird dieses Problem noch akuter, wenn wir uns mit Texten wie z.B. Osterspiel oder Totentanz beschäftigen. Die Alltagssprache³⁴⁾ bietet uns Bezeichnungen wie "Kopie" (Abschrift), "Fassung" (Variante), "Text" und "Gattung"³⁵⁾, und damit eine Stufenleiter, die möglicherweise feste Kategorien vortäuscht, wo es solche in der Wirklichkeit (außerhalb der Umgangssprache) gar nicht gibt. Tatsächlich können wir aus unserem Textcorpus des Totentanzes Beispielspaare für alle dieser Bezeichnungen geben: die A b s c h r i f t e n , die BÜCHEL im 18. Jh. vom Groß- und Kleinbasler Totentanz angefertigt hat, sind sie wirklich der "selbe" ("gleiche") Text wie ihre Originale?

Die verschiedenen F a s s u n g e n , in denen der oberdeutsche Totentanz (ROSENFELD's "Würzburger") vorliegt, wie z.B. das Kleinbasler Gemälde und das Blockbuch H², repräsentieren sie tatsächlich den "selben" ("gleichen") Text?³⁶⁾ Wie entscheiden wir uns in einem Fall wie dem des Lübecker Totentanzes, zu dem - im zeitlichen Hintereinander - zwei ganz verschiedene T e x t e hergestellt wurden? Handelt es sich dabei vielleicht doch noch um den "selben" ("gleichen") Text? Sind, schließlich, zwei zeitlich und räumlich benachbarte, doch sonst sehr verschiedene Totentänze wie der von Erfurt und der RUSTING'sche lediglich zwei Texte einer G a t t u n g , oder können auch sie stemmatisch auf einen "Urtotentanz" zurückgeführt werden?

Wie diese willkürlich herausgegriffenen und vermehrbaren Beispiele zeigen, konfrontiert uns unser Untersuchungsgegenstand mit Fragen, denen offensichtlich nicht ohne weiteres, m.E. jedoch sicher nicht mit dem Stammbaum-Modell und dem damit verbundenen Textbegriff beizukommen ist.

§ 5 Diese Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit spiegelt sich in jener Vielzahl von "Termini" - in Wahrheit handelt es sich um nicht-definierte umgangssprachliche Wörter -, mit denen über den Totentanz gehandelt wurde: als Bezeichnungen für die konkreten Textzeugnisse in ihrer Verschiedenheit finden sich Wörter wie 'Gestaltungsarten'³⁷⁾, 'Einzeltexte'³⁸⁾, 'verschiedene Texte'³⁹⁾ oder 'verschiedene Fassungen des Totentanzes'⁴⁰⁾, die sich in eine 'Entwicklungsreihe'⁴¹⁾ stellen. Der Totentanz in seiner Identität wird ebenfalls - u.zw. teilweise sogar in ein- und derselben Abhandlung - ganz verschieden begriffen, ohne daß das Verhältnis dieser Wörter untereinander geklärt würde. Da ist etwa die Rede vom 'Totentanzmotiv' schlechthin⁴²⁾, oder vom 'symbolische[n] Motiv des Tanzes, zu dem der Tod oder der Tote die Angehörigen aller Stände zwingt'⁴³⁾, wobei das Wort offensichtlich eine andere Bedeutung hat und sich auf ein Merkmal bezieht. Anscheinend synonym mit "Motiv" (in der ersten Verwendung) findet sich 'Thema'⁴⁴⁾ und - seltener - 'Stoff'⁴⁵⁾. Neben

diesen Ausdrücken, die auch außerhalb der Totentanz-Forschung verwendet werden und dort terminologischen Charakter haben, hat sich bei der Beschäftigung mit dem Totentanz ein in der Literaturwissenschaft sonst nicht gebräuchliches Vokabular entwickelt: in diese Kategorie gehört etwa der 'Totentanzgedanke'⁴⁶⁾ und - vor allem - die 'Totentanzidee'⁴⁷⁾, die teilweise, ohne daß dies immer bewußt geschähe, einen zentralen Platz in der Erklärung der Vielfältigkeit des Phänomens "Totentanz" einnimmt, insofern damit der 'Gedanke(n), der ... den Totentanzdarstellungen zugrundeliegt'⁴⁸⁾ bezeichnet wird: so sind etwa bei ROSENFELD die 'französischen Totentanzdarstellungen' einerseits 'nur [!] Reflexe der Totentanzidee'⁴⁹⁾, während andererseits in Deutschland dieselbe 'Totentanzidee ... bis in die neueste Zeit immer wieder neue Texte und Bilder gezeitigt'⁵⁰⁾ hat. Es ist offenkundig, daß sich dieses Konzept einer "Totentanzidee" - so vage es auch bleibt - mit dem an anderer Stelle verwendeten Stammbaum-Modell nicht leicht vereinbaren läßt. Soweit sich in der Totentanz-Forschung ein stillschweigender Konsens über die Verwendung des Wortes "Totentanzidee" erkennen läßt, scheint damit ein unabhängig von der Form zu denkender und ihr vorausgesetzter 'Gehalt'⁵¹⁾ gemeint zu sein, eine als 'Wesen'⁵²⁾ oder 'Wesentliches'⁵³⁾ empfundene 'geistige Struktur'⁵³⁾ dieser Texte. Freilich fehlt diesem in der Totentanzforschung gängigen Wort die für einen wissenschaftlichen Terminus erforderliche begriffliche Klarheit und Verankerung in einer umfassenderen Nomenklatur, weswegen eine Erklärung der Tatsache, daß viele verschiedene Texte aus verschiedenen Zeiten und Gegenden und in verschiedenen Überlieferungsformen den gleichen Namen "Totentanz" tragen, durch den Hinweis auf die Existenz einer "Totentanzidee" wohl kaum als ausreichend akzeptiert werden kann. Jedoch manifestiert sich darin eine vom Stammbaum-Modell unterschiedene und ihm prinzipiell überlegene Hypothese wenigstens in Ansätzen. Zu einer allgemein akzeptierten inhaltlichen Bestimmung dieser "Totentanzidee" - oder zu einer Diskussion über diesen Begriff - ist es nicht gekommen, sondern man hat in mehr oder weniger

apodiktischer Form gefühlsmäßig Totentanzdefinitionen gegeben, wie z.B. die als 'Darstellungen des personifizierten Todes in Beziehung zum Menschen' ('auch solche, auf denen er nicht tanzt')⁵⁴⁾. Als charakteristisch oder fundamental werden inhaltliche Merkmale genannt wie 'Erhabenheit'⁵⁵⁾, 'moralisierende Tendenzen und sinnliche Anschaulichkeit'⁵⁶⁾ oder der 'die Totentanzgattung seit alters bestimmende Gedanke' des 'plötzliche[n] Tod[es]'⁵⁷⁾. Daneben werden aber auch formale Kriterien als Hauptkennzeichen⁵⁸⁾ angeführt: so etwa gehören für DOLLRIESS Einleitung und Schluß 'als wesentlicher Teil zum Totentanz'⁵⁹⁾, während BÜCHHEIT 'drei Momente' angibt, 'die ihr [=der Totentänze] Wesen auszumachen scheinen: die mumienhafte oder skelettähnliche Gestalt der Todesfigur, das Reigenmotiv und die Differenzierung der Menschen in einzelne Stände'⁶⁰⁾. Dem entspricht nur teilweise KÜNSTLES Formulierung der "Grundidee", 'daß die verschiedenen Vertreter der menschlichen Stände von je einem besonderen Toten in feierlicher, geschlossener Prozession zum Sterben abgeführt werden, während das Tanzmotiv nur die äußere, aber bald fast allgemein beliebte Form ist'⁶¹⁾. RUDOLF scheint 'das kennzeichnendste Merkmal dieser Gattung' (ausschließlich in der 'Anordnung der Menschen nach Ständen' zu sehen⁶²⁾, und für ROSENFELD ist schließlich 'die Gemeinschaft von Bild und Vers' 'das Hauptkennzeichen des Totentanzes'⁶³⁾. Neben solchen wissenschaftlichen Definitionsversuchen stehen essayistische Formulierungen wie die KASTNERS: 'C'est toujours cette forme simple et naive, ce tour brusque et parfois incorrect, ces expressions tantôt plates et triviales, tantôt originales et piquantes, somme toute, ce mélange de sel et de poussière qui, à toutes les époques et chez toutes les nations est le cachet distinctif des oeuvres que l'esprit populaire enfanta'.⁶⁴⁾

Diese verwirrende Vielfalt, die hier andeutungsweise ausgebreitet worden ist, entspringt der Tatsache, daß man sich fast nie Rechenschaft darüber gab, wie man zu derartigen Definitionen kam, daß man also nur selten (literatur)wissenschaftliche Methoden anwandte.

§ 6 Im mangelnden Kontakt zur Literaturwissenschaft bzw. in der unglücklichen Zwitterstellung zwischen dieser und der Geistes- (Kultur-)geschichte⁶⁵⁾ als einem Hauptmerkmal der Totentanzforschung ist es wohl auch begründet, daß die Einordnung dieser Texte in das literarische "Gattungssystem", soweit sie überhaupt versucht wurde, zu sehr disparaten Resultaten geführt hat⁶⁶⁾. Dies gilt einerseits für solche Untersuchungen, die ein weiteres Feld zum Gegenstand haben und den Totentanz als eine Gattung innerhalb des Systems der Literatur bezeichnen und behandeln, wie z.B. I. BRAAK als 'Gattungsunterart' des mittelalterlichen geistlichen Dramas⁶⁷⁾ oder H. RUPPRICH als eine 'Gattung' deutscher volkstümlicher Lyrik⁶⁸⁾; REHM wiederum leitet die Totentänze (geistesgeschichtlich) aus jenen 'geistlich gesinnten Kreisen her', in denen auch 'die geistlichen Lieder, die Passionsspiele' entsprungen sind⁶⁹⁾, während sie R. RUDOLF als 'beredten Kommentar der Ars moriendi'⁷⁰⁾ bezeichnet. Aber auch für die Totentanzforschung im engeren Sinn blieb 'eine Forschungsweise . . . , die zunächst auf Sonderung und Einzeluntersuchung der verschiedenen Arten der Vergänglichkeitsdarstellung ausgeht und sich dabei bemüht, die Phänomene möglichst exakt in ihrer jeweiligen historischen Einbettung zu beschreiben'⁷¹⁾, weitgehend Postulat; wohl zu sehr konzentrierte man sich nämlich auf die Ursprungsfrage, und soweit der Totentanz überhaupt in ein größeres literarisches System eingepaßt wurde, geschah dies im Rahmen von Hypothesen über seine Herkunft und Entstehung. Fünf derartiger Hypothesen können unterschieden werden:

- Eine erste, als deren Vertreter einer hier KÜNSTLE genannt sei, sieht den Totentanz als 'eine der vielen Varianten der L e g e n d e' der drei Lebenden und der drei Toten⁷²⁾ an; 'der Totentanz wächst aus der Legende heraus'⁷³⁾ und steht mit ihr in Wechselwirkung. In neuester Zeit hat COSACCHI die Legendenhypothese ausgebaut zur 'Idee von einer gleichartigen Reihenfolge verschiedener Todes- und Totenlegendenszenen . . . , die früh zu einem Gebilde führten', das er als "Gesamtlegende" bezeichnet⁷⁴⁾. Durch die 'Übertragung der in drei Everyman-Szenen gegliederten arabischen Nichtigkeits-

visionen der Gesamtlegende auf die Ständereihe der Vado-mori-Gedichte,⁷⁵⁾ wäre dann der Totentanz entstanden.

- Als modernster Versuch, den Totentanz gattungsmäßig einzuordnen, kann jener gelten, der sich des Kriteriums der Überlieferungsform bediente: die 'Gattung der B i l d e r d i c h t u n g oder, um die buchfachmäßige Bezeichnung zu gebrauchen: diese literarische Form des Bilderbogens bot sich dem Totentanzdichter dar, und als er seine dichterische Vision dieser literarischen Form anvertraute, da waren Form-, Entwicklungs- und Verbreitungsmöglichkeiten seiner Dichtung eindeutig festgelegt,⁷⁶⁾. Ob es sich bei dieser Überlieferungsart um eine literarische Form handelt, ist freilich fraglich. Die diesbezüglichen Schwierigkeiten werden offenkundig, wenn man die Argumentation weiterverfolgt: 'die Bilderbogen wurden zu einem illustrierten Volksbuch verarbeitet,⁷⁷⁾; wir hätten es also dann mit einer anderen "literarischen Form", der des Volksbuchs, zu tun. Wie schwammig aber dieser Begriff ist, zeigt etwa ein Urteil über den in Lübeck entstandenen Druck Dodes Danz (LÜB 1489, im Jahre 1496 unter dem Titel Doden Danz neu aufgelegt): 'es handelt sich gar nicht um einen Totentanz, sondern um ein Andachtsbuch,⁷⁸⁾. Daraus dürfte klar werden, daß es sich bei Termini wie "Buch" oder "Bilderbogen" eben doch nicht um Bezeichnungen literarischer Formen handelt, denn schließlich würde es auch niemandem einfallen, das "Memento mori" etwa der "literarischen Form" der "Handschriften" zuzuschreiben.

- Vor allem in der älteren Literatur, aber auch noch in jüngster Zeit vereinzelt wie bei BRAAK⁷⁹⁾, begegnet die Einschätzung des Totentanzes 'als öffentliche schaustellung, als d r a m a,⁸⁰⁾, in mehr oder weniger modifizierter Form: 'das Totentanzdrama' sei 'ursprünglich zur Darstellung von Klerikern verfaßt worden',⁸¹⁾; 'ein gesellschaftliches Kirchen- oder Kirchhof-Volkspiel wird es schon gewesen sein',⁸²⁾. Für diese Auffassung können auch urkundliche Belege für 'Aufführungen von Totentanzspielen',⁸³⁾ beigebracht werden, die zeitlich sehr früh liegen⁸⁴⁾. Von diesem Verständnis der 'Totentänze im gebräuchlichen Sinne des Wortes' als 'dramatische Spiele',⁸⁵⁾ aus konnte man auch im

Falle der - eindeutig belegten - viel später liegenden Totentanzrepräsentationen auf der Jesuitenbühne als von einer 'neue[n] dramatische[n] Gestaltung',⁸⁶⁾ sprechen.

- Auch zur P r e d i g t hat man eine enge Verbindung angenommen und es sogar als eine 'Grundregel der Totentänze' bezeichnet, daß sie 'vielmehr eine in Freskoform festgehaltene Predigt, als ein illustriertes Drama',⁸⁷⁾ seien. Wenn man freilich von der 'seelsorgerlichen Zweckdichtung des Totentanzes',⁸⁸⁾ und von der 'Totentanzdichtung als eine[r] in Bild und Vers umgesetzte[n] Volkspredigt',⁸⁹⁾ spricht, versteht man "Predigt" offenkundig nicht als literatur- (bzw. text-)wissenschaftlichen Terminus, sondern umgangssprachlich im Sinne von 'warnenden Bußpredigten',⁹⁰⁾. Der Totentanz ist, unter diesem Blickwinkel betrachtet, 'ein gewaltiges memento mori',⁹¹⁾ 'Prediger und Warner vor dem jähen Tod',⁹²⁾. Im übrigen läßt sich diese Beurteilung gut vereinbaren mit der des Totentanzes als Drama, indem man 'gewissermaßen eine dramatische Predigt' annimmt, 'ein Spiel, das man unter der Leitung des Klerus in oder vor den Kirchen aufzuführen pflegte',⁹³⁾. Hand in Hand mit dieser Predigt-Hypothese geht die Betrachtung des Totentanzes 'sous le point de vue de leur effet moral',⁹⁴⁾. Man hat deshalb auch von lehrhafter Dichtung gesprochen, doch glaubt gerade die jüngste Forschung (und wohl mit Recht) 'mit dieser didaktischen Rolle des Totentanzes noch nicht an seinen Kern' heranzukommen⁹⁵⁾: der Totentanz lebte ... von den Schauern des Numinosen. Der Totentanz ist, insofern, trotz aller Verflechtung mit der Didaktik, eine kultische Dichtung',⁹⁶⁾ womit allerdings wieder ein fragwürdiger Begriff eingeführt ist. Von hier aus braucht es nur mehr einen kleinen Schritt bis zur endgültig außerhalb des literaturwissenschaftlich Überprüfbaren liegenden Feststellung: 'Der mittelalterliche Totentanz ist, wie ich schon mehrfach betont habe, eigentlich ein getanztes Glücks- und Lebensrad'.⁹⁷⁾

- 'Ein gewisser satirischer Zug',⁹⁸⁾ 'dieser Hang zur S a - t i r e', den KASTNER als das 'bemerkenswerteste Merkmal',⁹⁹⁾ bezeichnet, stellt den Totentanz 'in die Nähe der Sozialsatire'¹⁰⁰⁾. Die Gültigkeit dieser literaturwissenschaftlichen Zuordnung wird

jedoch von anderer Seite bezweifelt: 'wo die Ständekritik und Ständesatire sich breit machen und das Winseln der Kreatur vor dem unausbleiblichen Schicksal, da ist ein westliches Vorbild wirksam, da hat westlicher Einfluß die strenge spröde Haltung gelockert und gelöst.'¹⁰¹⁾ 'Die Idee des Totentanzes und die Würde des Todes werden durch solche Polemik entweiht'¹⁰²⁾. Unabhängig davon, ob man solchen völkerpsychologischen Erwägungen folgen will, die wohl dazu dienen sollen, die "Urheimat" des Totentanzes für Deutschland zu reklamieren, sprechen natürlich viele Texte, in denen von satirischer 'Schreibweise'¹⁰³⁾ nichts festzustellen ist, gegen die generelle Gültigkeit der Satirehypothese.

§ 7 Aus solchen z.T. widersprüchlichen Ergebnissen der Totentanz-Sekundärliteratur, die wir hier nicht in extenso, sondern nur so weit ausgebreitet haben, als es zur Demonstration ihrer Widersprüchlichkeit nötig schien, lassen sich im wesentlichen drei grundsätzliche Modelle abstrahieren, mit deren Hilfe man Identität (Einheitlichkeit) und Diversität (Mannigfaltigkeit) des Phänomens "Totentanz" zu erklären suchte:

- das S t a m m b a u m modell: die Totentänze stammen von einem "Urtotentanz" ab, auf den sie zurückführbar sind.
- das I d e e n modell: in der Geschichte der Totentänze ist eine "Totentanzidee" wirksam, die die einzelnen Texte ausprägt.
- Das G a t t u n g s modell: Totentänze sind Zweige einer anderen literarischen Gattung.

So berechtigt die Anwendung dieser drei Modelle für bestimmte Bereiche auch sein mag - sie schließen einander ja auch nicht vollständig aus - so scheint es doch, als ob keines von ihnen allein genügen könnte, um die eingangs gestellten zwei Fragen¹⁰⁴⁾ generell zu beantworten. Wir verlassen daher den Bereich der Spezialforschung und überprüfen, ob (und welche) Modelle von der allgemeinen Literatur- und Sprachwissenschaft zur Verfügung gestellt werden.

Ein zentrales Problem der Literaturwissenschaft ist ja die Klärung des (in der Totentanzforschung sporadisch und unreflektiert angewandten) Gattungsbegriffes. Aber wenn 'Gattungstheorie bisher nahezu ausschließlich ein Geschäft [!] der Literaturwissenschaft' war, 'so interessieren die neuere Sprachwissenschaft im Rahmen des sich in den letzten Jahren vollziehenden Übergangs von der Satz- zur Textlinguistik in zunehmendem Maße auch texttypologische Probleme'¹⁰⁵). Die Textlinguistik spricht zwar nicht von "Gattungen", sondern von 'Texttypen (Textsorten)',¹⁰⁶ bezeichnet damit aber das gleiche Problem, das auch das unsere ist, wenn wir uns mit dem Totentanz beschäftigen: das Verhältnis zwischen dem einzelnen konkreten Totentanztext und jenem "Urtotentanz", jener "Totentanzidee" oder jenem "Texttyp Totentanz", den wir aus den konkreten Texten erschließen (nominalistischer Standpunkt) oder der diesen zugrundeliegt (realistischer Standpunkt). In der textlinguistischen bzw. strukturalistischen Sprachwissenschaft finden sich zwei grundsätzliche Begriffsoppositionen, die auf dieses Verhältnis übertragbar scheinen:

- Die Opposition "Tiefenstruktur" - "Oberflächenstruktur".
- Die Opposition "langue" - "parole"¹⁰⁷).

Tatsächlich erweisen sich beide Oppositionen als nützlich für die Anwendung auf unser konkretes Beispiel.

Unter der 'Tiefenstruktur' eines Textes versteht man seinen "Sinn", 'eine bestimmte "Proposition" (im Sprachgebrauch der Logik)', die ihm zugrundeliegt¹⁰⁸), 'psychologisch gesprochen' die 'Mitteilungs-Wirkungsintention eines Sprechers, die sich im Verlauf der Textproduktion manifest expliziert', bzw. die 'Denomination des verstandenen Textkonzepts beim Hörer'¹⁰⁹). Diesem gleichen Begriff begegnen wir an anderen Stellen der sprachwissenschaftlichen Literatur unter der Bezeichnung 'semantische Basis', 'die durch die Intentionalität seines Autors (Senders) bzw. seiner Autoren bestimmte Grundstruktur eines Textes' [=einer "Oberflächenstruktur"] oder 'die Summe aller Bedeutungsinhalte eines Textes, von der sich der aktuelle Text [=die Oberflächenstruktur] in seiner syntaktischen und phonetischen Form ableiten läßt'.¹¹⁰)

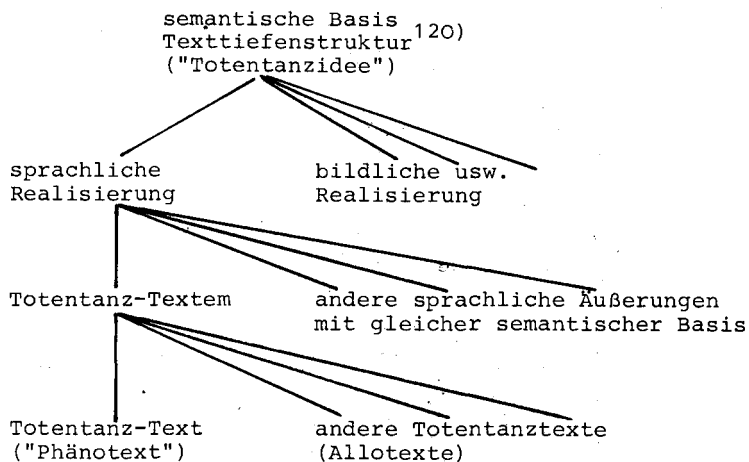
Wie diese Definitionen erhellen, läßt sich die "Text-Tiefenstruktur" als Oberbegriff der altbekannten "Totentanzidee" betrachten und diese sich dadurch präzisieren. Wenn als ein Argument für die Hypothese einer Texttiefenstruktur (u.a.) die Möglichkeit angeführt wird, 'verschiedene Phänotexte mit einer identischen Texttiefenstruktur zu verfassen, bzw. eine Texttiefenstruktur in verschiedenen Medien zu manifestieren (Verfilmung eines Romans, gemalte Literatur etc.)',¹¹¹⁾ so ist das eine exakte Beschreibung der konkreten Situation, in der wir bei der Erforschung des Phänomens "Totentanz" sind. Wir haben es nicht nur mit verschiedenen sprachlichen Realisationen, sondern auch mit bildlichen (und musikalischen!) "Texten" zu tun. Das bedeutet aber, daß die semantische Basis (die "Totentanzidee") in einem vor-sprachlichen Bereich anzusetzen ist und daß die erste Entscheidung eines Autors mit der Absicht, seine - natürlich sprachlich noch nicht zu beschreibende - Totentanzidee zu äußern, die Wahl des Mediums betrifft; konkret: ob er einen sprachlichen, bildlichen, (sprachlich-bildlichen), musikalischen usw. Totentanz verfaßt. Realisiert der Autor diese Tiefenstruktur in 2 Medien gleichzeitig - wie häufig der Fall -, so ergibt sich dadurch auch ein beispielhafter Modellfall für die Eruiierung dieser semantischen Basis als des Text und Bild gemeinsamen Sinnes.

Von dieser ersten grundsätzlichen Opposition zwischen Tiefen- und Oberflächenstruktur ist offenkundig zu unterscheiden die zwischen langue und parole, zwischen dem (abstrakten) Sprachsystem und der (konkreten) sprachlichen Äußerung.¹¹²⁾ Während jedoch die dieser Unterscheidung entsprechenden Begriffspaare "Phonem/Laut", "Morphem/Morph" usw. bereits kanonisiert sind, ist es immer noch umstritten, 'ob der Text eine Eigenschaft der langue oder der parole ist',¹¹³⁾ ob man also auf der Textebene 'zwischen der Einheit des Sprachsystems (Textem, Potentialtext, emischer Text) und aktuell geäußerten Texten (etischen Texten)',¹¹⁴⁾ unterscheiden kann: 'the search for such an "emic" level for texts is a troublesome matter',¹¹⁵⁾ deshalb ist es ratsam, die Frage nicht kategorisch ("Gibt es das Textem?") zu

stellen und deduktiv ("Ja, weil es das Morphem gibt!" oder: "Nein, weil 'Text' und 'parole' synonym sind!") zu beantworten. Dies erweist sich wieder am konkreten Beispiel des Totentanzes: der Autor, der eine bestimmte Äußerungsintention (die nachmalige "Totentanzidee") hat und diese Intention sprachlich realisieren will, muß aus seiner Kompetenz (aus der langue) Zeichen wählen, mit denen sich diese Absicht optimal realisieren läßt, denn es 'kann der Vollzug der Texterzeugung (qua Intentionsverwirklichung) beschrieben werden als Prozeß der Auswahl und Verknüpfung von Repertoireelementen, wobei der Autor auf verschiedenen Ebenen jeweils zwischen verschiedenen zur Verfügung stehenden Elementen wählen kann. Texterzeugung ist mithin beschreibbar als ein Entscheidungsprozeß'.¹¹⁶⁾ Ein deutschsprachiger Autor wird in seiner langue (unter den ihm bekannten Texten der deutschen Literatur) möglicherweise auch solche vorfinden, in denen er diese seine Intention bereits ausgedrückt findet. Daß es unter diesen wiederum eine Gruppe auch formal ähnlicher und mit einem Namen (Totentanz) versehener Texte gibt, ist eine Besonderheit der deutschen langue (bzw. der Kompetenz des Autors), die genutzt werden kann, indem dieses Baumuster erneut realisiert, hiemit ein weiterer Totentanz verfaßt wird. In diesem Fall wäre es unklug, nicht von einer Einheit der langue, von einem T e x t e m zu sprechen. Das heißt aber nicht, daß für jede Äußerung (für jeden Text) eine entsprechende Textem-Einheit im System der langue angenommen werden kann, darf oder muß: Texteme sind vielmehr als eine mögliche Stufe zwischen semantischer Tiefenstruktur und aktuellem Text anzusehen. Daß nicht der gesamte "Textkosmos", die Summe aller geäußerten Texte auf Texteme zurückführbar ist, sondern wahrscheinlich nur ein kleiner Teil, darf uns nicht stören; denn selbstverständlich sind auf allen sprachlichen Ebenen Einheiten bildbar (Laute, Silben, Phrasen, Sätze), die keine Deckung im System der langue haben. Daß dies auf diesen Ebenen nur selten¹¹⁷⁾ geschieht, hängt damit zusammen, daß wir in Texten sprechen und alle Einheiten darunter direkt oder indirekt dazu dienen, einen solchen zu bilden. Sie erfüllen also innerhalb der

Äußerung eine Funktion und werden durch diese innersprachliche Funktion bedingt und stabilisiert. Demgegenüber ist es schon angesichts 'der Gesamtheit aller Dichtung' (und umso mehr angesichts der Gesamtheit aller sprachlichen Äußerungen schlechthin) wahrhaft fraglich, 'inwieweit die Summe aller erkannten und unterschiedenen Gestalten ein einheitliches, grundsätzlich angeordnetes, innerlich zusammenhängendes und gegliedertes Ganzes - ein System - bildet' ¹¹⁸⁾. Läßt sich - vielleicht - für eine frühe Stufe gesellschaftlicher (d.h. auch sprachlicher) Entwicklung ein solches System als Funktion von wenigen elementaren (Äußerungs)Bedürfnissen und einigen wenigen 'einfachen literarischen Formen' ('Textemen') noch aufstellen (wie JOLLES das unternimmt), so wird ein solcher Versuch umso schwieriger, je mehr sich die Gesellschaft (Sprachgemeinschaft) entwickelt; je differenzierter die Äußerungsbedürfnisse und je "unerhörter" die dementsprechenden Äußerungen werden, umso weniger lassen sie sich in ein System einordnen. ¹¹⁹⁾

Wir versuchen zusammenfassend die Übertragung dieser sprachwissenschaftlichen Überlegungen auf unseren speziellen Forschungsgegenstand und die schematische Darstellung des Entscheidungsalgorithmus eines potentiellen Totentanz-Autors:



§ 8 Die folgende Darstellung möchte die beiden Fragen:

Worin besteht die Einheitlichkeit der Totentanztexte?

Worin besteht ihre Vielfältigkeit?

nacheinander mithilfe dieses Modells beantworten. Im ersten Teil soll das Totentanz-Textem als jene sprachliche Einheit zuerst semantisch (§ 9-15), dann syntaktisch (§ 16-27) beschrieben werden, die die Einheitlichkeit der Totentanztexte gewährleistet; im zweiten (umfangreicheren) Teil (§ 28-449) wird dann an den einzelnen Texten unseres Corpus¹²¹⁾ der Variantenspielraum (der "Allobereich") des Totentanztextems, seine Pragmatik umrissen.

Die Beschreibung des hypothetischen Konstrukts des "Totentanztextems", von dem natürlich nicht gesagt werden kann, daß es "existiert", sondern das dazu dient, die Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit aller Totentanztexte zu repräsentieren, muß zwei Komponenten enthalten:

- Die sprachliche Formulierung der Tiefenstruktur (semant. Basis), somit das **T h e m a** der Totentänze oder, strukturalistisch gesprochen, die Inhaltsseite des (textematischen) Zeichens.¹²²⁾

- Die Angabe der 'Bedingungen', unter denen sich dieses postulierte Element der langue 'aufbaut und gliedert'¹²³⁾, d.h. die Beschreibung seiner **A u s d r u c k s s e i t e**.

Diese beiden Ziele versuchen wir im folgenden auf dreierlei Weise zu erreichen:

In Übereinstimmung mit neueren von der Linguistik angebotenen 'Analyseverfahren zur Textsemantik'¹²⁴⁾, die darin bestehen, daß 'aus einer möglichst einfachen Sprachvariante ein möglichst einfacher schriftsprachlicher Ausschnitt' untersucht wird, 'von dessen nicht-verbaler kontextueller Umgebung wichtige Teile in fixierter Form vorliegen'¹²⁵⁾, bietet sich uns die Möglichkeit, die Tiefenstruktur (das Thema) eines Totentanzes, soweit er in 2 Medien nebeneinander ausgeformt vorliegt, aus dem Vergleich von Bild und Text als den, beiden Repräsentationen gemeinsamen "Sinn" zu eruieren. Wir unternehmen diesen Vergleich anhand des ältesten bildlich und textlich überlieferten deutschen

Totentanzes: des Textzeugen H₂ von OBD, eines um 1465 möglicherweise in Basel entstandenen Blockbuchs¹²⁶⁾.

Die Beschreibung der Ausdrucksseite des Totentanztextems ist arbeitshypothetisch möglich als Angabe der strukturellen Gemeinsamkeiten, die zwei verschiedene, doch zweifellos auf die gleiche Tiefenstruktur zurückführbare Texte aufweisen. Diesen Fall bietet uns der LüBecker Totentanz, dessen beide Texte (LÜB 1463 und LÜB 1701) statteinander das gleiche Bild begleiten. Daß zwischen beiden mehr als 200 Jahre sprach- und literaturgeschichtlicher Entwicklung liegen, impliziert den Verzicht auf die Erfassung der historisch nicht-stabilen Merkmale und den Versuch, die Totentanz-Textem-Ausdrucksseite in ihrer synchronischen Konstanz zu beschreiben.

Zusätzlich zu diesen beiden Vorgangsweisen und zur Unterstützung der dabei gewonnenen Ergebnisse ließe sich des weiteren die im streng strukturalistischen Sinn adäquateste Methode anwenden: die Isolierung von distinktiven Merkmalen (sowohl der Inhalts- als auch der Ausdrucksseite) aus Minimaloppositionen. Da jedoch - wie schon angedeutet¹²⁷⁾ - der Systemcharakter der Literatur sehr zweifelhaft scheint und das Aufstellen von Minimaloppositionen auf der Textebene unzuverlässig, weil weitgehend zufällig, bleibt, dürfen wir nicht erwarten, auf diese Art alle distinktiven Merkmale des Totentanz-Textems gewinnen zu können, sondern müssen uns auf - die bereits vorhandenen Ergebnisse bestätigende - Versuche beschränken¹²⁸⁾.

II. Materielle Beschreibung des Totentanz-Textems (§ 9 - 449)

A. Die semantische Basis (§ 9 - 15)

§ 9 So wie angenommen werden darf, daß der Autor eines Textes, indem er diesen äußert, eine bestimmte Mitteilungsentention hat, daß er also weiß, 'worüber er sprechen will'¹²⁹⁾, läßt sich umgekehrt auch definieren, 'daß als Thema derjenige Kern gilt, der dem Autor oder Sprecher des Textes als das Wesentliche galt'¹³⁰⁾. Es geht bei dem Versuch einer semantischen Textanalyse also um 'die Rekonstruktion der Intention'¹³¹⁾, wobei allerdings 'noch keine verbindliche Entdeckungsprozedur bekannt'¹³²⁾ zu sein scheint, durch die diese - auch als Thema zu bezeichnende - semantische Tiefenstruktur generell eruiert werden könnte. Insofern stellt der Typus des Totentanzes einen glücklichen Fall dar, da hier Bild und Text zusammen und in so enger Verbindung auftreten, daß für beide die gleiche Wirkungsintention, also das gleiche Thema vorausgesetzt werden darf. Es müßte also möglich sein, durch einen Text-Bild-Vergleich diese semantische Basis als die Summe der beiden Repräsentationen gemeinsamen Bedeutungskomponenten zu isolieren. Wir wählen zu dieser Analyse den Textzeugen H² des sogenannten oberdeutschen vierzeiligen Totentanzes (OBD), ein vielleicht um 1465 in Basel entstandenes Blockbuch¹³³⁾ und damit zugleich der erste überlieferte Bild-Text-Totentanz. OBD-H² besteht aus insgesamt 27 Einheiten, von denen die allermeisten Bild und Text in folgender Weise anordnen¹³⁴⁾:

4 Zeilen Text
Bild (2 Figuren)
4 Zeilen Text

Lediglich die am Anfang und Schluß¹³⁵⁾ stehenden, von MASS-MANN unter Nr. 25 zusammengefaßten zwei Einheiten enthalten einerseits nur Text (22 Zeilen), andererseits nur Bild (1 Figur mit Spruchband Py gnade vnsers). Die Zusammengehörigkeit dieser zwei Einheiten läßt sich jedoch per analogiam aus den anderen Seiten erschließen, auf denen durchwegs den beiden jeweils 4zeiligen Textabschnitten auf der Bildseite 2 Figuren entsprechen, die einander dadurch eindeutig zugeordnet sind, daß der Text oberhalb des Bildes etwas nach links, also über die linke Figur, der untere Text jedoch nach rechts, also unter die rechte Figur gerückt ist¹³⁶⁾.

§ 10 Diese Entsprechung setzt sich inhaltlich fort, denn jeweils die linke Figur ist auf allen Bildern mit den gleichen Merkmalen versehen und offensichtlich als die gleiche - wenn auch nicht notwendigerweise als dieselbe - Kadaverfigur intendiert und zu verstehen. Dieser durchgehenden bildlichen Präsenz des Sinnbezirktes "Sterben" entspricht auf der Textseite die Rekurrenz der Lexeme tod / tot, die auf keiner Seite (und nur in 7 der 51 vierzeiligen Textabschnitte) fehlen¹³⁷⁾. Die Frage, ob die linke Figur "den Tod" oder "einen Toten" darstellen soll, ist ausführlich diskutiert worden, v.a. im Hinblick auf die mögliche Entstehung des Totentanzes schlechthin. Teilweise wird die Meinung vertreten, die Figur des T o d e s sei am Ursprung gestanden und die 'multiplicity' der Toten sei 'durch das Medium bewirkt, das der (bildende) Künstler benützt' habe¹³⁸⁾. Diese Ansicht hat sich jedoch anscheinend ebensowenig durchgesetzt wie die COSACCHIs, es habe 'seit den ältesten Zeiten Todes- und Totengestalten fast gleichzeitig und beinahe parallel' gegeben: 'ob der Tod oder die Toten früher im Rahmen des Tanzmotivs erscheinen konnten, dies zu entscheiden, wäre ebenfalls ein unmögliches Unternehmen.'¹³⁹⁾ Demgegenüber dürfte es die opinio communis sein, daß sich der Totentanz, 'zunächst als ein Reigen der Toten mit den Lebenden gedacht', 'allmählich in einen Tanz des Todes mit den Menschen' wandelt¹⁴⁰⁾. Strittig ist höchstens, wie diese Wandlung Platz

gegriffen hat, ob durch 'ein zweites Gedicht, in welchem nicht die Toten, sondern der nach antikem Muster personifizierte Tod die Menschen zum Eintritt in seinen Tanz aufforderte'¹⁴¹⁾, oder ob der Tod, 'der als Spielmann den Toten aufspielt und sie zu gespenstigem Tanz über den Gräbern zwingt', von Anfang an 'Urheber und Mittelpunkt dieses Reigens ist'¹⁴²⁾. Trotz dieser kontroversen Ansichten ist jedoch außer Streit zu stellen, daß in OBD-H² beide Begriffe nebeneinanderstehen, daß 'die Vorstellungen vom Tod und von den Toten als den Hauptakteuren gleich stark sind'¹⁴³⁾: denn neben eindeutigen Belegen für singularisches der tot/tod (etwa 1,4 und insges. 41mal) finden sich auch (insgesamt drei) Belege für pluralisches die toten (8,4) und daneben noch Bezeichnungen wie mit desen affen (7,4), desir swartzen bruder (4,3), dy vngeschaffen (9,7), die sich ebenfalls auf die Gesamtheit der Figuren links beziehen und deren Interpretation als stets derselbe tod widersprechen. Noch widersprüchlicher wird das Ergebnis, wenn wir die Distribution des deiktischen Personalpronomens ich mit in die Betrachtung einbeziehen: es ergeben sich dadurch nämlich für die oberen Textabschnitte, die der linken Figur (schon rein graphisch) als Rollentext zugeordnet sind, 4 verschiedene Gruppen:

- 14 Strophen, in denen der tod (als 3. Person) bezeichnet wird, die sprechende Figur, die sich in mehr als der Hälfte der Fälle explizit daneben mit ich nennt, also nicht als der tod, sondern als ein toter zu verstehen ist (Str. 1.3.6.9.11.14.26.18. 5.13.17.20.22.26).
- 3 Strophen, in denen umgekehrt die toten als 3. Person (Pl.) genannt werden, zu denen die sprechende Figur also offensichtlich nicht zu zählen ist (Str. 7.8.19).
- 4 Strophen, in denen weder der tot noch die toten explizit genannt sind, eine Entscheidung vom Text her also unmöglich ist (Str. 2.21.23.24).
- 4 Strophen schließlich, in denen sowohl der tot als auch die toten als 3. Person genannt werden, eine Identifikation mit der sprechenden linken Figur also eigentlich ausgeschlossen ist (Str. 4.10.12.15).

§ 11 Abgesehen von dieser Verschränkung auf der Strophenebene, durch die eine eindeutige, für das gesamte Werk gültige Identifizierung der Figuren links als Tote unmöglich wird, ist auch anzumerken, daß das Lexem tot offensichtlich nicht nur als Personenbezeichnung (im Sinne eines personifizierten Todes) verwendet wird, sondern auch als nomen actionis: durch den czwefechegeu tod (25,12; gemeint ist der Tod des Körpers und der Seele; ähnlich 14,4; 15,8; 26,7; s.a. SCHÖNBACH Predigten II26,17; auch pluralfähig: tuſent slaht toede Freidank 177,10). Belege aus anderen Texten des 15. Jahrhunderts beweisen sogar, daß die Doppeldeutigkeit der bildlichen Darstellung ihre Fortsetzung (ihren Ursprung?) im lexikalischen Bereich hat, insofern auch die Schreibung der tod - evtl. aufzufassen als zuerst apokopierte und dann orthographisch verunsicherte Form von der tote - zur Bezeichnung des Verstorbenen verwendet wird:

Zü dem ersten so würt d e r t o d beraubet der ansehung aller zeitlicher fröð diser welt ... zü dem anderen e i n t o d e n bint man hent vnd füß mit leinin binden ... zü dem fünfften d e m t o d zünt man liechter an (GEILER Arbore p 151va u.ö.; ebenso AUG 233: Der tod der clagt und spricht ... Nun bin ich von der zeit betrogen Mit falschem rat hie gar umbzogen).

Die sich hier abzeichnende Aporie wird allerdings dadurch erträglich, daß sie nachweislich bereits im 15. Jh. vorhanden war und erkannt wurde: GEILER erklärt in einer (1495 in Straßburg gehaltenen, 1521 gedruckten) Predigt, wie der tod nit gemalt mag werden / vnd warumb die kirch vertregt / dz man den tod vnd tüffel also malt:¹⁴⁴⁾

Du sprichst also / seitenmal das der tod nit ist etwas wesentlichen / vnd ist nit dan ein abscheidung der selen von dem leib. Warum verwürfft den die heilig kirch nit das gemält der maler ... Ich antwurt das die heilig kirch falscheit der maler nit bestediget. Seitenmal aber das man ein ding nennen mag wie man wil. quia nomina sunt ad placitum. Vnd die einfaltigen / auch dy maler heisen eins toden menschen leichnam der schlangen und würmer erbt

heissen sie den tod / so malen sie ein semlich bild
für des tods bild (ebda p 117v).

Ein analoges, zeitlich noch früheres Beispiel (knapp nach 1414) bietet das Fastnachtsspiel Vom Tanawäschel, in dem die allegorische Hauptfigur - eine zu der Zeit grassierende Epidemie, genannt Tanawäschel - in ains siechen gestalt (Z 7)¹⁴⁵⁾ auf die Bühne gebracht wird. Wie diese Gleichung Kranker=Krankheit und die zitierte Stelle von GEILER beweisen¹⁴⁶⁾, hat es gute Gründe, wenn wir uns im Falle von OBD-H² trotz des Überwiegens der Bildtafeln, bei denen eine Identifikation der Figur links als "ein Toter" möglich ist, nicht dazu entschließen können, diese Beurteilung auf alle Teile des Texts, und somit auf den Text insgesamt auszudehnen. Die Aporie der Entscheidung "Tod oder Toter" ist vielmehr dadurch zu vermeiden, daß wir generell sowohl auf der Bild- als auch auf der Textseite von einer durchgehenden Rekurrenz von Elementen aus dem Sinnbezirk "Sterben" sprechen. Diese Feststellung ist einerseits ausreichend, weil es uns bei diesem Bild-Text-Vergleich ja um die semantische Basis - nicht um Wortarten! - geht, andererseits trotz ihrer Banalität nötig, weil die Zuverlässigkeit des Terminus Totentanz zu überprüfen ist. Wie es mit dieser Zuverlässigkeit bestellt ist, wird sich nämlich auch später noch zeigen, wenn wir nach der Komponente des "Tanzes" fragen¹⁴⁷⁾.

§ 12 Wir setzen unsere Analyse der semantischen Basis fort, indem wir uns mit den Figuren rechts im Bild beschäftigen. Es ist schwer, ja unmöglich, unter ihnen eine andere Gemeinsamkeit zu finden als die, daß es sich eben um menschliche Figuren handelt. Die Verschiedenheit in Alter, Geschlecht, Aussehen, Kleidung usw. geht so weit, daß es nicht möglich ist, auch nur zwei dieser Figuren gleichzusetzen und daß man gerade darin, daß es sich - im Gegensatz zur immer gleichen Figur links - durchwegs um verschiedene Figuren handelt, das Charakteristikum dieser Reihe erblicken kann. Besonders die Requisiten, die den Figuren beigegeben sind, erlauben bereits vom Bild her weitgehende Identifikation (z.B. 1 Tiara, 2 Krone und Reichsapfel, 5 Kardinalshut,

9 Infel und Krummstab, 15 Harnglas, 20 Krücke usw)¹⁴⁸). Textlich entspricht dieser Requisitenvielfalt die Verschiedenheit der Personenbezeichnungen: bobist (1), keyser (2), keysers weib (3), kunyg (4), cardinal (5), patriarch (6), ertzbischoff (7), hertzog (8), byschoff (9), grofe (10), apt (11), rytter (12), iurist (13), korpfafe / herre (14), artzt (15), aptheker (26), edler man (16), edil frauwe (17), kawfman (18), nonne / nonneleyn (19), geiler (20), koch (21), pewrlyn (22), muter / fraw (23/24)¹⁴⁹). Der Text erlaubt uns aber, einen Schritt weiterzugehen, als das Bild: meistens taucht diese Personenbezeichnung nämlich zweimal auf, einmal in der oberen, der linken Figur zuzuordnenden Strophe, u.zw. durchwegs vokativisch (meist in Verbindung mit her oder fraw), wodurch diese Strophen als von der linken Figur an die rechte Figur gerichtete Subtexte identifizierbar werden. Das zweite Mal stehen diese Personenbezeichnungen, meist durch als mit dem Personalpronomen ich verknüpft, in den unteren Strophen, die sich dadurch als Rollentexte der rechten Figuren erweisen. Außerdem ist anzumerken, daß diese Selbstnennung nie mit dem bestimmten (definierenden) Artikel verbunden wird (wie es nach der schon erfolgten Nennung in der oberen Strophe textlinguistisch wahrscheinlicher wäre), sondern daß der unbestimmte (klassifizierende) Artikel dominiert: ich was e y n heiliger bobist genant (1,5; ähnlich 3,6; 4,5; 6,6; 7,7; 8,6; 10,6; 11,5; 12,5; 14,5; 19,6; 20,5. Nullartikel: 2,8; 5,6; 9,6; 12,7). Dies bedeutet, daß die Figuren rechts nicht nur innerhalb der dargestellten Reihe verschieden, sondern auch als einzelne V e r t r e t e r einer Gruppe (nicht: Individuen), als Repräsentanten intendiert sind. Sowohl qualitativ als auch quantitativ wird so der Begriff "Alle" umspannt.

§ 13 Wir haben es also bildlich und textlich mit jeweils 2 Elementen zu tun: auf der Bildseite einer Figur, die den Begriff "Sterben" visualisiert, einerseits, und Figuren, die Repräsentanten der verschiedensten Gruppen der menschlichen Gesellschaft darstellen und mithin - in ihrer Summe - den Begriff "Alle (Menschen)" ins Bild umsetzen, andererseits. Auf der Textseite entsprechen

diesen beiden Elementen die jeweils 2 rollensprachlichen Strophen über und unter dem Bild sowie die Lexeme aus dem Wortfeld tod / tot und die Personenbezeichnungen. Der nächste Schritt der semantischen Analyse muß sein festzustellen, wie diese beiden Elemente miteinander verknüpft sind, bzw. zu verifizieren, ob diese Verknüpfung wirklich - wie durch die Textbezeichnung nahegelegt - (nur) durch das Motiv des T a n z e s geleistet wird.

Wir stellen fest, daß einige der linksseitig abgebildeten Figuren Musikinstrumente tragen (Bild 1.5.9.14.18.20.21) und - wie durch die bewegte Beinstellung wohl ausgedrückt werden soll - als tanzend vorzustellen sind (Bild 2.3.4.5.7.12.13.14.16?.17.19.20). Dem entsprechen im Text die lexikalischen Rekurrenzen aus dem Sinnbezirk der Akustik: don (1,1), gesang (14,2), geschrey (25,17), melodey (14,6), schall (14,3), schallen (6,4), syngen (6,1) und des Tanzes: reye (2,4); sprünge (25,19), tancz (1,4); reyen (5,4), springen (1,2), tantzen (5,8) usf, sowie die vorkommenden Bezeichnungen von Musikinstrumenten (wie z.B. pawke 1,1; pfeyfe 25,17). Die Verknüpfung dieses Motivkreises mit dem Sinnbezirk "Sterben", die bildlich dadurch zum Ausdruck kommt, daß (nur) Figuren links Musikinstrumente tragen und tanzen, zeigt sich zwar auch im Text, jedoch nicht durchgehend: in fast 40% (nämlich 20) der (insgesamt 51) Strophen f e h l t nämlich jede textliche Andeutung von Tanz und Musik, u.zw. hauptsächlich (dem Bild entsprechend) in den unteren, der Figur rechts zuzuordnenden Strophen (insgesamt in 16).¹⁵⁰⁾

Wenn wir, wie die Bezeichnung Totentanz ja nahelegt, die Rekurrenzen aus beiden Sinnbereichen in einer Synopse kombinieren, läßt sich zwar feststellen, daß in keiner der Strophen beide fehlen, muß aber auch zugegeben werden, daß in nur knapp der Hälfte aller Strophen (nämlich 24 von 51) tatsächlich b e i d e Sinnbereiche sprachlich repräsentiert sind. Wo dies der Fall ist, sind sie auch syntagmatisch sehr eng miteinander verknüpft, sei es in Verbalsyntagmen (wie: der tod wil euch den tanz hofyren 1,4; myt seynen [=des Todes] geseln czu sprin-

gen 6,8) sei es in nominalen Bestimmungsgruppen, die sich tw. dem Kompositum annähern: des todis tancz (8,8); seynen tancz (10,8) oder auch desir swarczin bruder tancz (4,3) bzw. meynen tancz (26,1).

Auch wenn die Verbindung des Sinnbezirkes des Sterbens mit dem des Tanzes so dominant ist, daß sie - "Sprachgebärde" im Sinne JOLLES' - sogar zur Bezeichnung dieses Textes verwendet wird, bleibt doch festzuhalten, daß OBD-H², einer der ältesten und authentischsten Totentänze überhaupt, sowohl bildlich als auch textlich nur teilweise ein "Tanz" ist. Daneben findet sich nicht nur die aus den Vado-mori-Gedichten bekannte Vorstellung des Gehens zum Tode (1,7f; 7,8), sondern auch die des Kampfes bzw. der Auseinandersetzung mit ihm (etwa: 2,7; 4,7; 10,7; 12,3; 13,7; 16,3f; 21,8).

§ 14 Damit kommen wir zu einem letzten wesentlichen (in Bild und Text beobachtbaren) Inhaltsmerkmal des Totentanzes OBD-H²: der *M o d a l i t ä t* des Geschehens, das sich zwischen den beiden Figuren ereignet: es läßt sich nämlich durch alle Bilder durch verfolgen, daß sich jeweils die linke Figur (die Repräsentation des Sterbens) an die rechte ("Alle") wendet, ja diese sogar an der Hand (1.2.4.7.11.12.15.17.18.19.24), am Arm (26.20.21.22.23), an der Schulter (16) oder beim Gewand (3.6.8.9.10.13) faßt; auch in den zwei Darstellungen (5.14), wo dies nicht der Fall ist, wendet sich die Figur links mit ihrem Musikinstrument eindeutig an die rechte Figur. Das bedeutet, daß die dargestellte Aktion (also oft: der Tanz) von der linken Figur ausgeht, die Figur rechts zu dieser Aktion genötigt wird. Dieses Merkmal findet im Text seine Entsprechung nicht nur in den Passivformen (wie z.B. nu werde ich gefurt frefiklic czum tode 1,7f; ähnlich 4,7f; 5,7; 8,7f; 10,7f; 11,7f; 12,7f), sondern noch deutlicher in den ausschließlich in den oberen Strophen vorkommenden Imperativen (Str. 1.3.5.6.8.10.11.13.14.15.26.16.17.18.19.20.21.22.23.24) und damit funktionsverwandten Vorgangsgefügen mit den Modalverben müssen (2.5.6.7.8.10.11.12.16.18.19.22.23.24.), sollen (1.13.21) und nicht können (9.13) bzw. von der Seite der Figur links aus

betrachtet: wollen (1.4.6.9.10.11.15.18.19.20.22). Zusätzlich sind auch genügend lexikalische Belege (wie etwa das häufig vorkommende Verb zwingen 5.6.8.11.12) zu verbuchen, durch die als ein weiteres Bild und Text gemeinsames Inhaltsmerkmal die zwanghafte, unfreiwillige Teilnahme der rechten Figur am dargestellten Geschehen bezeugt wird.

§ 15 Wenn wir jetzt versuchen, die Proposition des Textes, seine semantische Basis (Tiefenstruktur) sprachlich zu formulieren, müssen wir uns im klaren darüber sein, daß sich 'eine solche thematische Textbasis ... von einer Inhaltsangabe' dadurch unterscheiden muß, 'daß diese in ihrer syntaktischen Oberflächenstruktur und voll entwickelten Bedeutungsstruktur (semantische Repräsentation) semantische Rekurrenz enthalten muß, die thematische Textbasis aber nicht enthalten darf'¹⁵¹). Wir dürfen uns also nicht mit einer Inhaltsangabe vom Typ: "der Papst wird vom Tod/einem Toten zum Tanz gezogen; der Kaiser wird vom Tod/einem Toten zum Tanz gezogen; ... der Ritter muß mit dem Tod/einem Toten kämpfen; ... das Kind muß mit dem Tod/einem Toten gehen usw" begnügen, sondern müssen die Rekurrenzen in Äquivalenzklassen zusammenfassen; in diesem Sinne wäre die Tiefenstruktur des analysierten Totentanzes $OBD-H^2$ wie folgt zu formulieren:

ALLE MENSCHEN	MÜSSEN	STERBEN
(Figuren rechts: Vertreter der verschiedensten Gruppen, in ihrer Gesamtheit: des Menschengeschlechts)	(Zwanghaftigkeit des dargestellten Geschehens.)	(Figur links: der Tod oder ein Toter als Realisierung des Begriffs "sterben")

Diese hier noch blasse und abstrakte Formulierung, die jedoch im weiteren Verlauf der Untersuchung vor einem sehr konkreten Hintergrund Plastizität gewinnen wird¹⁵²), trägt auch der Tatsache Rechnung, daß das Tanzmotiv nicht durchgehend rekurrent ist und z.T. in Konkurrenz mit anderen Motiven (wie dem des Kampfes) steht. Die Verknüpfung der Bildbereiche "Sterben" und "Tanzen" ist als Metapher nicht in die Tiefenstruktur aufzuneh-

men, da es sich bei der metaphorischen Darstellung des Sterbens als Tanz um ein Oberflächenphänomen par excellence handelt.

B. Die Grammatik des Totentanz-Textems (§ 16 - 27)

§ 16 Mit diesem Versuch, die Tiefenstruktur des Textes von OBD-H² durch den Vergleich mit dem damit kombinierten Bilderzyklus zu gewinnen, haben wir freilich nur eine - nämlich die semantische - Komponente des postulierten Totentanz-Textems erhalten, die dieses vermutlich mit vielen anderen Texten gemeinsam hat; denn natürlich wäre es unsinnig zu behaupten, daß das Thema "Alle Menschen müssen sterben" nur (den) Totentanztexten zugrundeliege. Der nächste Schritt muß also sein, jene spezifischen Merkmale zu eruieren, die den Totentanztexten in ihrer Gesamtheit zuzuschreiben sind und durch welche sie sich von anderen Texten gleicher semantischer Basis unterscheiden. Indem (und wenn) wir dies unternehmen, beschreiben wir die Oberflächenstruktur des (als Einheit der deutschen langue angenommenen) Totentanz-Textems. Die Möglichkeit, ein solches Merkmalinventar (vorerst arbeitshypothetisch) aufzustellen, ist im speziellen Fall der Totentanzüberlieferung insofern günstig, als uns mit LÜB 1463 und LÜB 1701 zwei in der Mikrostruktur (auf syntaktischer und lexikalischer Ebene) fast vollständig verschiedene Texte zur Verfügung stehen, die zeitlich sukzessive mit einem Abstand von ca 240 Jahren zum gleichen Bilderzyklus in der Lübecker Marienkirche verfaßt wurden. Diese Referenzidentität - der jüngere Text trat an die Stelle des älteren - rechtfertigt es sogar, in gewissem (pragmatischen) Sinn vom selben Text zu sprechen, der sich auf zwei verschiedenen sprach- und literaturhistorischen Stufen präsentiert. Dieser Fall bietet damit auch die nicht zu häufige Gelegenheit, Sprachgeschichte auf Textebene zu beobachten. Wir setzen bei diesem Vergleich zwischen LÜB 1463 und LÜB 1701 stillschweigend voraus, daß beiden Texten die gleiche, am Beispiel von OBD-H² ermittelte semantische Basis "Alle Menschen müssen sterben" zugrundeliegt, und richten unser

Augenmerk auf die Art und Weise, wie dieses Text-Thema sprachlich präsentiert wird. Indem dies gezeigt wird, verifiziert sich gleichzeitig auch jene arbeitshypothetisch vorausgesetzte Identität der semantischen Basis.

§ 17 Wir finden wie in OBD-H² das Propositionssubjekt "Alle Menschen" sprachlich realisiert durch eine Reihe von Personenbezeichnungen, die sich zum Teil mit den dort vorkommenden decken; allerdings finden sich auch solche, die dort fehlen, wie umgekehrt in LÜB Figuren fehlen, die in OBD-H² vorhanden sind. Die folgende Aufstellung¹⁵³⁾ soll dies demonstrieren:

Figuren, die nur LÜB enthält	Figuren, die ² LÜB und OBD-H ² gemeinsam sind	Figuren, die nur OBD-H ² enthält
Mönch	Papst	Patriarch
Bürgermeister	Kaiser	Erzbischof
Wucherer	Kaiserin	Herzog ¹⁵⁴⁾
Kaplan	Kardinal	Graf
Küster	König	Jurist
Amtmann	Bischof ¹⁵⁴⁾	Apotheker
Klausner	Abt	Edelfrau
Jüngling	Ritter	Nonne
Jungfrau	Edelmann	Krüppel
	Domherr	Koch
	Arzt	Mutter
	Kaufmann	
	Bauer	
	Kind	

Hieraus wird die Variationsbreite sichtbar, die bei der sprachlichen Verwirklichung des Begriffes "Alle Menschen" ausgenutzt werden kann: bereits zwischen diesen beiden Totentänzen überwiegen die Abweichungen quantitativ die Übereinstimmungen (im Verhältnis 20:14). Da zu erwarten ist, daß das Inventar der gemeinsamen Figuren mit jedem neu in die Untersuchung einbezogenen Totentanz kleiner wird und so möglicherweise bei Berücksichtigung aller Totentänze überhaupt verschwindet, scheint es nicht ratsam, auch nur arbeitshypothetisch eine derartige Liste als Merkmal in die Beschreibung des Textems aufzunehmen. Wir müssen vielmehr eine

Stufe tiefer gehen und versuchen, jene Kriterien zu ermitteln, nach denen dieses Inventar erweiterbar und reduzierbar ist, nach denen an einen von Anfang an vorhandenen Grundstock von Figuren neue angeschlossen werden können. Erst die Liste dieser Kriterien darf sinnvollerweise - nach der Verifizierung und Modifizierung an möglichst vielen Texten - als Merkmal in die Textbeschreibung aufgenommen werden.

Aus den beiden Totentänzen OBD-1² und LÜB (1463 und 1701) lassen sich folgende, bei der Zusammensetzung der Figurenreihe wirksame Kriterien erkennen:

- geistliche Hierarchie
- weltliche Obrigkeit
- Artes
- 3. Stand
- Untertanen
- außerhalb der Gesellschaft stehend
- Sündhaftigkeit
- Krankheit
- Alter
- (weibliches) Geschlecht

Wie sich die einzelnen Figuren der beiden Texte auf diese Subreihen verteilen, mag folgende Aufstellung veranschaulichen:

	nur bei LÜB	LÜB und OBD-H ²	nur bei OBD-H ²
Geistliche Hierarchie	Mönch Kaplan Küster	Papst Kardinal Bischof Abt Domherr	Patriarch Erzbischof
weltliche Obrigkeit	Bürgermeister Amtmann (1701)	Kaiser König Ritter Edelmann	Herzog Graf
Artes		Arzt	Jurist Apotheker
3. Stand	Amtmann (1463)	Kaufmann	
Untertanen		Bauer	Koch
außerhalb der Gesellschaft	Klausner		
Sündhaftigkeit	Wucherer		
Krankheit			Krüppel
Alter	Jüngling	Kind	
weiblich	Jungfrau	Kaiserin	Edelfrau Nonne Mutter

§ 18¹⁸ Nicht weniger wichtig als die Regeln, nach denen 'die Auffächerung des Begriffs "jedermann"¹⁵⁵⁾ geschieht, sind die Grundsätze der Anordnung der Figuren, die nicht willkürlich geschieht, sondern (z.T.) der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht: dies ist der Fall bei den beiden Reihen der Geistlichkeit und der weltlichen Obrigkeit, innerhalb derer etwa der Papst dem Kardinal, der Kaiser dem König vorangeht. Was die Reihenfolge zwischen diesen beiden Ständen betrifft, so geht (nicht nur in diesen beiden Texten, sondern meistens¹⁵⁶⁾) die Geistlichkeit den weltlichen Machthabern voran. Als weitere der Wirklichkeit entnommene Regelhaftigkeit für die Figurenabfolge läßt sich ablesen, daß der Stand der Untertanen nach den beiden Reihen der weltlichen und geistlichen Obrigkeit kommt, der Bauer also dem Papst und

dem Kaiser folgt. Schließlich kann man auch sagen, daß die weiblichen Figuren ihren männlichen Gegenstücken folgen, also die Kaiserin dem Kaiser usw.

Diese drei Grundsätze sind auf das Prinzip der 'dem Range nach absteigenden Ordnung'¹⁵⁷⁾ zurückzuführen, das aber offensichtlich nicht so konsequent durchführbar ist, daß man eine strikte Formel für die Reihenfolge der Figuren in der Oberflächenstruktur des Textems annehmen könnte. Vielmehr hat der Autor innerhalb dieser Richtlinien einen ziemlich breiten Spielraum, wie er die von ihm nach bestimmten Kriterien ausgewählten "Ständevertreter" anordnet¹⁵⁸⁾. Auch für diesen Spielraum bietet der Vergleich zwischen LÜB 1463 und LÜB 1701 insofern ein interessantes Beispiel, als dort bei konstanter Bildseite in 2 Fällen die Figurenreihenfolge im Text 'in Verwirrung geriet'¹⁵⁹⁾ bzw. bewußt verändert wurde: die Figur des Bürgermeisters rückt an die Stelle des Edelmanns vor, und der 1463 als "Handwerker" interpretierte amtman wird 1701 zum "Beamten" mit den Funktionen des Edelmanns von 1463 und rückt an die Stelle des Kaufmanns vor:

1463	<u>gummen</u>	<u>kanonik</u>	(Bürgermeister)
1701	Bürgermeister	Domherr	Edelmann
<hr/>			
1463	<u>kopman</u>	<u>koster</u>	<u>amtman</u> (=Handwerker)
1701	Amtmann (=Beamter)	Küster	Kaufmann

Diese Beispiele mögen die "Mobilität" der Figuren v.a. in den mittleren Bereichen demonstrieren: die gesellschaftliche Stellung des Bürgermeisters (als Vertreter des Bürgertums) wurde vom Autor 1701 offensichtlich als der des Edelmanns überlegen angesehen. Derartige Differenzen sind so häufig¹⁶⁰⁾, daß es schwierig oder sogar unmöglich scheint, die Figurenreihenfolge in der Oberflächenstruktur des Textems genauer festzulegen als durch das oben erwähnte Prinzip der gesellschaftlichen Rangordnung.

§ 19 Im nächsten Durchgang des Vergleichs von LÜB 1463 und 1701 wenden wir uns der Frage zu, wie der zweite Faktor des (durch Bild-Text-Synopse an OBD-H² gewonnenen) Totentanzthemas "Alle m ü s s e n sterben" in der Oberflächenstruktur sprachlich verwirklicht wird. Es zeigt sich - und das ist für textematische Merkmale wesentlich - daß neben der Reihe der Personenbezeichnungen auch Ausdrücke für die Zwanghaftigkeit des Geschehens wörtliche Parallelen zwischen den beiden Texten 1463 und 1701 herstellen:

1463,316 <u>Amtman, tret an</u> (ähnlich 181. 13).	1701,132 <u>So ruff ich: Amptman</u> <u>fort</u> (ähnlich 73. 16).
---	---

Nicht immer ist es die Bedeutung des Verbs, die sich in 1463 und 1701 entspricht, sondern oft nur die grammatische Kategorie des Imperativs, durch die entsprechende Stellen in Parallele gesetzt werden können (etwa: LÜB 1463,22.60.69.76.92.236.252.300.332 entsprechend LÜB 1701,9f.25.26f.33.41.105.114.138.155). Wenn die Verwendung des Imperativs kommentiert wird, wie 1463, 300 (Koster, kum, it wesen mot), dann mit dem Modalverb müssen, das uns so ebenfalls als ein häufig in LÜB 1463 und 1701 an den gleichen Stellen verwendetes Mittel zur Signalisierung der Zwanghaftigkeit des hic et nunc (bildlich) ablaufenden Geschehens begegnet:

LÜB 1463,25f <u>du most my</u> <u>volghen</u> (ähnlich 44.91.301)	LÜB 1701,12 <u>du musst jetzt</u> <u>enger wohnen</u> (ähnlich 23.40.144)
---	---

Dieser Zwang (Muss heißt mein hartes Wort LÜB 1701,178; ähnl. 23) kann auch als nicht gegebene Alternative (nicht können):

LÜB 1463,196 <u>nu mot ik</u> <u>reisen</u>	LÜB 1701,104 <u>Jetzt kann ich</u> <u>leyder selbst dem Tode nicht</u> <u>entwischen</u>
--	--

als Willen des Todes:

LÜB 1463,308 <u>De dot wil</u> <u>mi vorsluken</u>	LÜB 1701,143 <u>will mir nun der</u> <u>Tod den Abschied weisen</u>
---	--

oder als Vergeblichkeit alles menschlichen Tuns dargestellt werden:

LÜB 1463,16 nu en helpet
nen truren (ähnl. 29.33.
240f).

LÜB 1701,6 ümbsonst ist
alles Klagen (ähnlich
14.11).

Neben solchen wörtlichen Parallelen läßt sich an beiden Texten eine praktisch durchgehende (d.h. alle Abschnitte durchziehende) Rekurrenz sprachlicher Zeichen dieser inhaltlichen Funktion feststellen, sodaß wir als ein weiteres oberflächenstrukturelles Merkmal des Totentanztextems das Vorkommen von Imperativen bzw. mit Imperativen konkurrierenden Modalverb-Formeln festhalten können¹⁶¹). Dies entspricht dem bei der Inhaltsanalyse von OBD-H² gestellten Befund der auffälligen Rekurrenz in der Verwendung von Passivformen insofern, als auch hieraus klar wird, daß der "Totentanz" als eine von dem Tod/den Toten ausgehende Aktion zu verstehen ist, in die die Ständevertreter, ob sie wollen oder nicht, als "Patiens" einbezogen werden.

§ 20 Wir kommen schließlich zur dritten Inhaltskomponente der Tiefenstruktur "Alle müssen s t e r b e n" und der Frage, wie sie in der Oberflächenstruktur realisiert wird. Aus dem Vergleich der beiden Texte LÜB 1463 und 1701 lassen sich folgende Gesetzmäßigkeiten ableiten: Der Sinnbezirk des Sterbens wird in einer "Personenbezeichnung" substantiviert als der dot / Tod. Für uns ist es in diesem Zusammenhang wichtig, diese Verwendung, die sich 1463 etwa in der Form des Vokativs (V 45.93.189.253.301.389; aber auch LÜB 1701,159) oder 1701 als Rollenbezeichnung alternierend mit den Bezeichnungen der Ständevertreter über jeder zweiten Strophe findet, von der Verwendung als nomen actionis (wie LÜB 1463,260 vorbarne miner, her, dor dinen dot; LÜB 1701,162 so schwitzestu zuletzt den kalten Todes Schweiss) zu unterscheiden, die - konkurrierend mit sterben (LÜB 1463,192 sterven hadde ik klene geacht; LÜB 1701,107 der Mensch zerfällt im Sterben) - natürlich auch zu registrieren ist. Auch hier sind wie, wie bei OBD-H², mit der Frage konfrontiert, ob mit dieser Personenbezeichnung "der Tod" oder "ein Toter" gemeint ist, und wie dort läßt sich auch hier keine eindeutige Antwort geben. Zwar deutet die

überwiegende Anzahl der Belege sowohl 1463 als auch 1701 auf die Interpretation als "der Tod" (mors) hin¹⁶²), doch genügt ein Blick auf das Bild, um zu erkennen, daß zwischen den "Todesfiguren" zweifellos beachtliche Verschiedenheiten nicht nur, was die Haltung betrifft, sondern auch in Bezug auf die "Drapierung" des Leichentuchs bestehen. Dieser bildliche Eindruck, es handle sich um "Tote", findet in den Texten (sowohl von 1463 als auch von 1701) zwar nur vereinzelt, aber immerhin Unterstützung:

LÜB 1463,79f; Se ik vore efter achter my, ik vole den dot my alle tyt by (was seine Entsprechung im Bild findet, wo ja die Figur zu beiden Seiten von einem "Tod" flankiert wird);

LÜB 1701,63f: Indem ich Nacht und Tag nach stoltzen Titeln schnappe Erhascht e i n schneller T o d mich bey der schwarzen Kappe.

Da ja in Wirklichkeit weder "der Tod" noch "Tote" aufzutreten pflegen, reduziert sich die Streitfrage auf ein rein lexikalisch-morphologisches Problem: Inwieweit ist das Substantiv Tod mit Indefinitartikel kombinierbar, inwieweit ist es pluralfähig? Da beides belegt ist (E i n schwarzer t o d t ist jetzt dein qfert FÜS 9,4; Komm, Eisenfresser, mit der Mine Die t a u s e n d T ö d e droht MEY 1759 XL,1f; vgl. auch SCHÖNBACH, Predigten II 26,17), erweist sich die Fragestellung in ihrer Ausschließlichkeit als falsch. Deshalb müssen wir, auch wenn in LÜB die Personenbezeichnung "Toter" - die in OBD-H² vorkommt - fehlt, unter dem Eindruck dieser Belege (und der toten-Belege von OBD-H²) feststellen, daß es für die Oberflächenstruktur des Totentanztextems irrelevant ist, ob die thematische Komponente "sterben" durch die Todesfigur oder durch Totenfiguren repräsentiert ist. Relevanz hat lediglich die Tatsache, daß diese Komponente substantivisch in Form von Personenbezeichnungen sprachlich verwirklicht erscheint, eine Formulierung, in der die von COSACCHI so benannten "Gruppen" der Toten-, Todes- und Todten(!)tänze zu vereinigen sind.

§ 21 Zweifellos ist jedoch eine derart formulierte Regel für die "Generierung" der Inhaltskomponente "Sterben" im Totentanz noch nicht ausreichend und muß dahingehend erweitert werden, daß die in der Oberflächenstruktur obligatorisch vorhandenen Personenbezeichnungen syntaktisch mit den Personenbezeichnungen, die die Komponente "Alle Menschen" repräsentieren, verknüpft sein müssen. Denn bei Personifizierung (Nominalisierung) des Sinnbezirkes "Sterben" bleibt seine Aktionalität unausgedrückt; sie muß deshalb als ein Geschehen zwischen "dem Tod/Toten" und dem Menschen dargestellt werden. Unsere nächste Aufgabe ist es festzustellen, ob (und wenn ja welche) Muster dafür im Textem-Bauplan vorgesehen sind. Daß wir uns dabei nicht in naiver Weise dem Namen anvertrauen und a priori den "Tanz" als einziges derartiges motivisches Mittel ansehen dürfen, ist bereits erwähnt worden. Dennoch ist das Tanzmotiv an erster Stelle zu erwähnen und, wie einige fast wörtliche Entsprechungen zwischen LÜB 1463 und LÜB 1701 zeigen, wohl mit Recht in die Textembeschreibung (als ein oberflächenstrukturelles Merkmal unter anderen) aufzunehmen:

LÜB 1463,20 Went gy moten
na myner pipen springen;
V 348 Kum to min reigen,
veltgebur (ähnl. V 44.
380f).

LÜB 1701,7f Ihr müsset einen
Tantz nach meiner Pfeife wagen;
V 161 Her, Landmann, an den
Tanz (ähnl. V 18. 179ff).

Methodisch ist dazu anzumerken, daß solche Parallelen auf Satzebene nur deshalb Beweiskraft haben, weil sie nicht durchgehend auftreten und somit eine satzweise Übertragung des niederdeutschen Textes von 1463 ins Neuhochdeutsche des beginnenden 18. Jhs. ausgeschlossen ist. Vielmehr müssen wir mit einer Übertragung auf Textebene rechnen, die lediglich signifikante Merkmale - darunter das Tanzmotiv - beibehalten hat. Unter diesem Gesichtspunkt sind auch alle anderen Belege dafür, daß Tod/Tote und Ständevertreter miteinander tanzen, aussagekräftig, auch wenn (ja: gerade weil) keine unmittelbare Entsprechung zwischen der Textstelle 1463 und 1701 besteht.

Ein Überblick über die beiden Texte in ihrer Gesamtheit läßt erkennen, daß in LÜB 1463 von den erhaltenen 39 Strophen nur etwas mehr als die Hälfte (nämlich 21) Lexeme aus diesem Sinnbezirk enthalten¹⁶³⁾, wobei LÜB 1701 bei insgesamt 47 Strophen noch eine Reduktion der lexikalischen Dichte des Tanzmotivs zeigt, das dort nur mehr in knapp einem Drittel (nämlich in 14) der Strophen vorkommt. Bereits aus diesem quantitativen Befund geht hervor, daß der "Tanz" nicht das einzige Motiv ist, durch das die beiden Figurengruppen des Totentanzes verbunden werden, obwohl es das den Texten ihren Namen gebende Kriterium ist. Dieser Name, d.h. die morphologische Verknüpfung der beiden Sinnbezirke "Sterben" und "Tanzen", begegnet im Prolog des Textes von 1701, in dem das Werk sich selbst so bezeichnet: Hier findestu keine Plauder-Kapelle Sondern im Todten-Tantz Deine gewisse Stelle. Dieser Beleg ist für uns insofern sehr wertvoll, als hier durch metasprachliche Textbezeichnung bewiesen wird, daß mit einem Text wie LÜB 1701 (und also auch LÜB 1463) ein Begriff verbunden war, daß also das postulierte Totentanztextem nicht nur ein nachträgliches theoretisches Konstrukt ist, sondern schon zu Beginn des 18. Jhs. als vorhandene Einheit der langue verstanden wurde.

Trotzdem sei noch einmal betont, daß 'das Tanzmotiv nur die äußere ... Form'¹⁶⁴⁾ darstellt, d.h. lediglich der Oberflächenstruktur des Totentanztextems und nicht seiner semantischen Basis zuzuordnen ist. Hier muß auch darauf hingewiesen werden, daß die von der Forschung in weitgehender Übereinstimmung konstatierten 'beiden bildlichen Haupttypen des Totentanzes, wie sie uns aus dem Mittelalter überliefert sind'¹⁶⁵⁾, auf der Textseite nicht differenziert werden können: denn sowohl ein 'feierlich geschrittener Reigen' als auch ein 'gesprungener, immer ausgelassen werdender Tanz'¹⁶⁶⁾ scheinen in ein- und demselben Text LÜB 1463 lexikalisch nachweisbar zu sein:

Dussen dans en hebbik nicht gelert (V 94);

Des reiges were ik onich gherne (V 381).

Das gilt auch für LÜB 1701:

Du musst mit mir zum Tantz (V 69);

Der Bürger-Meister selbst mit an den Reyhen muss (V. 82).

Das Nebeneinander von tanz (10 Belege) und reie (9 Belege) findet sich in gleicher Weise in OBD-H², sodaß auch dort die durch die Form des Blockbuchs bedingte bildliche 'Auflösung des Reigens in einzelne Paare' und die dadurch angeblich implizierte dritte Tanzweise, 'eine Prozession'¹⁶⁷⁾ oder eine 'Art Polonaise, bei der sich Paar hinter Paar ... im Schritte vorwärts bewegte'¹⁶⁸⁾, lexikalisch nicht faßbar ist¹⁶⁹⁾. Wir werden also in der Textbeschreibung auf jede Spezifizierung des Tanzmotivs hinsichtlich einer bestimmten Tanzart verzichten.

§ 22 Außer dem Motiv des Tanzes, das, wie festgestellt, keineswegs in allen Abschnitten bzw. bei allen Figuren verwendet wird, sind im Toten"tanz"textem offensichtlich noch andere Möglichkeiten angelegt, die beiden Figurengruppen (Mensch-Tod) miteinander zu verbinden. Aus historischen Gründen nennen wir zuerst das Motiv der Fortbewegung, das sich - freilich weniger stark ausgeprägt als das des Tanzes - in LÜB sowohl 1463 als auch 1701 findet, wobei z.T. wiederum wörtliche Anklänge festzustellen sind:

LÜB 1463,196 Nu mot ik
reisen unde wet nicht war
(vgl. V 289);

V 282 nu schedestu unmode;

V 25f du must my volghen;

LÜB 1701,144 Drum muss ich zu
dem Dienst der ewigen Hütten
reisen (vgl. V 128);

V 9 es muss geschieden sein
(vgl. V 24.143);

V 26 Und wandert fort mit mir.

Wie diese Beispiele zeigen, wird das Sterben im Totentanz nicht nur durch den "Tanz mit dem Tod/Toten" dargestellt, sondern auch durch das Motiv des "Ganges, der Reise mit dem Tod/Toten". Mit dem Einsatz dieses Motivs ist fast zwangsläufig eine räumliche Konzeption verbunden, die sich auf die Deiktika hier : dort(hin), wo reduzieren läßt:

LÜB 1463, 257f Mot ik
sterven, dat is mi swar,
Unde latent hir unde wet
nicht war.

LÜB 1701,91 So werdet ihr
zwar hir, dort aber nicht
vertrieben.

Seltener wird diese Dichotomie von Diesseits und Jenseits in den LÜBecker Texten substantivisch dargestellt:

LÜB 1463,267 Nu mustu int
ander lant (kontrastiert
V 263 up desser erden)¹⁷⁰⁾

LÜB 1701,33 Gieb gute Nacht
der Welt
V 94 Mich wirft des Todes
Stoß in jenes Vaterland.

Indem wir neben dem "Tanz" das Motiv "Gehen/Reisen" als ein zweites bildspendendes Feld in die Beschreibung des Totentanztextems aufnehmen, können wir uns auch auf ein literarhistorisches Phänomen stützen: denn in einer Textgattung, die für die Entstehung des Totentanzes sicherlich nicht ohne Bedeutung war, in den sogenannten Vado-mori-Gedichten¹⁷¹⁾, sagen die Vertreter der verschiedenen Stände explizit daß sie "sterben gehen". Der prinzipielle Unterschied zwischen diesen und den Totentänzen besteht jedoch darin, daß hier der Begriff "Sterben" verbal realisiert wird (mori) und 'death does not appear at all'¹⁷²⁾, während die Totentänze das "Sterben" eben personifizieren: 'die Totentänze versinnbildlichen das Hinaustreten des Todes aus dem Menschen: der Tod steht neben seinem Opfer'¹⁷³⁾.

§ 23 Neben dieser symbolischen bzw. metaphorischen Art der Darstellung des Sterbens als Tanz bzw. als Fortbewegung läßt sich in LÜB eine weitere, generell formulierbare Möglichkeit beobachten, die beiden Begriffe "Alle Menschen" und "Sterben" miteinander zu verknüpfen: der Prozeß des Gleichwerdens von Ständevertreter und Tod/Totem, wobei entweder jener diesem gleich wird, oder sich umgekehrt dieser jenem in dessen eigener Rolle oder Funktion nähert. Die erste dieser Varianten¹⁷⁴⁾ ist sowohl in LÜB 1463 als auch in LÜB 1701 (freilich quantitativ nicht sehr ausgeprägt) verwirklicht:

LÜB 1463,103f du most in den
slik werden geschapen myn
gelik (ähnl. V 25f);
V 51f Nu komstu, vreselike
forme van mi to maken spise
der worme (vgl. V 83f).

LÜB 1701, Prolog 18ff Dass
der Mensch Sey und werde
Erde;
V 124 Ich eile, seinen Leib
den Würmern auszuspelden
(vgl. V 44).

In Beweisnotstand kommen wir allerdings für den umgekehrten Fall - der Tod/Tote nähert sich dem Ständevertreter in dessen

eigener Funktion -, was den Text LÜB 1463 anlangt, in dem sich dieses Motiv nicht findet.¹⁷⁵⁾ Da es jedoch nicht nur in LÜB 1701, sondern auch in vielen anderen Totentänzen reichlich verwendet ist¹⁷⁶⁾ und überhaupt die Motive, mit denen wir im Augenblick zu tun haben, als eine offene, das heißt gegebenenfalls zu erweiternde Reihe von einander nicht ausschließenden Möglichkeiten zu verstehen sind, zögern wir nicht, auch den "Tod/Toten, der sich dem Ständevertreter in dessen eigener Rolle nähert", in die Textbeschreibung aufzunehmen. Zur Bestätigung zitieren wir auch den "Mustertotentanz" OBD-H², in dem dieses Motiv ebenfalls Verwendung findet.

Vor allem 2 Figuren(gruppen) mit ihren sie charakterisierenden Tätigkeiten scheinen traditionsbegründend und -bildend gewirkt zu haben, u.zw. vorerst verständlicherweise jene, denen eine Vorliebe für Tanz und Gesang nachgesagt wird, also v.a. weibliche Figuren:

OBD 17,1ff Edil frawe tanczt
noch ewrem synne Bas dy pfeyfe
rechte don gewynne Sy hot der
frowen vor vil betrogen ...
Ich solde treyben iuchczens
vil Sehe ich vor mir der
freuden spil Des todis pfeyfe
mich betreuget. (zit. nach H²)

LÜB 1701,179f Warümb wollt
ihr mir den letzten Gang
versagen? Die Jungfern
pflagen sonst kein Tantzgen
abzuschlagen. - Ich folge
weil ich muss, ich tantze
wie ich kan.

OBD-H² zeigt dieses Motiv auch noch bei der Figur des Chorherren (14) und der des (in LÜB verlorenen) Herzogs (8): Habit ir mit
frawen ye hoch gesprungen stolczer Herczog adir wol gesungen das
must ir an dezem reyen bussen.¹⁷⁷⁾

Die zweite Figuren-Gruppe, deren Funktion im Totentanz öfters vom Tod spiegelbildlich bzw. komplementär übernommen wird, sind die Waffenträger wie Ritter und Edelmann:

OBD-H² 12,2f das ir nw rytter-
schaft must treiben Mit deme
tode vnd seyren knechten
(ähnlich 16,2f.5ff).

LÜB 1701,67 Kein Eisen
schützet dich für meinen
scharffen Pfeilen (ähnl.
V 72. 99f).

Es ist jedoch einzusehen, daß damit die möglichen Motive keineswegs ausgeschöpft sind, sondern daß es - theoretisch - ebenso viele "Arten des Sterbens" in einem Totentanz geben kann, als

Ständevertreter. Ansätze zu dieser später sehr fruchtbaren Entwicklung finden sich sowohl in OBD-H² als auch in LÜB 1701:

OBD-H² 11,3 Ir must des
todis regel halden (Abt);
13,1f Das ortil yst alzo
gegeben, Das ir lenger
nicht sullet leben
5f Keyn appelliren czu
deßir czeit Hilft vor
todis harten streyth
(Jurist).

LÜB 1701,57ff Hör Abt!
die Glocke schlägt, die
dich zu Bette ruft ...
Dort wirst du ein Convent
von tausend Brüdern fin-
den;
(analog: 113f - Wucherer;
139ff - Küster; 83f - Bür-
germeister; 145ff - Kauf-
mann).

Alle diese Varianten sind unter der Formel "der Tod/Tote nähert sich dem Menschen in dessen eigener Rolle/Funktion" subsumierbar, wobei als Sonderfälle auch jene Ständevertreter hier einzuordnen sind, deren Funktion die Bekämpfung des Todes ist (wie Arzt, Apotheker usw.) und denen sich das Sterben als Vergeblichkeit ihres Tuns darstellt¹⁷⁹⁾.

§ 24 Neben den Regularitäten, die wir bisher für die oberflächenstrukturelle Repräsentation der semantischen Basis (des Themas "Alle Menschen müssen sterben") zu formulieren versucht haben, gibt es andere, sowohl Aufbau und innere Struktur der Texte, als auch ihre Distribution (ihr Vorkommen) betreffende Merkmale, die sich bei der synoptischen Untersuchung von LÜB 1463 und LÜB 1701 in beiden Texten gleichermaßen finden und die deshalb der Oberflächenstruktur des Totentanz-Textes zuzuschreiben, d.h. als Bestandteile eines so genannten Merkmalbündels aufzufassen sind. Bereits ein erster Blick auf LÜB 1463 und 1701 zeigt, daß beide Texte aus klar voneinander getrennten, quantitativ (8 bzw. 4 Zeilen) und qualitativ (4hebige Reimpaare, bzw. Alexandriner) jeweils gleichen Abschnitten zusammengesetzt sind, die sich darüberhinaus noch (wie schon bei OBD-H²) durch Deiktika eindeutig als rollensprachliche Subtexte den auch bildlich dargestellten Figuren (des Todes/der Toten bzw. der Ständevertreter) zuordnen lassen. Ob man auch für das Textem eine Aussage über die Reihenfolge dieser Abschnitte machen kann, ist zweifelhaft: zwar nimmt ROSENFELD für seine Rekonstruktion des

"Würzburger" Urtotentanzes an, 'daß die Verse der namenlosen Toten ursprünglich den Reden der Ständevertreter erst nachfolgten'¹⁸⁰⁾, und stellt die überlieferte Reihenfolge in seiner Rekonstruktion dementsprechend um, was zwar für OBD (ROSENFELDs "Würzburger" Text) nicht einsichtig, prinzipiell aber möglich ist¹⁸¹⁾. Wir glauben hierin jedoch eben wegen der prinzipiellen Umstellbarkeit kein konstitutives Textem-Merkmal annehmen zu dürfen. Im Falle der LÜBecker Texte zeigt 1701 die "normale" Anordnung (Tod spricht vor dem Ständevertreter), doch ist 1463 kunstvoller und komplizierter gebaut: in jeweils der letzten Zeile wendet sich der Tod/Tote an den folgenden Ständevertreter, der größere erste Teil der Todes-/Totenrede ist jedoch an den zuvor sprechenden Menschen gerichtet, sodaß dessen rollensprachlicher Abschnitt vom Text des Todes/Toten umrahmt ist. Wir müssen, was die Reihenfolge der Subtexte innerhalb der paarigen Einheiten betrifft, mit Variationsmöglichkeiten im Allobereich rechnen.

§ 25 Diese Gliederung in verhältnismäßig kleine, gleich lange, zum Teil paarweise angeordnete rollensprachliche Subtexte ist jedoch nicht die einzige gemeinsame Regelmäßigkeit im Aufbau der Texte. Bereits bei der Inhaltsanalyse von OBD-H² haben wir nämlich eine Tatsache vernachlässigt, die für den Bau der Totentänze charakteristisch ist: daß der Text durch ein außerordentliches Element eröffnet bzw. abgeschlossen wird, u.zw. die singuläre Figur des Predigers auf der Kanzel und den dieser Figur zuzuordnenden Text, der bedeutend länger ist als die Texte der übrigen Bildtafeln.¹⁸²⁾ Eine ähnliche Beobachtung machen wir auch an LÜB 1463, wo am Anfang ein (vom Herausgeber dem "Prediger auf der Kanzel" zugeschriebener) längerer Textabschnitt steht, und an LÜB 1701, wo sich an der entsprechenden Stelle ein (vom Herausgeber gar nicht abgedruckter) Textabschnitt findet, der mit den Worten Still, Vermessener¹⁸³⁾ beginnt. Im Bild gibt es keine entsprechende Einheit, da die folgende - d.h. die erste - ebenfalls singuläre und von keinem Ständevertreter

gefolgte Todes-/Totenfigur wie alle anderen mit ihrem eigenen, daruntergeschriebenen Textabschnitt versehen ist¹⁸⁴⁾. Während dieser wie in LÜB 1463 in Umfang den übrigen folgenden entspricht und sich von ihnen nur dadurch unterscheidet, daß er vom Tod an alle (Teilnehmer des folgenden Tanzes) gerichtet ist:

LÜB 1463,13ff: To dessem danse rope ik alghemene Pawes, keiser unde alle creaturen, Arme, ryke grote vnde klene;

LÜB 1701,1f: Heran, ihr Sterblichen. Das Glass ist auss, Vom Höchsten in der Welt bis zu dem Bauersmann;

spricht der Prediger (von 1463 und OBD-H²) bzw. der anonyme Prologsprecher (von 1701) nicht zu den folgenden Figuren, sondern von ihnen und ihrer bildlichen und sprachlichen Darstellung:

OBD-H² 25,21: Als dezses gemeldis figuren ...

LÜB 1463,2: Seet hyr dat spectel ...

LÜB 1701 Prolog 14ff: Lass das Mahlwerck stummer Wände mit dir reden.

Wir haben es also bei diesen einander entsprechenden Abschnitten jeweils mit einem echten prologus praeter rem zu tun, der direkt an den Textadressaten gerichtet ist:

OBD-H² 25,1f: O deser werlde weysheit kint Alle die noch ym leben sint;

LÜB 1463,1: Och redelike creatuer, sy arm ofte ryke;

V 9: Unde lieven kynder;

LÜB 1701: Prolog 1ff Still Vermessener, Du seyst auch wer du seyst Der du durch manches unnützes Wort Diesen geheiligten Ort Entweihest Hier findestu keine Plauder-Kapelle Sondern im Todten-Tantz Deine gewisse Stelle.

Mit dieser Art von Rahmenkonstruktion ist die Einführung einer freilich nicht a priori mit dem realen Autor gleichzusetzenden persona verbunden, die dem Publikum gegenüber als "für den Inhalt verantwortlich" auftritt. Dementsprechende Hinweise finden sich auch am Ende des Textes:

LÜB 1463: Anno domini MCCCLXIII; LÜB 1701: anno 1701 im May in vigilia Assuncionis Mariae.

Wenn wir versuchen, diese Rahmenkonstruktion sprachwissenschaftlich zu erfassen und als Merkmal der Oberflächenstruktur des Textems in das verwendete Modell einzupassen, bietet uns die pragmatische Texttheorie ein geeignetes Begriffspaar an: das von Proposition (d.h. Thema bzw. Texttiefenstruktur)

und I l l o k u t i o n (d.h. die 'sozio-kommunikative Funktion'¹⁸⁵), die die Proposition in der Äußerung erfüllt). Während im "eigentlichen" Totentanz-Text, der summativ aus formal und quantitativ gleichen Elementen zusammengesetzt ist, das Thema "Alle Menschen müssen sterben" semantisch und syntaktisch ausgefaltet wird, wobei eben gewisse, den Begriff des Textems rechtfertigende Regularitäten wirksam sind, gibt der Prolog die nötige illokutive Verstehensanweisung, informiert also den Textrezipienten darüber, zu welchem kommunikativen Zweck der Text hergestellt worden ist. Nicht daß Totentänze - wie alle geäußerten bzw. zur Äußerung bestimmten Texte - eine Illokution haben, sondern daß dieses "Illokutionspotential" (SCHMIDT) explizit gemacht ist, möchten wir aufgrund des bisherigen Befundes (Übereinstimmung von LÜB 1463 und 1701 sowie OBD-H²) auch unter dem Vorwurf der Vermischung völlig verschiedener linguistischer Theorien als textematisches Merkmal bezeichnen. Inhaltlich ist die 'persuasorische Wirkabsicht'¹⁸⁶ des Totentanzes wohl nicht endgültig aus der Untersuchung von drei Texten zu fixieren, auch wenn sich hierbei ein überraschend einheitlicher Befund ergibt; es sind nämlich ähnliche illokutionäre und perlokutionäre Verben, die in diesem Zusammenhang in den Prologen von OBD, LÜB 1463 und 1701 vorkommen¹⁸⁷):

OBD-H² 25,11 dorvm ich euch getrewlich rathe ...

LÜB 1463,9 ik wil ju raden ...

LÜB 1701 Prolog 14ff Lass ... Dich überreden ...

Zweifellos wird es nötig sein, eine möglichst umfassende Liste derartiger in Totentanzprologen verwendeter Verben zusammenstellen, um einen Überblick über das gesamte "Illokutionspotential" zu bekommen, aus dem bei der Abfassung von Totentänzen ausgewählt wird. Dabei handelt es sich jedoch per definitionem um eine die Pragmatik betreffende und deshalb an anderer Stelle¹⁸⁸) zu leistende Aufgabe.

§ 26 Als letzte (und keiner langen Erörterung bedürftige) textgrammatische Gemeinsamkeit zwischen den LüBecker Texten von 1463 und 1701 ist festzuhalten, daß beide eine bildliche Darstellung - in diesem speziellen Fall sogar ein- und dieselbe - begleiten. Die-

ser Befund über die *D i s t r i b u t i o n* der Totentanztexte wird trotz seiner scheinbaren Banalität als fakultatives Merkmal in die Textembeschreibung dadurch aufgenommen werden müssen, daß die Kompatibilität dieser sprachlichen Einheit des Textems mit Einheiten aus anderen medialen Bereichen (Bild, Musik, Tanz, mimisch-gestische Darstellung) festgehalten wird.

§ 27 An den Schluß dieses Vergleichs von LÜB 1463 und LÜB 1701 seien als summarische Zusammenfassung der dabei gewonnenen Ergebnisse jene (textgrammatischen) Regelmäßigkeiten gestellt, deren Formulierbarkeit ihre Subsumierung unter den operativen Begriff des Textems rechtfertigt:

- Den Totentänzen (und damit dem Totentanztextem) liegt als semantische Tiefenstruktur das Thema "Alle müssen sterben" zugrunde.
- Die tiefenstrukturelle Komponente "Alle" wird in der Oberflächenstruktur durch eine nach wenigen Kriterien zusammengesetzte und erweiterbare Figurenreihe realisiert.
- Die Inhaltskomponente "müssen" drückt sich in einer großen Zahl von imperativischen und passivischen, sowie Modal-Verbformen aus.
- Der in der semantischen Basis vorhandene Begriff "sterben" wird als Aktion zwischen der Ständevertreter-Figur und der Figur des personifizierten "Todes" oder "Toten" veranschaulicht.
- Zur metaphorischen Darstellung des Sterbens wird nicht nur der Motivkreis des Tanzes verwendet, sondern es sind auch andere Metaphern geeignet, wobei als offene, ausbaufähige Möglichkeit besonders die des spiegelbildlichen bzw. komplementären Todes von Bedeutung sein dürfte.
- Totentänze sind in klar voneinander abgehobene, ungefähr gleich lange, oft rollensprachliche Subtexte gegliedert.
- Von der tiefenstrukturellen Proposition "Alle müssen sterben" ist die - als Rahmenkonstruktion explizit gemachte - Illokution zu unterscheiden.
- Totentänze sind in mehreren Medien nebeneinander (bzw. gleichzeitig) verwirklichtbar.

C. Die pragmatische Ausprägung des Totentanz-Textems
in Einzeltexten (§ 28 - 450)

1. Pragmatisch bedingte Modifizierungen der semantischen
Basis (§ 28 - 64)

a) Art und Ausmaß der Modifizierungen (§ 28 - 39)

§ 28: Die Annahme der semantischen Basis "Alle (Menschen) müssen sterben", gewonnen durch die vergleichende Analyse von Bild und Text von OBD-H² und hypothetisch als Tiefenstruktur dem Totentanztextem und damit den Totentanztexten insgesamt zugrundegelegt, ist im folgenden allerdings insofern zu modifizieren, als Totentänze auf einer gegenüber diesem semantischen "Minimum" erweitern thematischen Grundlage aufgebaut sein können, ja meistens auch sind. Noch vor der Darstellung dieser möglichen (pragmatisch bedingten) Erweiterungen muß jedoch die Frage stehen, ob - und wenn ja, welche - derartig semantisch minimale(n) Texte in unserem Corpus vorhanden sind. Sogar unter dem notwendigen Vorbehalt der Unvollständigkeit der Materialgrundlage läßt sich nicht nur sagen, daß die Zahl solcher Texte offensichtlich ziemlich klein ist, sondern darüber hinaus die Erwartung widerlegen, es müßte sich dabei vornehmlich um die ältesten Texte handeln, in denen gewissermaßen 'schon keimhaft alle Entwicklungs- und Entartungs(!)möglichkeiten, die im Verlauf der nächsten Jahrhunderte zur Verwirklichung und Reife kommen'¹⁸⁹⁾, angelegt wären. Beschränkt man sich nämlich auf tatsächlich erhaltene Zeugnisse, so sind vielmehr nur relativ junge und zum Teil sehr kurze Texte zu der in Frage stehenden Gruppe der semantisch einfaches ("reinen"), Totentänze zu rechnen, wie MBU, AUG-1650, FÜR und HSL aus dem 17. Jh., DSD (Text: 1721), BOL und GRE aus dem 18. Jh., FALgers ELM aus dem 19. und WAR aus dem beginnenden 20. Jahrhundert. Da die Behauptung, daß diese - und in unserem Corpus nur diese - Texte kein weiteres Thema haben als den Satz "alle müssen sterben", nicht verifizierbar ist, kann hier nur der Nachweis versucht werden, daß

die in diesem Satz gemachte Aussage zumindest zum Thema der genannten Texte gehört.

Daß dies für den literarisch wohl zu den anspruchsvollsten gehörenden Totentanz AUG-1650 am schwierigsten ist, scheint eben mit der poetischen Meisterschaft des Autors zusammenzuhängen, der den figuresprachlichen Dialog zwischen dem Tod und den einzelnen Stände(vertreter)n konstituiert, ohne sein Erzähler-Ich formal oder inhaltlich greifbar werden zu lassen. Der Tod holt zwar alle ab, aber keine der sprechenden Figuren spricht dies aus¹⁹⁰). Charakteristische Ausnahmen stellen lediglich die letzte (50.) Strophe dar, in der "der Dichter spricht", sowie die ersten Strophen, in denen der Tod sich an "alle", also an das Publikum wendet: Ein Tanz will ich euch stellen an Darbei müßt ihr mir All' erscheinen (AUG-1650-I,2f; ähnl. 3,2) ... der Tod ist unverzagt, Keins Menschen thut er hier verschonen, Seim Tanz muß alles Fleisch beiwohnen (ebda 50,2ff).

MBU, DSD, BOL und GRE verhalten sich ähnlich, auch wenn hier explizite Formulierungen des Themas nicht nur in den exponierten Anfangs- und Schluß- (d.h.: Rahmen)Strophen, sondern über den ganzen Text verstreut zu finden sind:

MBU 2,4 Niemands thue ich vergessen; DSD 11 Weil niemand, wer er sey, sich mein erwehren kann (ähnl. 3. 20ff); BOL 2,1f Es muß ein jeder dran, Er thut niemand verschonen (ähnl. 9,6 11,5f 15,5); GRE 6,6 Der Todt schont keinem nicht (ähnl. 8,6 10,5f 14,5 22,6) (ähnl. MBU 3,4 8,4).

Literarisch unbeholfener legt der Maler FALger in ELM seinen Figuren wieder und wieder die explizite Botschaft, daß alle Menschen sterblich sind, in den Mund:

ELM 5,4 Du mußt auch fort wie jederman (ähnl. 6,3 7,3 9,4 11,3 2,4 3,2).

Am exemplarischsten wird aber der Typ des "reinen, einfachen" Totentanzes wohl durch die Texte FÜR, HSL und WAR repräsentiert, weil diese kurzen Texte praktisch nur aus einzelnen additiv aneinandergereihten, syntaktisch und semantisch unverbundenen aber weitgehend parallelisierten Sätzen (im Falle von HSL: Wechselreden) bestehen. Das Text-Thema erscheint zwar nicht expli-

ziert, ist aber etwa aus der 12maligen nur leicht variierten Wiederholung von Sätzen wie

- FÜR 3 Des Pabsts gewalt den todt nicht halt
- 4 Das Haupt der welt dem Todt heimfelt
- 5 Das Haupt gekrönt der Tod nicht schont usw.

stringent zu extrapolieren. Im Falle von HSL finden sich neben explizit modalen Formulierungen wie

- Mußt mit mir an den Todtendantz (HSL 1,2) oder
- smus gstorbe si (HSL 2,2 ähnl. 8,2).

durchwegs imperativische Formen in der Rede des Todes:

- gib mir jetz das gloß mit win quot läben zu dem End
- gut sin (HSL 6,1f; analog in allen 8 Todesstropfen).

Noch leichter fällt die Inhaltsanalyse bei WAR, weil jede Strophe - mit Ausnahme der letzten - mit einer Refrainzeile endet, die inhaltlich genau der dem Totentanztextem zugeschriebenen semantischen Basis entspricht:

- Und er muss (sie müssen) auch mit ins Hennenloch hinein.

§ 29 Wie bereits erwähnt, findet sich das bei WAR derart euphemistisch formulierte, den besprochenen "einfachen" Totentänzen ausschließlich zugrundeliegende Thema "Alle müssen sterben" in der überwiegenden Mehrzahl der Texte in erweiterter Form; da guter Grund zur Annahme besteht, daß diese Erweiterungen der semantischen Basis auf die kommunikative Funktion (perlokutive Absicht) der Texte zurückzuführen sind, werden sie nicht als zur Textsemantik i.e.S. gehörig dem Textem zugeordnet, sondern - metaphorisch gesprochen - wie pragmatisch zu begründende "Text-Konnotationen" behandelt.

Mit der objektiv unanfechtbaren Tatsache, daß "alle sterben müssen", ist ja die spezifisch christliche Vorstellung (aufs engste) verknüpft, daß den Tugendhaften nach dem Tod himmlische, den Sündhaften aber höllische Ewigkeit erwartet: Der ist wohl gerecht gestorben, der den Himmel hat erworben (ABR 1710,56). Indem derart 'Todesmahnung und Ethik unlöslich verbunden sind'¹⁹¹⁾, führen die meisten Totentänze dem Publikum nicht nur das "Sterben-Müssen aller" vor Augen, sondern verbinden damit Wertung des diesseitigen und Erwartung für das jenseitige Leben: Betracht

ich was noch muß werden, so frag ich wenig nach der Erden
(BAB 1 = ABR 1710,55). Die meisten projizieren so die Sterblichkeit des Menschen in das Koordinatensystem von Tugend und Sünde, Himmel und Hölle:

Sieh, meine Sense hat gewetzt Der die Menschen zu richten g'setzt, Wirst sonst kein andern finden; Singet und saget nun alle Leut, Gott straft wegen der Sünden
(ABR 1680-10,5ff).

Abgesehen von der häufigen ausdrücklichen Bezugnahme auf dieses Koordinatensystem in den Rahmenstrophen sowie in den personifizierten Sünden und Tugenden¹⁹²), läßt sich dieses aus der Wertung einzelner Figuren und aus der Verbindung dieser Figuren mit bestimmten Sünden (seltener: Tugenden) erkennen.

30 Die Antwort auf die Frage, welche der in den Totentänzen vertretenen Figuren durchgehend (überwiegend) positiv oder negativ präsentiert werden und welchen dementsprechend im Jenseits ein bestimmter Platz zugewiesen wird, ist zwar auf den ersten Blick enttäuschend kurz, läßt aber doch bei genauerem Hinsehen die dahinterstehende Logik nicht verkennen: unter den häufiger vorkommenden (und deshalb allein signifikanten) Figuren kann nämlich nur bei der Bewertung des Kindes eine durchgehende Widerspruchsfreiheit (wenn schon nicht Einheitlichkeit) festgestellt werden. Zwar gibt es daneben noch einige andere vorwiegend positiv (Bauer, Einsiedler) oder negativ (Wucherer) geschilderte Figuren, doch v.a. ist es die Figur des Kindes, an der sich jene statistisch relevante und deshalb signifikante Konstanz der Darstellung feststellen zu lassen scheint, an der (u.a.) das den meisten Texten unseres Corpus gemeinsame (christliche) Weltbild sichtbar wird.

Auffälligerweise ist zwar generell das Wortfeld der "Sünde" stärker terminologisiert als das der "Tugend", wodurch die Antwort auf die Frage, welchen Umständen oder Eigenschaften die Figuren ihre gute oder schlechte Einschätzung zu verdanken haben, bei den positiven - aufs ganze gesehen - schwerer fällt als bei den negativen, doch stellt die Figur des Kindes eine signifikante Ausnahme dar:

weil du das vnschuld kleydt tragen thust (BLB 1,4; ähnlich MEY 1759-39,1 WAS 35-3,6).

Obwohl auch schon die Wiegen ... zum Tod ein Stiegen (BAB 1 = ABR 1710,26) und selbst das kaum gebohrne Kind dem Gesetz der Sterblichkeit als bittre frucht der sünd unterworfen ist (STR 1,2.4), besteht doch sein Zustand der Unschuld darin, daß es noch nicht - wie die andern Menschen, die sunst die Welt hat verblendet (ZIM 124r), - in den Dingen dieser Welt befangen ist:

Jung nu gebornes kindelin, eyn ende hat nu das leben din. Die werlt mocht dich betriegen: besser ist du sterbest in der wiegen. Dan hie ist keyn belibende stait, du haist auch der werlet lost nit gehait. (MRH 337ff; ähnl. KZH 26,3ff)

Die rationalisierende Bewältigung des Todes nicht nur von Kindern¹⁹³⁾ geht auf Kosten der Einschätzung der Welt, die als nodt vnd iamers voll (MÜN f 126v) verstanden wird und die für das Seelenheil des Kindes nur gefährlich wäre:

was ist mit der Welt, Sie tuet es [=das Kind] nur verführen (KAR S 29,1); Oft wird ein fromme seel, durch böser leuten sitten, und ihren lasterschlam, vergifftet und bestritten; des bist du wol befreyt, durch einen frühen Tod (MEY 1650-39,5).

Der Tod des Kindes wird in dieser Weise als hochbeglücktes Ende (LÜB 1701,187f = ERF 17,3f), als schönes Sterben (WAS 35-3,1), als Eingehen ins Paradies (SXT 4,2) und jnn ewig fröd (ZIM 124r) dargestellt:

O welck eyn leyflick dot: ane twyuele eyn kint dat gedofft is vnd sterfft jungk, dat is eyn engele vor deme richter godes (HAN 26).

In einer seltsamen Verlagerung des Sündenmotivs kann es bei der Figur des Kindes sogar dazu kommen, daß der Tod zum Sünder wird:

Er wendet sich hinweg wie schuldbewußt (SLO 39 = WSB 1,2).

Die freudige - und vor diesem Hintergrund durchaus "vernünftige" - Bereitschaft, dieses Jammertal zu verlassen:

der bösen Welt geb ich gantz gern Adjeü, greiff Christum meinen Herrn (WIS 185f)

wird im 18. Jh. z.T. mit dem Erbkönig-Motiv verbunden:

Komm süßer Knabe, komm mit mir, Denn wenig Freuden sind dir hier, Und in dem Land, wo Vater Hein, Da können Kinder auch sich freun. (HLZ 1795,277); Hört Mamma, was für schöne Sachen Mir hier der Tod verspricht (MEY 1759-39,19f).

Im Kontext des Totentanzes behält der Tod auch gegenüber den Eltern recht:

O ihr Altern! nicht bereuet sondern euch vielmehr erfreuet, Wenn ein Kind euch nimmt der Tod (WAS 35-4,1); Frau Mutter braucht euch nit weiter plagen, ewer kindel fahrt einen silbernen Wagen, seind sechs Schimmel davorgespannt, fahren das kindel ins himmlische land (LPL 31; ähnlich POC 2,4-6).

Als Fürsprecher für diese Verkehrung des Todes in sein Gegenteil¹⁹⁴⁾ werden in einem anderen, ebenfalls prononciert christlichen Text, sogar die heidnischen Thrakier bemüht,

Die dan aus sunderem verstandt So oft ein kindt in irem landt geboren worden haben gewaint ... So aber ains entgegen starb Erfreit man sich daz es erwarb Die besten rue und stetten frid daz ist der war. recht vnderschildt Den ietzt ihr Christen khaum versteht so flaischlicher begirt nachgeht (MÜN f 109r = NEC p.6,2Off).

Erst in einem modernen Text wie LPL ist die Unmenschlichkeit solcher Anschauung thematisiert (wenn auch nicht voll überwunden):

Ich will nicht von meinem kind lahn, herr tod, laßt mich mit euch gahn (LPL 34).

Im traditionellen christlichen Verständnis ist es also das Kind, das am ehesten in die ewige Seligkeit eingehen wird; Jesus selbst hat den Kindern (Matth 19,14; Mark 10,15; Luk 18,17) das Himmelreich versprochen, deshalb können Kinder nicht sündigen, nicht einmal bei dem sonst so verpönten Vergnügen des Tanzes:

Die Kinder tantzen ohne Sünde, das thue du auch, auch tantze als ein Kind, so wird dir der Tantz nicht schaden (LUTHER, Dominica II post Epiphaniam fol. 207, zit. nach BÖHME 104).

Wie ein Kind zu werden und beim Gericht wie ein Kind behandelt zu werden, darum bittet man Gott:

daß du uns gnädig seyst, gleich einem zarten kind (RUS 343).

Deswegen wird auch an der Darstellung des Kindes in den Totentänzen die Erweiterung von deren semantischer Basis durch die Kategorien "Sünde/Tugend" bzw. "Hölle/Himmel" so deutlich nachweisbar.

§ 31 Das Gegenstück dazu stellt das aus den Totentanztexten exzerprierbare S ü n d e n r e g i s t e r dar, das sich zwar in seinem sittengesetzlichen Kernbereich (natürlich) als stabil erweist, in

einigen Punkten jedoch beachtliche, wortgeschichtlich interessante Umschichtungen zeigt. Das Archilexem des Feldes, Sünde, findet sich in der Tat von den frühesten Texten bis zu den spätesten:

LÜB 1463,270: Ik hebbe last van sunden grot; NBÖ 133f: Sol ich inzunt rechnung geben von meinem sundigen leben?; MEY 1650-21,11ff: Jetzt erkenn ich erst, wie mir ein christlich kämpfen für alle Ritterspiel gebüret het! Zu dämpfen der sünden lust und last; ERF 37,7f: Jedoch mein Beispiel lehrt, dass wegen unsrer Sünden kein Pulver und kein Kraut sei für den Tod zu finden; KÄR S 19,25ff: Ach, Tod, laß mir ein kleine Zeit, ..: daß ich mich mit meinem Gott ver-söhn, nicht mueß in Sünden von hinnen gehn.

Als Konkurrenzformen zu sünde dürfen die freilich quantitativ weit unterlegenen Lexeme schande und schuld angesehen werden:

vnd trag mit mir khein shult noch sindt (MÜN f 126^r);
Se driven grote sunde unde vele schande (LÜB 1489,1494)

sowie, v.a. in früherer Zeit, Lexeme aus der Wortfamilie üppig. Eine philologisch interessante Parallele (in Bezug auf den von ROSENFELD wahrscheinlich gemachten dominikanischen Texthintergrund) ergibt sich bei OBD nicht nur zwischen der prologischen (einem Prediger zugeordneten) Aufforderung Tut euch abe oppiger thate (V 12 zit. nach H²) und der Strophe des Papstes, der sich oppiglich (1,8) wehrt, sondern auch zum Wortschatz des Dominikaners Heinrich SEUSE, in dessen deutschen Schriften dieses Lexem einen Zentralbegriff vertritt und dementsprechend oft verwendet wird:

Owe gegenwurtikeit, wie blendest du, wie trugest du! Daz wir dis in unser blüjenden jugent, in unsren schönen wunklichen tagen nit versahen, die wir so uppeklichen ver-zarten! (SEUSE, Schriften 239,3ff; weitere Belege im Glossar S 612)

Im Zusammenhang mit dem Abbau der moralischen Bewertung der sünde und deren Betrachtung unter dem Aspekt des Ungehorsams gegen Gott dringt auch die "Narrheits"-Metaphorik in das Wortfeld der Sündenbezeichnungen ein: der Sünder, der vorkerde dor (LÜB 1463,261), verhält sich falsch in Bezug auf sein eigenes Seelenheil, er schadet sich - thorechteq (MRH 103 = ZIM 92r) - selbst:

Was würt es doch der dolheyt noch jn aller menschen hertzen!
Die narrheyt groß nimbt zu on maß (NAO 1).

Eine andere Möglichkeit, das Phänomen der "Sünde" säkularisiert ohne Implikation Gottes rein im Hinblick auf das Diesseits zu benennen, bieten v.a. in späteren ("aufgeklärten") Texten häufiger verwendete Lexeme wie Laster, das Böse oder das Übel:

wa ... solche herzen seint die sich von sindt vnd lasteren khert (MÜN f 125^r = NEC p. 83,9ff); Es wird einstens jenem Ritter Wahrlich seyn der Tod sehr bitter, Der ... die Laster nicht bekriegt (WAS 24-4,1ff); Betrübter Schluß des bösen Lebens (MEY 1759-20,16); Die jüngst gebohrne Zeit hat von der alten Das Böse nur, das Gute nicht behalten (SLO 50,1f); All die himmlischen Geschenke, welche die berufne Büchse der Pandora verschloß, waren weiland zur Aussteuer für die dürftige Menschheit bestimmt; aber Unverstand und Mißbrauch verwandelten sie in verderbliche Übel (MUS 42).

Gerade der letzte angeführte Beleg aus "Freund Heins Erscheinungen" von MUSÄUS (1785) zeigt in seiner Fortsetzung, daß trotz der verschiedenen (rationalistischen) Begründung die inkriminierten "Sünden" die gleichen geblieben sind, daß also auch ein weitgehend (illokutiv) areligiöser Totentanztext den gleichen Typ von Erweiterung der semantischen Basis aufweisen kann:

Der Überfluß erzeugte die Verschwendung, die Sparsamkeit den Geiz, die Selbstliebe gebahr den grämlichen Neid, das Eigenthum Zwietracht (MUS 42).

Mutatis mutandis bestätigt auch WFL diesen Befund, nicht nur durch die Aufnahme von traditionellen Sünderfiguren (wie dem Spieler und Schlemmer), sondern auch durch die Rolle, die der zentrale Begriff der Phantasie darin spielt: der Ich-Erzähler dieses Phantasie-Stücks (Untertitel in Anlehnung an ETA HOFFMANN) wird durch die alberne Nachahmung des Retif de la Bretonne (WFL 224) dazu verführt, den Tod zum Duell herauszufordern: die unselige Phantasie (226) steht hier an der Stelle der Sünde, und wie die traditionellen Totentänze vor dieser warnen wollen, so bekehrt in WFL der Tod den Ich-Erzähler von jener:

"haltet Euch bei einem tüchtigen Stück Rindfleisch an die Wirklichkeit, meidet die Schaumklöße der Phantasie, von denen Euch nichts Reelles den Gaumen hinunterfährt, und kümmert Euch nicht um die ungelegeten Eier der intellektuellen Welt (WFL 230).

§ 32 Noch deutlicher als am Vorkommen des Archilexems Sünde (und seiner Konkurrenzformen) wird die semantische Erweiterung des Totentanzes erkennbar an der Verknüpfung bestimmter Figuren mit mehr oder weniger konkreten Gedanken- und TATSÜNDEN, die im (mittelalterlichen) "Sündensystem" meist auf drei grundsätzliche sündhafte Haltungen des Menschen zurückgeführt werden:

alles, das in der werlte ist, ist entweder begerung des fleisches oder begerung der augen oder höhe des lebens. Die begerung des fleisches zu wollust, die begerung der augen zu gute, die höhe des lebens zu ere sint geneiget (Ackermann 30,6ff).

dz gotzfögelin ist gefangen mit dem leim diser weltlichen liebe / als lust / reichthumb / eer / mit denen dingen ist die seel gehindert / das sie nit mag vber sich fliegen (GEILER Arbore 11r).

Dementsprechend steht auch in den Totentänzen das Streben nach Wollust, Gut und Ehre im Brennpunkt der Kritik:

Ach dass ich han so schantlich ghebt Und min gott nie vor ougen ghebt, Sonders dem lib gsücht allen l u s t ! Ietz hilft's mich nit, ist alls umbsust (BRN 77);

Min wingart wiesen ecker und erspartes g u t bringent mich in der hellen glut (MRH 491f);

wie trittst hochmietiglich daher als sey dir niemandt gleich? wil dir balt brechen Eitle E h r . wan du nach Gottes reich vnd nit aufs zeitlich hetest gstölt dein herz, erqiengs dir wol (MÜN f 118v/119r = NEC p. 47,1ff).

Indem der Mensch nach diesen drei "Werten" strebt, begibt er sich in die Gefahr der Sünde, und tatsächlich lassen sich aus den Totentanztexten ganze Sündenregister zusammenstellen¹⁹⁵⁾.

§ 33 Für die Totentänze von besonderer Bedeutung ist die (Lust-)Sünde des Tanzens, gegen die die Kirche seit jeher polemisiert hat¹⁹⁶⁾, woraus sicherlich ein gewisser Einfluß auf Entstehung und Verbreitung der Totentanz-Metapher geflossen sein dürfte, zumal die Verderblichkeit der Tanzlust vornehmlich an Figuren wie dem Jüngling (Der Lustbarkeith hast dich ergeben in deinem jungen, frischen leben, beym tantz lustig oft grvefft juhe BLB 17,1-3) und der Jungfrau (Du plechst gerne tho dantzen unde spryngen (LUB 1520,275) demonstriert wird. Bis ins 19. Jh. hinein (Sie tanzen in's Grab und nennen's Vergnügen MKL 7; ähnl. schon STR 2,3f, sowie WFL 220f) drückt sich in der Verurteilung des Tanzes,

die meist mit der Verdammung anderer leiblicher Genüsse verbunden ist (Gode to denen hebbe ick nicht wol gheleret, Men slomen, domen, dryncken unde syngen, Myt pypen, bungen, dantzen, spryngen LÜB 1520,268ff; s.a. GEILER Arbore 122r), eine asketische weltfeindliche Grundhaltung aus, der schlechthin alles, was dem Menschen zeitlich lust (ZIM 93r) gibt, verdächtig ist. Dementsprechend erhalten in Totentanztexten sogar an und für sich positiv besetzte Begriffe wie Freude, Wonne, Vergnügen, Genuß usf. eine derart negative Konnotation, daß die Jungfrau in FALger's Text SWA (19. Jh.) fragen kann: Ist ein Verbrechen, fröhlich sein? (5,1) Diese Frage ist nur möglich vor dem Hintergrund einer jahrhundertelangen Kampagne gegen den traum vom frohen herzensmut (LPL 35):

mit der gedechtnuß des todes / sol man vermischen den wein der freuden (GEILER Arbore 11v).

Ein Mediu, dessen sich diese Kampagne bediente, war der Totentanz:

du liechter [=leichter, Geist, Nach Wollust fragst du aller meist, Nach wältlich Freud tuost stellen, Bist sehr verblent, Bis an din End, Denkst nicht an Pin der Höllen. (BEV 11,1ff)

Daß dieses Charakteristikum nicht etwa nur für unmittelbar kirchlich beeinflusste Texte gilt, mag wieder ein Beleg aus MUS illustrieren:

Der Tod steht auch mit auf dem Plan, führt oft den Reihn beym Walzen an, drum sezt der Freude Gränzen, bey euren frohen Tänzen (MUS 27; ähnl. HLZ 1795,110; s.a. WFL 220f, MKL 7).

§ 34 Von ähnlicher Konstanz wie die Polemik gegen das Streben nach Wollust ist die gegen die Verfolgung materieller Interessen, wobei der Zentralbegriff des gutes oft mit dem des geldes (goldes) verbunden ist:

Das mir gelt vnd golt ye wart so leib (!), Das clag ich got der am crutz verscheid (KLB 14,7f).

Hinter dieser negativen Bewertung von geltlust (MEY 1650-47,9), geldbegier (RUS 283), Golddurst (MUS 30) und geüt (ZIM 91r) steht wohl die traditionelle mittelalterliche Verurteilung des kapita-

listischen Zinsgewinnes, die sich - ganz abgesehen von der Personifikation des Wucherers - u.U. in säkularisierter Form als Verurteilung eines Verstoßes gegen die Natur (Die gierige Habsucht erstikte die Stimme der abmahrenden Natur MUS 30) - in den Totentänzen bis ins 18. Jh. hält:

LÜB 1701,117ff: War ist's, ich liebte nichts, alls Wucher und Gewinn, und merkte, dass ich arm beym Reichthum worden bin. Mein Capital ist fort, die Zinsen sind zerstoßen.

Auch die schließliche Akzeptierung des gerechtfertigten Handelsgewinns und seine sprachliche wie sachliche Abgrenzung gegen den wucherhaften Gewinn (Nach wucherey stund mir myn mü, Ich het myn freüd inss zyttlich güt. Win vnd korn das koufft ich inn, Ich freüdt mich, wan es thür wolt synn. KZH 19,11ff) läßt sich aus einem Totentanzbeleg des 18. Jhs. ablesen: der "gerechte" (niederländische!) Händler

dafern er recht verfährt, und um gewinst nicht lügt, wie mancher kauffmann thut, der um gewinst betrügt; um für die erben geld und güter aufzusparen ... zwar sein gewinn ist nicht so groß bey seinen waaren. (RUS 319)

Wie an dieser Stelle werden öfter in den Totentänzen konkrete Tatsünden wie Bestechung, Betrug, Diebstahl, Lüge, Raub oder die sündhafte Haltung des Geizes angeprangert¹⁹⁵⁾, die sich durchwegs aus der als Sünde oder wenigstens als Gefährdung des Seelenheils verstandenen gierige(n) Habsucht ableiten lassen:

Der teuffel oberster, der immer so vermessen, schon von der schöpfung an, die menschen hat besessen, ... ist nichts als mehr-begier, und eigennützigkeit (RUS 270).

Auch wenn dieses Urteil, was den Teufel betrifft, theologisch unorthodox ist (und deswegen vom Übersetzer MEINTEL in einer Fußnote zu dieser Stelle kritisiert wird), entspricht doch die Einstufung der gier als eine der grundsätzlichen Sünden, die den Menschen gefährden, vollkommen der Tradition.

§ 35 Auch der dritte in diesem Zusammenhang zu erwähnende "Wert", nach dem die Menschen streben, die Ehre, wird in den Totentänzen meist als diesseitig, nichtig und dem Seelenheil abträglich dargestellt:

möcht ich meiner sünden los werden noch hie auf dieser erden! ich hab mich vorgessen sere denn mir lip was zeitlich ere (NBÖ 37ff).

Der schimmernde Gewinn der Ehre spornt(e) die Ruhmbegehrde (MUŠ 30) und führt zu sündhaftem Verhalten wie Hoffart, Stolz, Hochmut, Vermessenheit und Machtmißbrauch¹⁹⁷). Die Polemik gegen diese Delikte schlägt zurück auf den Begriff der Ehre selbst und andere, an und für sich konnotationsfreie oder sogar mit positiven Konnotationen behaftete Begriffe, die (ähnlich wie die oben erwähnten lust, freude, gut und gewin) in den meisten Totentanztexten eindeutig negative Konnotationen erhalten, wie z.B. edel:

Her keyser stolt, edel unde mechtichlik, vp erden hebbe gy ghehad dat hemmelrik (BER 195f);

Macht:

Mein widriges Geschicke Vereitelt' alle Macht und Tücke, Mich auf des Fischers Thron zu sehn (MEY 1759-7,15f);

und Gewalt, ein Wort, das nicht nur in der ursprünglich neutralen Verwendung:

euwer macht und gwalt sollt übergäben Ihr allsbald (LUZ 1867-19,1f; s.a. ZIMM 100r),

sondern auch mit der ihm heute ausschließlich zukommenden negativen Konnotation verwendet wird:

das ich ... mit gewalt underdruckt den armen (MRH 46f).

§ 36 Neben den eben aufgefächerten drei Sündenbereichen der Lust, des Gutes und der Ehre finden sich im Textcorpus natürlich auch noch diverse andere, die nicht ohne weiteres einem dieser drei Bereiche angeschlossen werden können, wie etwa der Haß, die Zwietracht, Mord und Totschlag, aber auch Verletzungen des 1. und 2. Gebotes¹⁹⁸), doch bleiben sie quantitativ und qualitativ sekundär neben den "Grundübeln" der Vergötzung von Ansehen, Besitz und Wohlbefinden:

Hefstu ôk hovart, giricheit, quâtzerie bedreven e f t e r a n d e r s u n d e (LÜB 1489,493).

Daß in Totentänzen auf derlei Delikte (naturgemäß: wertend) Bezug genommen wird, stellt, wie noch einmal betont werden soll, bereits eine Erweiterung der semantischen Basis "Alle müssen sterben" dar, die freilich - und das läßt sich bei einer Aussage wie: "das Streben nach Unterhaltung, Wohlstand und Ansehen ist eitel und sündhaft", im Gegensatz zu der in der semantischen Ba-

sis gemachten, nicht ohne weiteres erwarten - in der überwiegenden Mehrzahl der Totentanztexte nachweisbar ist, auch wenn sie u.U. (wie z.B. in MUS, WFL oder MKL) oberflächlich säkularisiert erscheint.¹⁹⁹⁾ Sie kann sogar gegenüber dem eigentlichen Thema das Übergewicht erlangen und es bei vielen Figuren zur Präsupposition eines Konditionalgefüges vom Typ

Hadde ik wol [eer] vel gudes ghedan, so muchte ik nu frolicken met dy gaen. (BER 23f)

herabdrücken. In einigen Fällen ist diese syntaktisch nachweisbare semantische Gewichtsverlagerung sehr weit (LÜB 1489 und LÜB 1520) oder sogar (fast) durchgehend durchgeführt wie im Falle von HAN, wo der Text praktisch nichts anderes ist als eine dem doet figuresprachlich zugeordnete Kodifikation von Bedingungen, unter denen die verschiedenen Figuren nach dem Sterben in die Seligkeit, der ruther und die juncfruwe in die Verdammnis eingehen werden:

Alle dyne insage, her kardenal, enhelpet dy nicht, du most hir mydde an den dans. Bystu rechtuerdich gewesen also dyn stad schal syn so de hiligen apostelen werden, so darff dy nicht gruwen vor dem richter (HAN 1).

Signifikanterweise werden die Bedingungen, die es zu erfüllen gilt, zahlreicher und konkreter, je weiter der doet die Ständeleiter heruntersteigt:

Tret hir an, du denstmaget, to dussem dansen bist du geboren. Hastu dyne husfruwen nicht bestolen, nicht to spilde wat gebracht dat tobroken edder verloren wart, vnd nicht vnhouesch gewesen in worden vnd in wercken, so ga fry vor den rychter (HAN 23).

Während es nicht selten ist, daß sich diese Erweiterung der semantischen Basis im Figureninventar niederschlägt (und dort zur Konstituierung einer eigenen Reihe personifizierter Sünden²⁰⁰⁾ führt), kommt es vereinzelt sogar vor, daß diese erweiternde moralischen Inhaltskomponente die semantische Basis i.e.S. vollständig verdrängt und daß dementsprechend in diesen Textabschnitten Lexeme aus dem Sinnbezirk des Sterbens ganz fehlen:

Ein Bischoff soll unsträfflich sein Vnd weiden recht sein Schäffelein. Das man jn nit ein Mietling spür / Der seine arme Schaff verfür. Nit such sein nutz schier jn die woll / Sey grosser geitz vnd sünden vol (SCH 1560,12).

Es leuchtet ein, daß derartige Strophen, in denen überhaupt nicht vom Sterben die Rede ist, in Totentänzen nicht allzu häufig sein dürfen, ohne dem Text seine semantische Basis zu entziehen.

§ 37 In unserem Corpus finden sich mehrere Beispiele solcher expliziter, d.h. bis in die Textgrammatik hinein sich auswirkender und damit klar nachweisbarer Erweiterung der semantischen Basis:

In der "Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands (vom Jahre 1438)", wie BOLTE den von STAMMLER als AUGSburger Totentanz mitgeteilten Text umbenennt, weil er 'mit den eigentlichen Totentänzen ... wenig Ähnlichkeit' habe²⁰¹), ist zwar sehr wohl auch die den Totentänzen zugrundeliegende semantische Basis, waz leben ye auff erden gewan daz muß gewiß den tod hie han (AUG 1438,33f), nachweisbar, die in zweimal 4 Strophenpaaren dialogisch zwischen dem tod und jeweils einem Vertreter von Geistlichkeit bzw. weltlicher Obrigkeit ausgefaltet wird:

Bischof: An meynnem tantz furstu den reyen (AUG 1438,59); Pfarrer: In todes panden jch doch ring (ebda 74); Kardinal: Noch muß ich an den toten tancz (ebda 94); Papst: Dem tod mag ich nit entweichen (ebda 114); Kaiser: Ich fur dich swerlich pey der hent (ebda 139); Richter: Eyn swerer gast wille ich dir sein (ebda 158); Ritter: Ich tancz mit dir jn grymmen zoren (ebda 178); Fürst: du must von hynnen faren (ebda 198);

doch verdoppelt der Autor den Textumfang, indem er - nach dem Schema der Schachallegorie - jedem der 8 Obrigkeitsvertreter einen Untertanen in Wechselrede zugesellt²⁰²). Inhaltlich sind diese Strophen nichts anderes als der reine Ausdruck jener oben umschriebenen Erweiterung des Totentanz-Themas: ist im Gespräch zwischen Tod und "Obrigkeitsvertreter" unter der Bedingung Tu ich des nit, so leyd ich pein (AUG 1438,134) a u c h von den Pflichten die Rede, die der Mensch zu erfüllen hat (als ich pillich sol ebda 92), so wird dieses Bedingungsgefüge in den Dialogen zwischen Obrigkeitsvertreter und Untertan bei fast vollkommener Ausklammerung des Sinnbezirkes "Sterben" und somit gewissermaßen außerhalb des Totentanztextes i.e.S. zum alleinigen Thema:

Der pischoff spricht zu den untertan: Eur arbeit sult jr treyben sleht, Der lon der wirt euch geben recht (ebda 61f).

Somit haben wir es im Falle von AUG 1438 eigentlich mit zwei ineinander verschränkten, weitgehend unabhängigen (d.h. also auch für sich allein genommen: geglückten) Texten zu tun, deren einer ein Totentanz, und deren anderer eine dialogisierte Schachspielallegorie ist, die jedoch - und daraus ergibt sich die Möglichkeit der Verbindung der beiden - als Erweiterung der semantischen Basis des Totentanzes interpretiert werden kann²⁰³).

Das zweite, noch deutlichere Beispiel der Textspaltung infolge Erweiterung des Text-Themas bietet VAL, ein dreiteiliges Werk das dem nuklearen 1. Teil Toden-Tantz nach einem, die Textsemantik nicht beeinflussenden, nur textgrammatisch zu erklärenden²⁰⁴ zweiten Teil Underschiedliche Todts-Gattungen einen 3. Teil Der Verdambten Höllen-Peyn vorstellend anschließt. Die darin auftretenden Figuren sind keine S t ä n d e vertreter, sondern personalisierte S ü n d e n²⁰⁵: Figuren wie die Hexe (VAL 194f), der Mörder (VAL 202f), Ehebrecher (VAL 204f), Dieb (VAL 206f), Schlemmer (VAL 218f), Selbstmörder (VAL 230f), Wucherer (VAL 232f) oder Spieler (VAL 240f), die in anderen Totentänzen innerhalb des Textes stehen, werden von VAL (zusammen mit anderen, ähnlichen Figuren) aus dem eigentlichen Totentanz ausgeklammert und nicht mit dem Tod konfrontiert, sondern²⁰⁶ mit dem Teufel, wodurch der 1. Teil, der Totentanz i.e.S., von thematischer Erweiterung entlastet wird. Lediglich der Spieler kommt sowohl im Toden-Tantz (VAL 80f) als auch in der Höllens-Peyn (VAL 240f) vor, doch wird dort unter Verzicht auf moralische Bewertung eben nur das Sterben geschildert, wobei (schon bildlich durch HOLBEINS Darstellung vorgegeben) der Teuffel einem tragen Hülffft vnd führen mit dem Todt - hier hingegen wird dem Leser vor Augen geführt, wie Der Spiller sitzt / schröcklich durch hitzt / Auff ewig in den Flammen (VAL 240). Was in anderen Texten zur Erweiterung der semantischen Basis führt, wie etwa

SCH 41,3: Kein Spiler hat am Himmel theil / Sein gewinn verleurt der Seelen heil,

wird bei VALvasor zur Grundlage eines vom Toden-Tantz distinkten Subtextes im Rahmen der Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts.

Während diese Erweiterung bei VAL einer planvollen Komposition entspringt, zeigt SLO den umgekehrten Fall, daß die Reihe der ursprünglich gar nicht zum Totentanz gehörigen und erst später²⁰⁷⁾ diesem Zyklus angefügten HOLBEINschen Kinderbilder textlich zur Verkörperung der Sündhaftigkeit des in der Endzeit lebenden Menschengeschlechts umgedeutet wird:

Der letzten Zeiten wunderlich Geschlecht, Der Lüste und der Kinderlaunen Knecht Von Sitten störrisch, ungehorsam wild, Erblickst du hier in eines Knaben Bild (SLO 48,1-4).

So können die Elemente SLO 48 bis 51 sinnvoll in den Totentanz-Textverband, mit dessen semantischer Basis "Alle müssen sterben" sie sonst nichts zu tun haben, eingebaut werden.

Ein letztes (und bezüglich seiner Zuordnung zum Totentanz-Textem wohl strittigstes) Beispiel für die Erweiterung des Themas "Alle müssen sterben" bietet NAO, ein Reyenlied am Schluß des 1. Aktes von Th. KIRCHMAIRS (=NAOGEORG) Schauspiel Der Kaufmann²⁰⁸⁾. In diesem Von des todes macht betitelten Text (bzw. Sub-Text) ist vom Tod überhaupt nur in den als Rahmen zu betrachtenden Strophen 1-5 und 12 die Rede, während die S t ä n d e revue vollständig zum S ü n d e n katalog umfunktioniert ist: den Königen wird vorgehalten, daß sie krieg so leichtlich machen (NAO 6,3) und den Rittern, daß sie auff der Straßen ... mit raub (ebda 7,3f) sich nähren. Ähnlich topisch ist die Klage über den wücher groß der Kaufleute (NAO 8,7) und darüber, daß die falschen Juristen ... wa Gewinn her scheint, ... das recht biegen (NAO 9,3.7.9). Zuschlechterletzt wird durch die Sündenpersonifikation des Zuhälters, der hörn allweg thüt halten (ebda 10,3), des Diebs, der gelt hat lieb (ebda 10,5) und der gottes feind, die Gottes wort stets verachten (ebda 10,8f), die "Stände"reihe abgeschlossen, in der es nicht (mehr) darum geht, das Thema (es muß als an seinen reyen NAO 3,3) zu exemplifizieren, sondern zu zeigen, wie die Menschen All weltlich ehr mehr achten dann ledig sein von sünden (ebda 11,7ff). Diese thematische Verschiebung, zusammen mit anderen Merkmalen, könnte Zweifel darüber entstehen lassen, ob NAO mit Berechtigung als Verwirklichung des Totentanz-Textems angesehen werden kann.

§ 38 Im Anschluß an NAO ergibt sich die Frage, inwiefern die Erweiterung der semantischen Basis des Totentanz-Textems im einzelnen differenziert werden kann; denn natürlich wäre es erstrebenswert, bestimmte Sünden (möglichst ausschließlich) bestimmten Figuren zuzuweisen. Hierbei zeigt sich jedoch, daß die Diversität der Texte zu groß ist, als daß eine derartige Distribution eindeutig und ausnahmslos möglich wäre. Zwar besteht noch weitgehende Übereinstimmung darüber, w a s S ü n d e nicht jedoch w e r ein S ü n d e r ist. Ganz grob läßt sich lediglich folgende ungefähre Verteilung der Sünden auf bestimmte, besonders "gefährdete" Figuren(gruppen) andeuten: Sünden, die aus dem Streben nach Ehre entspringen, werden (naturgemäß) vornehmlich mit Figuren des Adels:

Her keyser stolt edel unde mechtichlik, Vp erden hebbe gy ghehad dat hemmelrik (BER 195f),

des höheren Klerus:

Mein Prelatur wird mir jetzt sur, Die ehren burd mich beschwäret ... Got rächung jetzt begäret (EMM 10,1ff; ähnl. der Domherr, ein stoltzer man ZIM 89r)

oder adeliger Damen verknüpft:

du must komen vor gericht und rechnung geben von deim hoffertigen leben (NBÖ 242ff).

Auch Sünden aus Lust werden in Totentanztexten vorzüglich an weiblichen Figuren verschiedensten Standes exemplifiziert, sei es die Königin:

wer nur der tott so schnell nit hie die weltlich freit ist wol so siess daz ih sein reih Gott leichtlich liess (MÜN f 123v),

die Bürgersfrau:

ich hab mein ee gar dickh gebogen, Minnckh vnnd Pfaffenn hingezogen, Die mier machtennd fröd vnnd lust (ZIM 112r)

oder die Nonne:

Nun Lockt dich mit Sirenton die Lust (SLO 24,4).

Daneben werden auch männliche Klostergeistliche topoihaft mit "Lust"-Sünden in Verbindung gebracht,

Her münch du hast ein harten orden / Dennocht ist dir dein bauch dick worden. (SCH 23,1f); Ein kloster ... Das fromme Tugend heuchelnd log und fette Bäuche viel erzog (HLZ 1795, 172);

hauptsächlich jedoch die "Jungen":

In w o l u s t bin ich erzogen, Die falsch welt hat mich betrogen (KZH 23,5f); Jüngling! alle Mägdlein scheue: Mägdlein! auch behutsam seye, Traue einem Jüngling nicht! WAS 34-2,1f).

Als Sünder aus Gier nach Gut werden außer den hier als ersten zu nennenden Vertretern des 3. Standes:

Du borger, ein olt dôr van vorkêrden sinnen. Machstu g e l t unde t i t l i k g û t gewinnen, Dârup hefstu al din herte gesat, unde is doch man ein s u n d i c h schat (LÜB 1489,897ff);

und der Justiz:

Die geschenck vnd gaben hand genommen / Werden zu schwerer rechnung kommen (SCH 18,5f);

öfters Figuren des Klerus negativ charakterisiert:

Der tumher antwort: Vil pfrunt und großes g u t mir intzunt disen schaden tut (NBÖ 53f); der Pfarrer in ZIM hat deß seckels ... bas gewartt Dann deß Gotz diennst (ZIM 91r), und sogar der Bettelmönch schleppt den Vorrath heim mit Hundegier (SLO 23,3).

Eine einigermaßen typische Verteilung dieser drei Sündenbereiche auf drei Figuren nimmt LPL vor: Der Kaiser, stolz und ganz von herrschersucht benommen (45), steht für die Sünde(n) um der Ehre willen, die Buhlerin (nach seiner lieb tu ich verlangen, an seinem hals mit freuden hangen und küssen ihn nach herzenslust LPL 36) verkörpert das sündhafte Streben nach Lust, und die Figur der Krämerin, ganz in geiz und gier verblendt (LPL 22), das nach Gut²⁰⁹.

- § 39 Eine genauere Zuordnung von Sünden(bereichen) zu bestimmten Figuren (-gruppen) als die hier angedeutete scheitert daran, daß - mit Ausnahme des schon erwähnten Sonderfalles der Kindsfigur - nicht nur viele Figuren in den verschiedenen Texten verschieden, sondern einige zum Teil geradezu gegensätzlich gewertet werden. An solchen Figuren werden jedoch jene (nicht der thematischen Basis des Textems zuzurechnenden) satirischen oder panegyrischen Komponenten faßbar, die von äußeren Umständen wie Autor, Auftraggeber, Entstehungsort und -zeit usf., kurz vom pragmatischen Umfeld der Einzeltexte bestimmt und dementsprechend variabel sind.

Wir führen einige besonders krasse Beispiele von gegensätzlicher Bewertung ein- und derselben Figur in verschiedenen Texten an:

Papst:

LÜB 1701,16: Wie sollt ich sterbend nicht den Himmelsschlüssel finden (ähnl. WAS 6);

MEY 1650-6,11ff: Ich hab ... doch geführt nur krämerey und grempel, der welt nicht für geleucht mit glauben und exempel ... wo bleib ich armer Hirt! (ähnl. WIS 9ff);

Domherr:

LÜB 1701,92;

MRH 74ff;

Mönch:

LÜB 1520,181f: Vor dyn horsam, castigynge unde ander arbeyt Wert God dy geven de ewygen salicheyt (ähnl. MRH 417ff; KZH 13);

WIS 127f: bey dier sol ich nun Jämmerlich mit Zittern heülen ewiglich (ähnl. BRN 26,2; SLO 23);

Kaplan:

LÜB 1701,127f: Den Beutel trug ich zwar, doch nicht auff Judas Weise, Drum bin ich auch so leicht zur letzten Todesreise;

MRH 109.112: Den wolff ließ ich die schaiff zubißen ... das wirt mich nu und eweclichen ruwen;

Ritter:

GRB 12,1f Ich alß ein strenger Ritter gut Hab der Welt dient mit hohem Muth;

SLO 31 Der Raubritter (Titel) Mit seinem Arm hat er gewalt geübt, Unschuldige hat oft sein Schwert betrübt;

Soldat:

STY 10,7f;

MEY 1650-40,12f;

Advokat:

ERF 30,4: Indessen werd' ich dich den Gang zum Himmel führen;

NEC 55,9ff: Wer tieff inn sunden ist verstrickt Ab meiner zukunfft hart erschrickt;

Ratsherr:

GRB 14,5f: Ich hab mich q'flissen Tag vnd Nacht, Dass der Gemein Nutz werd betracht;

SCH 20,3ff: Des armen geschrey ist euch ein spott / Ir stopfft die ohrn drumb wirt euch Gott / Wan jr schreyt auch erhören nit (ähnl. MRH 486 NEC 53);

Waisenhausvorsteher:

ERF 47,7f; (vgl. STR 22,1f);

MEY 1759-24,10 (ähnl. MEY 1650-24,5ff)

Kaufmann

WAS 32-5,1ff: Weil er ware ohne Wucher ... wird ein Perlein ... Kommen ihm zu seinen Händen, Nämlich, selbst das Himmelreich (ähnl. ERF 31,5ff);

MÜN f 121v: denkst nit dast durch dein schalkheit werdth dein arme seel verdörbt (ähnl. NEC 61);

Wirt:

ERF 36,5;

BER 336f;

Wucherer (Bankier):

ERF 32,6f: Doch bin ich nicht fallit, hier ist mein Testament: Den Geist vermach ich Gott;

FÜS 9,1: Du wuecherer und Gottloser man ... (und so natürlich oft);

Bettler:

FAL-SWA 9,3f: Ich bin dir nur ein guter Bot', Jenseits bekommst du beßres Brot (ähnl. STR 7);

MEY 1650-45,15f: Mutwillig arme seyn; arm seyn an leib und seel, ist ärmer seyn alß arm das grössest ungefehl (ähnl. MEY 1759-45,23f);

Blinder:

MEY 1650-44,7f;

SCH 45,5f (metaphorisch).

Durch diese ausgewählten Extrembeispiele gegensätzlicher Wertung bestimmter Figuren lassen sich an den dabei öfter vorkommenden Texten bereits bestimmte Tendenzen ablesen; bei Berücksichtigung auch anderer, im einzelnen weniger markanter satirischer bzw. panegyrischer Elemente werden in unserem Textcorpus einige pragmatisch begründete Nischen sichtbar, deren Texte sich in der einen oder anderen Weise vom Grundstock des christlichen (d.h. kirchlichen) Corpus abheben.

b) Möglichkeit der Textgruppierung aufgrund spezifischer Figurenbeurteilung (§ 40-64):

aa) reformatorische Texte (§ 40-47)

§ 40 Eine erste derartige Textnische füllen jene antikatholischen, betont reformatorischen Totentänze, die v.a. durch satirische Angriffe gegen die Klerus-Figuren der Ständereihe gekennzeichnet sind. Zu dieser Gruppe von Texten möchten wir v.a. BRN (ca 1517/1519), KZH (1517), NEC 1544, SCH 1557, WIS (Text 1596), MEY 1650 und MEY 1759 zählen, wobei WIS und SCH 1557 in diesen Angriffen am weitesten gehen dürften:

WIS (der jüngere der beiden) übt deduktive Kritik am System der alten Kirche:

o grauer Münch, dier hilffet nicht dein leeben streng, nicht ists gericht nach Gottes Wohrt, dem Anti-Christ gedienet hast, des eigen bist (WIS 121ff).

Mit dem "Antichrist" ist selbstverständlich der Papst gemeint:

Ach Papst, du rechter Anti-Christ, der du auff Erd der höchste bist, doch fälschlich (WIS 9ff).

Ähnlich negativ werden auch der Kardinal (du Gleissner groß V 33), der Bischof (du untreüer Mann V 49) und der Abt (den Pabst hast du geheüchelt viel V 67), somit al l e (katholisch) geistlichen Figuren, jeweils mit Bezug auf den Papst, dargestellt.

§ 41 Im Gegensatz dazu greift SCHEidt weniger das System an, als vielmehr dessen Vertreter - freilich mit durchaus traditionellen Argumenten, wie z.B. den Papst deshalb, weil sich dieser - wie die Krämer in der Bibel - In tempel ... gesetzt und indulgentz vil tausent Jar (SCH 6,1.3) gegeben habe; dem Kardinal wird Das Gotloß leben (SCH 9,6) vorgehalten, und der Bischof ein vngetrewer Hirt (SCH 12,2) genannt. Daß der Domherr on andacht in dem Chor singt, Ist heyden werck vnd lauter schein (SCH 17,2f), und wenn der Priester sagt: "Die Todtenbeinlein naqt ich gern" (SCH 22,3), so wird damit auf Erbschleicherei²¹⁷⁾ angespielt; am schärfsten sind - ebenfalls traditionellerweise - die Vorwürfe gegen die männlichen Klosterinsassen:

Du gfürster Abt ... Gefressen hast allzeit das best,
Dich wie ein feystes schwein gemest (SCH 1557-14,1ff);
Herr Münch, du zeugst ein festen balck / Vnd deckt dein
Kut ein grossen schalck (ebda 23,1f).

§ 42 NEC erweitert ebenfalls seinen 'ausgesprochen christlichen Standpunkt' durch 'eine Satire gegen die einzelnen Vertreter der Stände'²¹⁰⁾. Zwar ist es nicht richtig, daß 'die katholischen Geistlichen ... alle mit dunklen Farben gemalt'²¹⁰⁾ werden, denn der Bischof (p 27) und der Predicant (p 35) sprechen durchaus so, als ob sie für das Jenseits nichts zu fürchten hätten, Pfarrer (p 33) und Äbtissin (p 83) sind sogar ausgesprochen positiv dargestellt, doch erlaubt die Spezifik der Angriffe gegen die übrigen Kleriker-Figuren doch die Einordnung von NEC 1544 unter die "reformatorischen" Texte: auch hier ist der Papst (schon bildlich von HOLBEIN mit einem Teufel versehen) ain warer Antichrist (23,1), der Die welt mit falschem schein verblendt (23,12) und deshalb fürchtet, daß er werd Ewig sein verlorn (23,16), wie auch der Kardinal Kain gnad verhoffen mag (25,16): ich hab all mein tag Verzört inn lastern steetiglich (NEC 1544-25,10f). Domherr, Abt und Mönch wird topoihaft das Streben nach wollust (29,2; 31,13) und bauchfüll (37,3) vorgeworfen, und die Nonne im Text von NEC 1544 frewdt vil baß ain junger gsell zü dem ich all mein andacht stell (85,13f); es handelt sich also durchwegs um Vorwürfe herkömmlicher Art aus dem Arsenal der Glaubenskämpfe, wie sie aber auch schon im Zuge der vorreformatorischen Kirchenkritik ständig erhoben worden waren.

§ 43 Während nämlich WIS, SCH und NEC zeitlich eindeutig als "reformierte" Texte gelten können, zeigt Niklaus MANUELS BRN in der überlieferten Form zwar 'sehr schroff hervortretende reformatorische Tendenzen'²¹¹⁾, doch ist hier freilich zu bedenken, daß diese Textversion möglicherweise vom (MANUELSchen?) Originaltext in manchem abweicht: 'En 1553, les peintures de la Danse macabre furent restaurées par Jakob Kallenberg et Hans

Dachselhofer, le texte remis à neuf par Urban WYSS, maître d'école - première source d'erreurs et premières rétouches²¹²⁾. Der Originaltext dürfte (wie das Gemälde) noch vor der Reformation (nämlich zwischen 1517 und 1519) anzusetzen sein, weil sich MANUEL in seinen 1522 aufgeführten Fastnachtsspielen 'mit solcher Entschiedenheit für die Reformation ausspricht, daß nicht anzunehmen ist, die Predigermönche würden bei ihm von da an noch etwas bestellt haben'²¹³⁾. Obwohl also das Original wahrscheinlich noch nicht als "protestantisch" i.e.S. aufzufassen ist, müssen wir die überlieferte Fassung jedenfalls der Gruppe der satirisch-antikatholischen Texte zurechnen, weil die "oberen" Figuren der Geistlichkeit praktisch durchgehend negativ dargestellt werden, wie z.B. der Patriarch:

Gross irdisch priester hat uns gmacht Der bapst in tiefer finsternen nacht (BRN 13,1f; ähnlich der Kardinal 10,2; Papst 9,2; Bischof 15,3; Abt 17,3; Priester 19,2f; die Mönche 26,2f²¹⁴⁾).

§ 44 Eine ähnliche Stellung an der Grenze zwischen Reform und Reformation nimmt auch KZH 1517 ein, in welchem Text sich ebenfalls die traditionellen Vorwürfe gegen Papst:

Vmb gelt gab ich pfruond vnd abloss (1,11);

Kardinal:

Do was nun myn babst yppigklich, Vil groser schenk nam er vnd ich (3,13f);

Bischof:

Mit wolust der welt mich ergetzt Min priester gar offt geschetzt, Dar zu zwang mich der gytt (6,13ff);

Abt:

Minen mynchen hab ich gebotten hie, Dz ich selbs hab gehalten nie. (9,9f);

und Pfarrer finden:

ir haben böse exempell Vwer schefflin gewisst vnd gelert, Der kirchen quot vnnützt verzert (11,6ff).

Trotzdem wird die institutionalisierte Hierarchie als solche nicht in Frage gestellt und die durchaus positive Darstellung des (Barfüßer)Mönchs verweist auf den Umkreis der Bettelorden, dem KZH wohl entstammen dürfte.

§ 45 Schließlich ist auch MEY 1759 dieser Gruppe zuzuzählen, wie sich etwa mittels der dem Papst in den Mund gelegten Selbstanklage belegen läßt:

Der ich um Gold verkauft, Gott, Tugend, Seligkeit.
(MEY 1759-6,15)

Interessant und aufschlußreich ist MEY 1759 aber vor allem deshalb, weil der Autor, Sohn eines aufgeklärten Zeitalters, sein explizites Bekenntnis Der Verfasser ist Protestant (Vorrede XVII) in Übereinstimmung bringen will mit den modernen Grundsätzen des 18. Jahrhunderts:

Als ein wahrer Protestant aber ist er zugleich ein Christlicher Tolerantist ... Darf aber nicht jeder nach seinen Religions-Grundsätzen gewisse Instituta, sey es irrig oder begründet, entweder über all oder nur im Mißbrauch, für verwerflich dargeben, ohne daß man ihm deswegen eine Schmähsucht aufbürde?
(MEY 1795 Vorrede XVII)

Dies und die Tatsache, daß Totentänze, selbst die in Catholischen Orten publicirt worden, hierinn weit strenger drein gefahren als er (ebda XVI f), nehmen zwar dem Verfasser die Furcht, daß sich die vernünftigen Römisch-Catholischen über die etwelche Freymüthigkeit ärgern werden, mit der er vom Papst, vom Cardinal, vom Klosterstand, vom Cölibat, vom Mönchen u.s.f. zuweilen spricht (ebda 16 f), bestärken aber die Zuordnung von MEY 1759 zur Nische der explizit protestantischen Tötentanztexte, die sich nicht nur in der Darstellung des Papstes, sondern auch in der des Kardinals (7,16), des Bischofs (8,5ff), des Priesters (10,3ff) und des Mönchs erhärten läßt:

Ich sterb' als ein gut Römischer Christ, Und wünsche die zu allen Teufeln, Die am catholischen Glauben zweifeln: Doch jezt, da mich der Tod verwundt, Bekennet mein Gewissen rund: "Der Mönchen- und der Nonnen-Stand Ist eine Pestilenz im Land ... Darüber seufzt manch frommer Römischer Christ, der treupapistisch ist". (MEY 1759-12,12ff)

46 In dieser antikatholischen Grundhaltung hat der Verfasser - bei allen sonstigen Änderungen - vom älteren Text MEY 1650 nicht abzuweichen brauchen, weil auch dort die Figuren des geistlichen Stands zum überwiegenden Teil negativ charakterisiert werden:

der Papst als scheinheiliger Vater (MEY 1650-6,1), der Kardinal als ein von der welte stoltzer pracht (MEY 1650-7,11) Getriebener, der Bischof, weil nimmer aber wollt ihr wüssen euer schuld und amtsgebür (7,7f), und der Abt, weil er ließ das bätten seyn; und sammet gelt zu schwarmen (ebda 9,14); der Priester in MEY 1650 wolte pflegen nur (s)ein fleisch, bey dieser ehr (11,3f), und die Mönche sind Ein zal ... zu fressen nur geboren: "was man uns gibt, ist ärger als verloren." (12,9f) Derart negative Beurteilung der traditionellen kirchlichen Figuren ist in einem helvetisch protestantischen wie in dem von Johann Georg MÜLLER, Pfarrer zu Thalweil, und Decan im Zürichseer Capitel (Vorrede MEY 1759 S XIV) zu erwarten und sollte nicht erstaunen. Umso signifikanter ist jedoch, daß die in Kupfer gestochenen alten Inscriptionen unter den Abbildungen (ebda) grössern theils / auß einem in Truk außgegangenen bogen (weil man domals keine andere zur hand) entlehnet / und unerschidlicher orten verbessert worden sind (MEY 1650 Vorrede), handelt es sich bei dieser Quelle doch um den Klag Spruch / Oder Todten Tantz aller Ständ, der Welt Auff der Mühlbrucken In Lucern mit schönen Figuren geziert Im Thon: Kehr vmb mein Seel / etc. Lucern / Getruckt bey David Hautt im Jahr 1637 (LUZ). Die Änderungen, die MEY 1650 gegenüber dieser 2. Ausgabe²¹⁵⁾ vornimmt, sind teilweise rein verstechnische Verbesserungen:

LUZ 1637-13,3f: Wann ehr vnd Alter zsamen kumpt Ist nicht weit mehr die letzte stundt (ähnl.: LUZ 1637,19.21.48).

MEY 1650 Bildunterschrift 9,3f: Kombt ehr und alter auff ein zeit So ist die letzte stund nicht weit. (ähnl. MEY 1650 Bildunterschriften 12.13.34).

Daneben zeigen sich jedoch an anderen Stellen auch starke inhaltliche Veränderungen, die durch die Transplantation des Textes aus dem Jesuitenzentrum Luzern ins Zwinglianische Zürich notwendig wurden. Daß sich dies nicht mehr im Zeitalter der Glaubenskämpfe, sondern bereits im 17. Jh. ereignet, macht begreiflich, warum diese Transplantation nicht so sehr mit polemischer Anreicherung als mit theologischer Reinigung verbunden ist; darf der Papst in LUZern noch sagen:

Ob ich zwar bin das Haupt der Welt (LUZ 4,1)

so relativiert MEY diese figuresprachliche Äußerung zu:

Ich nenn mich zwar das Haupt der Welt (Bildunterschrift 6,1). Ruft die LUZerner Äbtissin Jesus Maria an, bevor sie zu Jesu meinem Breutigam (LUZ 1637-14,1.4) abgeht, so neutralisiert MEY den Anruf auf Ach Gott (Bildunterschrift 10,1) und tilgt auch die anstößige Stelle traditioneller Nonnen-Erotik: Weil ich mich nicht erwehren Kan (ebda 10,4). Noch aufschlußreicher sind Strophenänderungen gegen Textschluß, wo die theologische Spannweite zwischen orthodox-katholischer Lehre und der von Erwählungs- und Prädestinationsglauben bestimmten Zwinglischen Theologie²¹⁶⁾ sichtbar wird, so etwa bei der Beurteilung des Bettlers:

LUZ 1637-63: Der Arm vnd Reich im Stand sind gleich, Allein zwey Theil besitzt der Reich. Drumb hofft der Arm nach reichem End Auch auff sein theil ...

MEY Bu. 45: Wie war das brod so wolgeschmack Auss meisterlosem Bättelsack? Jetz macht es mir zu Kesselstein Der alte Profos Dürrenbein.

Da der Wohlstand äußeres Zeichen der von Gott Erwählten ist, verliert auch Deß Todts Vngewissenheit viel von ihrem Schrecken:

LUZ 1637-65: Gwiß ist der Todt / vngwiß sein Zeit / Vngwiß der Sig / Gwiß ist der Streit / Vnd mag auch werden niemand kund / was mir erwarten alle stund.

MEY Bu. 53: Gwüß ist der Todt, vngwüß sein zeit. Herr Gott Verley vns Sig im Streit, Würcke in vns als deinen Kindern, Das der Todt vns gerüst mög finden.

Während für den Katholiken Das letzte Gricht voll Forcht vnd Zitter ist, Weil keiner weiß wie der Baum falt (LUZ 1637-67,1.4), ist für den selbstbewußten und -gerechten Protestanten alles klar:

Eja, komt her! Weh, Weichet fort! Ein jeder geht an seinen ort. (MEY Bildunterschrift 54,3f)

§ 47 Wie die beigebrachten Beispiele wohl hinlänglich zeigen, drückt sich protestantische Tendenz vornehmlich in antikatholischer Satire aus, so etwa, wenn BRN den Priester bekennen läßt:

Ich frass der armen witwen hus, verhiess mit falschem offer das leben (BRN 19,2f)²¹⁷⁾.

Die komplementäre Möglichkeit der *p a n e g y r i s c h e n* Darstellung von reformatorischen Kirchenmännern findet sich im allgemeinen nicht, wenn man von dem vereinzelt Beispiel im

(protestantischen) ERFurter Totentanz absieht, wo dem evangelischen Pfarrer die selbstgerechten Worte:

Nun find ich Weide dort im schönen Himmels-Segen (ERF 42,7) in den Mund gelegt werden. Doch verliert dieser vereinzelte Beleg auch noch dadurch an Beweiskraft, daß die Zahl der "tugendhaften" (selbstgerechten) Figuren in ERF außergewöhnlich groß ist.

bb) Bürgerliche Texte (§ 48-52)

§ 48 Gerade wegen dieses Hangs zur tugendhaften Selbstgerechtigkeit, der sich nicht nur beim Pfarrer, sondern auch bei anderen Figuren vorwiegend des 3. Standes findet, möchten wir ERF zusammen mit GRB, LÜB 1701, RUS und STR²¹⁸⁾ in einer eigenen Nische spezifisch b ü r g e r l i c h e r Totentänze zusammenstellen, für welche teils das Überwiegen der panegyrischen Strophen schlechthin, teils die positive Wertung bestimmter bürgerlicher Figuren typisch erscheint. Soziopsychologisch zu deuten ist diese Charakteristik als (nachträgliche) Rechtfertigung des erfolgreichen Bürgertums, das sich ökonomisch und sozial gegen die Feudalklasse durchgesetzt hat:

Vele dogede maken den minschen eddel unde nicht de bort; De dogede komen van Gode unde gân wedder to em vort. Alsus is he eddel, de dâr is vuler doget, Unde de umme siner rechtverdicheit van Gode wert vorhoget (LÜB 1489,1631-34).

Eine Argumentation, die wie hier im Lübecker Text von 1489 noch dazu dient, die Erhöhung der hilgen Goddes (LÜB 1489,1635) aus ihrer doget zu erklären, kann später sehr wohl in der Weise umgekehrt werden, daß aus der (zähl- und meßbaren) Höhe des Erfolges bestimmter bürgerlicher Schichten auf ihre rechtverdicheit zurückgeschlossen wird.

§ 49 Das Extrembeispiel dafür stellt in unserem Corpus zweifellos ERF dar, wo sogar traditionell übel beleumdete städtische Berufe wie der des Bankiers (d.i. des Wucherers)²¹⁹⁾, des Advokaten:

Indessen werd ich dich den Gang zum Himmel führen
(ERF 30,4);

oder des Wirts:

in Salems güldner Stadt ist unser Vaterland (ERF 36,6);
ins Himmelreich einzugehen (entschlossen zu sein) scheinen.
Angesichts dieser Tendenz versteht es sich von selbst, daß
Kaufmann:

Nun bin ich reich genug, die Ruhe find ich oben, wo ich
längst meinen Schatz ganz sicher aufgehoben (ERF 31,7f);

und Bürgermeister:

Ich fürchte nicht den Tod, denn wenn ich hier erkalte,
so weiss ich, dass ich dort das Bürgerrecht erhalte
(ERF 20,7f);

erst recht den selbstgerechten Ton anschlagen, wie er für die
bürgerlichen Figuren in den Texten dieser Nische charakteri-
stisch ist. Im Falle von ERF wird die ursächliche Verbindung
zwischen Erweiterung der semantischen Basis (in Richtung "Him-
mel") und dem "Textherrn" an der oben²²⁰ bereits erwähnten
Figur des Waisenhaus-Inspektors besonders deutlich; aber auch
die einzige negative Darstellung einer Figur, somit der einzige
Anflug von "Satire" in ERF bestätigt die Klassifizierung des
Textes als eines im Verständnis des 18. Jhs durch und durch
bürgerlichen: während nämlich der Papst (25) und Kardinal (44)
neutral und der Domherr (43) sogar positiv gezeichnet sind (wo-
durch sich die Deutung als protestantisch-antikatholischer Text
ausschließt), richtet sich die einzige Kritik - im Erfurt jener
Zeit wohl kaum zufällig - gegen den Studenten:

Ich lernte manche Kunst und viele Nebensachen, Die mich
nicht konnten fromm, viel minder selig machen (ERF 46,11f).

Der Fall von ERF ist noch in einer weiteren Hinsicht exemplarisch,
da seine Entwicklung als kommunales Gemeinschaftswerk Bild für
Bild dokumentiert ist. Wenn man die Liste der Auftraggeber durch-
geht, finden sich nicht nur ein "Bürgermeister und Oberbauherr
Christian Reichert" (Nr 1: Der Tod) oder ein "Vormundschafts-
Beamter und Waisenhaus-Vorsteher" namens David Schorch (Nr. 48:
Kurfürst), sondern auch ein "Rathsverwandter und Lohgerber" (Nr
4), ein "Herr Strumpffabrikant" (10), ein "Herr Feuer-Kommissarius

und Biereige" (22) oder ein "Orgelmacher" (47), sowie Kollektive wie das "ehrsame Schuhmacherhandwerk" (7), das "Schneidergewerk" (41), "Tuchmacher-Gewerk" (43), das "ehrsame Handwerk der Lohgerber" (35) oder der "Strumpfwirker" (42; ähnl. Nr. 17). Wenn gar die Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit so eng wird, daß bestimmte Personen oder Gruppen sich selbst (als Repräsentanten, nicht als Individuen) in den Totentanz aufnehmen lassen, wie im Falle des Buchdruckers (ERF 11), Böttchers (12), Müllers (13), Töpfers (14), Wachshändlers (15), Flurschützen (ERF 26: "das löbliche Hegemahl der Schmidstädter Flur"), des Kaufmanns (ERF 31: "von der Witwe des Kaufmanns Hiob Hartung ... verehret"), des Gastwirts (ERF 36) oder des Apothekers (ERF 37: "von den hiesigen Apothekern verehret")²²¹, so wird vollends verständlich, warum ERF so viele positiv-gezeichnete Figuren v.a. des 3. Standes enthält, und die Zuordnung dieses Textes zur Gruppe der spezifisch bürgerlichen bedarf keiner weiteren Erörterung.

Hinzuweisen ist hiebei allerdings auf den unter ähnlichen pragmatischen Bedingungen rund 100 Jahre früher im katholischen Luzern entstandenen Totentanz (LUZ), in dem sich die hier in Rede stehende Erweiterung des Textthemas durch das Inhaltselement "Viele (Bürger) kommen in den Himmel" nicht findet.

§ 50 Dies beweist, daß ähnliche Entstehungsbedingungen nicht automatisch entsprechende Auswirkungen in der Textsemantik haben müssen, ist also ein wichtiges Argument gegen eine allzu mechanistisch-pragmatische Literaturgeschichtsschreibung und bestätigt sich auch an den Lübecker Texten, von denen - sichtbar an der Behandlung des Bürgermeisters - offenkundig nur der Text von 1701, der ja übrigens hierin wie an anderen Stellen wörtlich von ERF übernommen wurde, jene eindeutig bürgerliche Tendenz erkennen läßt, die seine Zuordnung zu dieser Gruppe rechtfertigt. In LÜB 1701 wendet sich der Tod sogar als "Bittsteller" direkt an die Lübecker Bürgerschaft als den Textadressaten:

Ihr Bürger zürnet nicht, wenn durch Versetzungs-Schluss
Der Bürger-Meister selbst mit an den Reyhen muss (LÜB
1701, 81f; s.a. "Kaufmann" V 151f).

Die Lübecker Texte von 1463, 1489 und 1520 zeigen dagegen mit der ausgeprägten "wenn/dann-Struktur" ihrer Subtexte eine in anderer Hinsicht bemerkenswerte Erweiterung der semantischen Basis²²²).

§ 51 Schließlich ist auch der - im Gegensatz zu KLB - öffentlich sichtbar gewesene, von der Stadt Basel regelmäßig erneuerte und deshalb bis ins 19. Jh. erhaltene Totentanz von GRB als ein spezifisch bürgerlicher Text zu bezeichnen, was sowohl durch die selbstgerechten Worte des Ratsherren:

Ich hab mich g'flissen Tag vnd Nacht, Dass der Gemein Nutz werd betracht (GRB 14,5f);

und anderer, z.T. speziell schweizerischer obrigkeitlicher Figuren wie des Vogts:

Im Ampt hab ich nicht braucht gewalt ... Durch mich ist g'schehen kein vnleichs (GRB 29,5.7);

und des Schultheißen:

Mein Ampt hab ich mit fleisz versehen Hoff es sey niemant vnrecht b'schehen (GRB 28,5f);

nahegelegt, als auch durch den - rein "klösterlichen" - Kontrolltext KLB bestätigt wird, in dem der Ratsherr gar nicht vorkommt (s.u. § 420f) und Schultheiß wie Vogt (Nr. 28.29) ohne jede Selbstgerechtigkeit sprechen und ganz wertungsfrei dargestellt sind.²²³)

§ 52 Während in den bisher genannten "bürgerlichen" Totentänzen das Grundthema "Alle müssen sterben" durch die Zusatzinformation "Einige (v.a. Bürger) gehen in die ewige Seligkeit ein", somit panegyrisch erweitert ist, bietet der von MEINTEL ins Deutsche übertragene, im Original niederländische Text RUSTing's das seltene Beispiel eines bürgerlichen (oder besser: republikanischen) Totentanzes, der diese seine Tendenz in Form der Satire gegen andere Stände ausdrückt:

was dabey zu bemerken, will ich, um dem Leser einen allgemeinen und richtigen Begriff von den besonderen Eigenschaften des Buchs überhaupts zu geben, in diesem einzigen Worte begreifen, daß der Autor ein Holländer ist. Die Holländer sind ein freyes Volk. So hat sich der Autor durchgehends erwiesen. (RUS Vorrede des Übersetzers MEINTEL).

Zwar schneidet dabei - aus der Sicht des bekkerianischen (RUS 270 Anm.) Verfassers die katholische Geistlichkeit, vertreten durch den Kardinal:

Mein Eminenter Freund! ... von stolz und mehr-begier bin ich [=der Tod] ein ächtes kind: Aus diesen zweyen ist auch euer staat geflossen (RUS 259);

und den "Pfaffen":

Doch nun wirst du von mir [=dem Tod] vor ein gericht getaget, daß du allda nach recht den urtheils-spruch verstehst, Eh du ins fege-feur, wo nicht daneben, gehst (RUS 291f);

ebenfalls sehr schlecht ab, sodaß man RUS wohl auch in die oben besprochene Nische der antikatholischen Texte stellen könnte, doch überwiegt sowohl quantitativ als auch der Vehemenz nach die Aggression gegen den Adel. Es

hat der Autor an ein- und anderen Orten eine Satyrische Schreib-Art gebraucht, und von diesem und jenem frey raisonniret. Die Orte will ich [=der Übersetzer MEINTEL] nicht anzeigen, damit der Leser nicht desto mehr daran behängen bleibe. Doch hat er nichts einfließen lassen, welches ärgerlich, oder den guten Sitten nachtheilig wäre ... Das übrige muß man dem Autori, als einem Holländer, zu gute halten, als welche Nation gewohnt ist, frey zu reden und zu schreiben (RUS, Vorrede des Übersetzers MEINTEL).

Wohl nur in einem niederländischen (d.h. für die damalige Zeit: republikanischen) Text sind derartige Angriffe möglich; es finden sich nicht nur an verschiedenen Stellen regelrechte "Listen" von negativen historischen Herrscherpersönlichkeiten (so etwa S 192ff: Tamerlan, Selim und Darius; S 210ff: Ildobald, Reginbert, Lamigius, Romanus Junior, Abdimar; S 220ff: Caligula, Theoderich, Witichis), sondern auch grundsätzliche Polemiken gegen die Institution des Fürstentums, wie etwa anlässlich der Ausführungen des Autors gegen den Krieg:

Begier, und hochmuth mit, die einerley von art, ist gänzlich mit dem neid und zänkerey gepaart, und herrscht in denen meist (RUS 276,1ff u.ö. auf dieser Seite).

Vor allem aber wird das Königskapitel zur grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der erblichen Würde des Herrschers:

Dann scheint er, als ein Gott, in solchem erden-himmel; Und sticht, bey seinem volk, als wie die sonne, vor; Wovon der blasse mond, zusamt dem sternen-chor, und diese ganze welt, das holde licht empfangen: Da trägt der unterthan weit hefftigers verlangen, den könig in dem glanz und herrlichkeit zu sehn, als Gott (RUS 186 u.ä.).

Dem König wird das Bestreben, seine "Ehre" und sein Reich auf Kosten der Untertanen zu vermehren, vorgeworfen:

Ein fürst, der kriege sucht, erweist, daß wer sein land bewohnt, kein Freund von ihm heist. Dann, um den hohen zweck der herrschlust zu belahren, muß adel, kauffmannschaft, dann burger mit dem bauren, matrose, bettelmann, und was nur menschen gleicht, geldvorschuß ihm thun (RUS 187).

Natürlich stehen hinter dieser abstrakten Kritik die konkreten Erfahrungen, die die Vereinigten Niederlande mit Ludwig XIV. gemacht hatten und durch die der Verfasser RUSTING so stark beeindruckt war, daß er in seinem, den Text abschließenden Gebet noch einmal explizit davon zu sprechen beginnt:

Ach! legtest du mir nun so viele gnade bey, daß unser vatterland von aller slavery, die L u d w i g, der franzoß, uns droht, befreyet bliebe, die da so jämmerlich, so blutig, und so trübe! Erlöß uns doch von ihm (RUS 374).

Zweifellos würde schon die sich in dieser handfesten Bitte ausdrückende Erweiterung des Totentanzthemas um das Element "Zum Teufel mit dem französischen König" die Zuordnung von RUS zur Gruppe der explizit bürgerlichen Texte rechtfertigen, u.zw. als deren aggressivstes (satirischestes) Beispiel:

Gelobet seyst du, HErr! Der unser land behütet, beschirmet und bewahrt, daß uns kein könig richt, der heischt, und selbst nicht gibt! Kein fürst erleb' es nicht, daß er uns möge je nach seinem willen ziehen! Laß unser vatterland bey unsern Herren blühen! (RUS 196)

Zusätzlich zu dieser satirischen Tendenz lassen sich auch die - analog zu ERF, LÜB 1701 und GRB - auch in RUS beobachtbaren panegyrischen Anklänge bei der Behandlung besagter (Rats-)Herren als Argument für den bürgerlichen Charakter des Textes anführen: diese Herren erfüllen ihre Pflicht und sehn wie engel aus (RUS 197).

cc) Bäuerliche Texte

§-53 Während das Totentanz-Textem in der Reformation und vom Bürgertum in der besprochenen Weise so ausgiebig benützt und thematisch erweitert wurde, daß sich mit einiger Berechtigung von zwei entsprechenden "Textnischen" sprechen läßt, sind für andere, in

analoger Weise erwartbare Ausbauvarianten die Belege so vereinzelt, daß sie nur schwer gruppiert werden können. So läßt sich etwa die naheliegende Vermutung, daß es analog zu den bürgerlichen auch spezifisch b ä u e r l i c h e Totentänze geben sollte, angesichts der Besonderheit der fast durchgehenden positiven Wertung der Bauern-Figur²²⁴⁾ nur schwer und am ehesten für die beiden textlich eng verwandten²²⁵⁾ Totentänze KÄR und STY verifizieren, in denen beim Bauern ähnlich selbstgerechte Töne anklingen wie etwa in ERF bei den bürgerlichen Figuren:

Ich bin ein Bauer auf dem Feld, tue meinen Acker pflegen
und mein Getreide säen an, damit es Gott tue segnen (KÄR 16); Für deinen Schweiß im Paradeis Wird dir ein Kranz
gebunden (STY 2,7f = KÄR 28).

Da beide Texte in ihren vorliegenden Formen wohl 'Bauerndichtern'²²⁶⁾ zuzuschreiben bzw. für bäuerliches Publikum bestimmt sind, wird man diese Darstellung darauf zurückführen und als schwache Ansätze zu einer Gruppe von spezifisch bäuerlichen Totentänzen ansehen dürfen²²⁷⁾.

dd) Pro-Katholische Texte (§ 54-57)

§ 54 Ähnlich schwach sind die Ansätze im k a t h o l i s c h e n Bereich, der anscheinend keine für ihn typische Textform satirisch antireformatorischen Charakters ausgebildet hat. Dies läßt sich an den konkreten Beispielen der Umarbeitung der ursprünglich antikatholischen Texte NEC und SCH zeigen: Die erste Version der SCHeit'schen Totentanzverse zu HOLbein's Bildern (Köln 1557) war von stark satirischer Tendenz gegen die Figuren der Geistlichkeit²²⁸⁾; in der Ausgabe von 1560 wurde diese Tendenz jedoch systematisch ausgemerzt und alle Geistlichen-Strophen (mit Ausnahme der schon 1557 vorsichtiger formulierten zu Äbtissin, Nonne und Prediger) mehr oder weniger stark umgeschrieben oder gar ganz ersetzt, u.zw. beim Kardinal:

SCH 1557: Jetzt nim ich dir
dein Roten hut, Das gotloß
leben thut kein gut (9,6);

SCH 1560: ...
Darauff du trugst ein grossen
mut;

Abt:

Du gfürster Abt wilt vnd verrucht, Hast nie gelernt frümbeckheit noch zucht (14,1f);

Mich dünckt Herr Abt du bists allein Der jetzt regieren wil ins gemein;

Papst:

In tempel hast du dich gesetzt Man hat dich für ein Gott geschetzt; Gabst indulgantz vil tausent Jar Als wer Christus dein diener gar (6,2.4);

Ein statthalter Petri dich geschetzt ... Allen die zu dir kamen dar;

Domherr:

Du plapperest vil du grosser thor Vnd singst on andacht in dem Chor Ist heyden werck vnd lauter schein Dañ du woltst gern gesehen sein (17,1ff)

Du jebst dich gleich in geistlichkeit Wie du hast ghalten reynigkeit Hast vbertreten die Gebott So dir hat fürgeschrieben Gott;

und Priester:

Vil Menschen satzung trib ich lang mit weichwasser vnd Todtensang Die Todtenbeinlein nagt ich gern Ich meint mein Stündlein wer noch fern (22,1-4);

So ich mich jetzt am tag besich So bin ich eben dem geleich Der heut noch lebt jetzt ist er todt Ich meint es het mit mir kein not.

Die Strophen zu den Figuren des Bischofs und Mönchs werden von SCHEIT für die Ausgabe 1560 sogar vollständig überarbeitet:

Bischoff jetzt man dich strafen wirt Du warst ein vngetreuer Hirt. Ein Mietling hat man dich gespürt Die arme Schaffe hastu verfür. Vnd jn geschoren ab die woll Bist grosser geitz vnd sünden voll (Str. 12);

Ein Bischoff soll vnsträfflich sein Vnd weiden recht sein Schäftelein. Das man jn nit ein Mietling spür Der seine arme Schaff verfür. Nit such sein nutz schier jn die woll Sey grosser geitz vnd sünden vol;

bzw. ersetzt:

Herr Münch du zeugst ein festen balck / Vnd deckt dein Kut ein grossen schalck. Man sicht woll wie du hast gefast / Der Welt das liecht verborgen hast. Wil dich nun auch ins tunckel weisen / In finsternuß in zwanck vnd eyssen.

Her münch du hast ein harten orden Dennoch ist dir dein bauch dick worden. Ich meint du hettest sehr genast / So find ich dich in guter rast. Jetzt under wirstu haben lohn / Darnach du wercke hast gethan. (Str. 23)

Trotz dieser Umarbeitung durch den Autor, der auch in der Ausgabe 1560 mit seinem Namen verantwortlich zeichnet (während Angabe des Verlegers und Herausgebers, sowie des Druckortes - nach

MASSMANN: Köln -²²⁹⁾ fehlen), bleibt der Text seiner Tendenz nach kritisch gegenüber den geistlichen Ständen und erscheint lediglich in der Form gemildert: exemplarisch dafür ist die Bischof-Strophe (12), in der bei sonstiger lexikalischer Konstanz lediglich die Indikativ-Formen durch Konj.I bzw. sollen-Konstruktionen ersetzt sind. Es handelt sich also auch bei der Neuversion um keinen katholischen, sondern nur um einen - vermutlich unter äußerem Druck²³⁰⁾ - gemäßigten protestantischen Text.

§ 55 Ein ähnliches, noch lehrreicherer Beispiel bieten die diversen Ausgaben bzw. Bearbeitungen von NEC 1544:

- Eine mit den originalen Druckstöcken hergestellte, undatierte doch vermutlich spätere²³¹⁾ Ausgabe NEC Nr II;
- Eine von David DE NECKER 1579 in Wien herausgegebene (NEC 1579)²³²⁾ Version, nach deren Vorlage Leonhart STRAUB 1581 in St.Gallen einen Nachdruck veröffentlichte²³³⁾;
- Eine offensichtlich von jesuitischer Hand etwa gegen 1612 angefertigte bearbeitende Abschrift²³⁴⁾, die vermutlich in München entstanden ist (MÜN).

Alle diese drei Versionen ändern den tendenziell antikatholischen²³⁵⁾ Text von NEC 1544 in zumindest e i n e m Punkt, nämlich der Darstellung des Papstes, der in NEC 1544 als schnöder mensch, der der jrdisch got sein will, als warer Antichrist (23,1-3), der Die welt mit falschem schein verblendt, Mit menschen thandt / erdichter leer (NEC 1544-23,12f), bezeichnet wird. NEC NrII und NEC 1579, die ansonsten keine tiefgreifenden Änderungen vornehmen²³⁶⁾, unterscheiden sich von dieser, direkt aus dem HOLBEINschen Papstbild mit seinen Teufelsfiguren abzuleitenden Polemik erstens dadurch, daß im Holzschnitt die Teufelchen weggelassen sind. Dementsprechende Zurückhaltung legen sich - NEC NrII mehr, NEC 1579 weniger - auch die Texte auf: NEC 1579 verwendet 4 Verse des originalen (!) SCHEITschen Textes (SCH 1557), schwächt aber die darin enthaltenen Vorwürfe insofern ab, als der Papst zwar wie in NEC 1544 (23,15) Gottes straf und zorn (V 15) fürchtet, die dort von ihm befürchtete Gewißheit

Das ich werd Ewig sein verloren (NEC 1544-23,15f) hingegen in eine Gebetsformel umgewandelt ist: Ach gott las mich nit sein verlorn (V 16). Durchgreifender ist die päpstliche Ehrenrettung in NEC NrII und - natürlich - in MÜN durchgeführt: In NEC NrII wird der Papst vom Tod als erster an die Reihe gerufen:

Weil dir die erst vnd höchste wird zūmist / Die doch gebüret mir (V 3f).

In beiden Texten folgt der Papst dieser Aufforderung einsichtsvoll:

Ja Tod die warhait sagst du zwar (NEC NrII V 9);
dz wais ich wol dz du bist herr (MÜN f 114r).

Aus der Furcht des Papstes ist Zuversicht geworden:

Doch förcht ich mich nit vmb ein haar. Mein stül ich wol verwaret hab (NEC NrII Papst V 10f);
weil dan der fal ist mir aufersezt nim ich nichts mit dan quette werkh (MÜN f 114r).

§ 56 Während NEC NrII und NEC 1579 (so wie auch MÜN) zwar die Satire gegen die "Gallionsfigur" des NECKerschen Totentanzes, den Papst, abschwächen, den Rest des Textes hingegen in seiner anti-katholischen Tendenz unverändert lassen, ihm gewissermaßen nur für den ersten (Zensoren-?)Blick den Schein der Überarbeitung geben²³⁷⁾, geht der Schreiber/Autor von MÜN konsequenter vor und strebt, vielleicht weil er eine Verwendung des überarbeiteten Textes im Rahmen der Schul- und Theatertätigkeit der Münchener Jesuiten im Auge hatte, eine gründliche Neubearbeitung des Textes NEC an. Wo es ihm möglich schien, hat er nicht mehr getan, als anstößige oder überflüssige Stellen einfach wegzulassen: dies betraf zwar überwiegend konfessionell neutrale Partien (wie die Figuren des Ehebrechers, des Ritters, Krämers und Schiffmanns²³⁸⁾, aber auch die NEC 1544 auf S 99 stehenden letzten 40 Verse des Beschlusses); signifikant für die konfessionelle Umpolung des Textes sind jedoch die Auslassungen beim Predtigger (MÜN f 116v):

Dan selten findt mans an der that / Das jr thüet / was jr andern rath (NEC 1544-35,7f);

und beim Minch (MÜN f 116v):

Hast nur der bauchfüll außgewart (NEC 1544-37,3)
Wann man gen hymel käm so ring / So wer es wol ain
spötlich ding (ebda 37,8f).

Die Antwort des Abtes, die der Schreiber von MÜN offensichtlich schreiben wollte - denn f 116r zeigt die Überschrift Abt - ist schließlich ganz ausgefallen, sicherlich nicht nur, weil sie die konventionellen Anklagen:

Hab steetigs nur mein leib gemöst / Daneben mich beschönt /
Mit angemäßer gaistlicheit (NEC 1544-31,14ff);

sondern auch, weil sie massive protestantische Glaubensartikel enthielt:

Auff gute werckh hab ich gepawt / Vnd nit dem herren Christo
trawt / Das er mich hab versönt (NEC 1544-31,10ff).

Offensichtlich haben wir es bei MÜN nicht mit einen "gebrauchsfertigen" Text zu tun, sondern mit einer in Entstehung begriffenen (unvollendet gebliebenen) Umarbeitung von NEC. Der Bearbeiter versuchte vielleicht, die Vorlage beim Abschreiben zu "entreformatisieren" und zu überarbeiten. Nicht immer ist diese Überarbeitung gelungen, wie das Beispiel der einfach weggelassenen Abt-Antwort, aber auch die Antwort des Mönchs (f 117r) zeigt, in der Streichungen und Korrekturen deutliches Zeugnis für die extemporierende Bearbeitertätigkeit des Schreibers ablegen. Ähnlich "unfertig" wirkt - trotz der Vertauschung der Strophenfolge - das Strophenpaar beim Kardinal:

NEC 1544-25: Nun gib dich
gfangen Cardinal / Du müsst
erleiden auch ein mal / Den
tod durch mein vergifften
stral. Dich hilfft kain
klaid / noch roter hüt; Sein
deine werck gewesen gut, Der
glauben recht inn diser welt
/ So würdst empfahren wider
gelt / Im hymel / wie die
schrift gemeldt.

MÜN f 114v: khum her nim mi
durch deinen list / weil ich
nit fürht des heren griht, dein
siehl ob mir nit las er-
schrikhen, wil deinen gewalt
ganz nit entweichen. / was
ist der mensch als ein bilt des
todts, der manhen erlöst aus
grosser noth.

Wie kan ich gut versehen mich
So ich hab all mein tag
Verzört inn lastern steetigk-
lich
Deßhalb ich billich klag
Das ich yetz abschaid schnel-
ligklich
Darab ich gantz verzaq
Weyl doch vor grossen sunden
ich
Kain gnad verhoffen mag.

hie sich o mensch dz rehte zil
wie auch aufnembst mit quettem
wil der hir anstelt ein fromes
leben thuet sih ganz willig
mir ergeben dz ist ie war der
mih hie fleuht den ienigen
ewig (3) ich (1) tort (2) haim-
sueh. (Die Verweisziffern über
den drei Wörtern)

Geglückte Überarbeitung bietet MÜN, wie schon erwähnt, beim Papst (NEC 1544-23 → MÜN f 114r), bei der Anrede des Abtes durch den Tod (NEC 1544-31 → MÜN f 115v) und bei der Antwort der Nonne an den Tod:

NEC 1544-85: Wiewol ich inn
das Klosster bin / Mit leyb
versperret noch steet mein
sin / Nur auff die welt vnd
Orden nicht / Mich frewdt
vil baß ain junger gsell
zu dem ich all mein andacht
stell Dem ist mein gmuet
vnd hertz verpflichtet. / In
will ich haben lieb vnd
werd / Dieweyl ich kan vnd
mag auff erd / Biß mir der
Tod das leben bricht.

MÜN f 125v: Wiewol sih manches
wören thuet / vnd fliehen wil
dein hohen muet / khon es doch
niemalen gor nit sein / das er
entflieh die bande dein / thue
auch derselben mih nit entsözen
dieweil mir gott den todt thuet
aufsözen.

Trotz solcher Änderungen²³⁹⁾, die aber nicht a l l e negativ gezeichneten Figuren retouchieren - der Domherr bleibt z.B., obwohl zwei Zeilen weggelassen sind, in MÜN (f 115v) gleich "schlecht", wie er in NEC 1544 (p 29) war -, wird aus MÜN nicht etwa ein prononciert pro-katholischer, sondern eben nur ein nicht-protestantischer Totentanz.

§ 57 Als im engeren Sinne k a t h o l i s c h e Texte kann man in unserem Corpus wohl nur WAS und STR nennen²⁴⁰⁾; in WAS wird die - katholische - Geistlichkeit durchgehend vom Papst:

Dreyfach ist hier seine Krone, grösser doch des Himmels-
Lohne, Den er zu gewarten hat (WAS 6-3,1ff);

über den Kardinal (WAS 7), den Bischof:

Weil ein Bischoff fast ein Engel, Ohne Tadel, ohne Mängel
... ist (WAS 8-3,4ff);

den Abt (WAS 9) und die Äbtissin (WAS 14) bis zum Domherrn (WAS 10) und Pfarrer:

Wird mit vielen Seelen-Schaaren Leicht in jene Welt fort-
fahren: Dann geseqnet ist sein Leich (WAS 11-5,4ff);

zum Kaplan (WAS 12), Mönch (WAS 13) und zur Nonne (WAS 15) positiv oder sogar panegyrisch dargestellt, was bildlich insofern eine Entsprechung in den RENTZschen Kupferstichen hat, als dort z.B. beim Papst an die Stelle des HOLBEINSchen Teufels, der dem Papst (wohl) eine (Ablass-)Bulle vorhält, ein Barockengel gesetzt ist, von dem der sterbende Papst die Himmels-Cron aufgesetzt erhält.

STR ist diesbezüglich zurückhaltender und beschränkt sich auf eine neutrale Darstellung der höheren Geistlichkeit, während Pfarrer (ein treyer hirt 27,1), Mönch:

der allezeit seinen (!) Gott getreu erfüllet hat die theure geschworne Pflicht (STR 28,3f);

und Nonne:

(der Tod) führe mich im Himmel zu meinem Braidgam ein (STR 29,4) ausgesprochen positive Figuren sind. Ähnlich wie im (protestantischen) Text von RUS verbindet sich auch in STR die religiöse Komponente mit einem bürgerlichen Grundton: zwar werden die Adelligen-Figuren nicht kritisiert (vielleicht mit Ausnahme des Freiherrn STR 11), doch positive Charakterisierungen verdienen neben den Geistlichen nur der Ratsherr; der schon zwanzig Jahr im weisen Rath gesessen ist (STR 20,1), der Kaufmann, der sicher dem Himmels port zu fahren kann (STR 19,4), und der Bürger: ein frommer vater geht getrost vor das Gericht und wird die frommen Kinder einst im Himmel seh'n (STR 18,3f).

ee) Obrigkeitliche Texte (§ 58-60)

§ 58 Im Gegensatz dazu verbindet sich - kaum zufällig - in dem von einem österreichischen Mönch "getexteten" und cum permissu Superiorum herausgegebenen Werk WAS die katholische Tendenz mit einer, die der den Totentänzen toposhaft zugeschriebenen "demokratischen" diametral widerspricht und die sich am einfachsten als o b r i g k e i t l i c h benennen läßt. Schon der noch am Beginn seiner Karriere stehende ABRAHAM A SANCTA CLARA hatte sich in seinem Totentanz-Predigtzyklus Merk's Wien (ABR 1680) dem Grafen HOJOS, als dessen Hauskaplan und in dessen Landhaus er die Zeit der Pestepidemie ('fünf volle Monate'²⁴¹) in relativer Sicherheit außerhalb Wiens verbringen durfte, dadurch erkenntlich erwiesen, daß er in die Ständereihe zwar die fromme Klerisei (4,1) aufnahm - welche Gelegenheit er zu einer ausführlichen panegyrischen Verherrlichung der verschiedenen Orden:

Was ist würdiger als die Societät Jesu ... (ABR 1680, 37-47) nutzte - , daß er die weltliche Obrigkeit jedoch mit keiner einzigen Figur vertreten sein ließ.

Noch ausgeprägter zeigt diese Eigenschaft dann der knapp 100 Jahre später (ebenfalls in Wien) erschienene Text WASSERBURGER'S, in dem nicht nur die weltlichen Damen und Herren gelobt:

Viel gerechter, und viel weiser Waren meiste Christen-Kaiser
(WAS 16-4,1f; ähnlich: König 18, sogar im Gegensatz zur Bildunterschrift 'RENTZ'; Fürst 20);
Und hat manche Kaiserinn Mehrer Demuth, und Erbarmen ...
Als ein stolze Burgerinn (WAS 17-2,3ff; ähnlich: Königin 19; Fürstin 25);

sondern ihnen in ernsthafter Erfüllung der HIPPELSchen Satire:

Andere Welt: wenn du Fürsten, Grafen, Freiherren, Ritter,
Bürger und Bauern hast, sind sie auch nur durch ein Wappen
unterschieden (HIPPEL Werke 3,47);

z.T. explizit auch im Jenseits Privilegien eingeräumt werden:

Fürsten hohe Ehr gebührt; ... Sie die Unterthanen retten:
Billig sie für Selbe betten, Das sie GOTT erhalten mög ...
Wann ein frommer Fürst gestorben, Hat Er nicht nur Lob
erworben, ... Sondern, höher noch erhoben, Hat Er auch im
Himmel oben Ein'n besondern Fürstentz (WAS 20-3,3.4,1ff. 5,1ff).

Herkömmlicherweise gegeißelte Laster des Adels billigt WAS zwar nicht, doch:

Man kann, freylich, großen Herren Jagd, und Spiele, auch
nicht sperren (WAS 22-4,1f).

Da, wie der Titel sagt, WAS auf Befehl, Anordnung und Unkosten Sr. Hoch. Reichs-Gräfl. Excell. Francisci Antonii Grafen von Sporck (tit.pl.) entstanden ist, versteht sich auch, warum den Figuren des Grafen und der Gräfin außergewöhnlich wohlwollendes Augenmerk geschenkt wird:

Groß der Grafen-Stamm auf Erden Auch wohl mag genennet
werden ... Allen seye frohe Ehre: Ich, zu nennen, hier be-
gehre Einen Grafen: Sporck (WAS 22-1,1f.2,1ff);
O wie weiß, und hoch vernünftig, Waren immer um das künftig
Eine Sweertsin, Slavatin, Und mehr andre hohe Damen (WAS 23-3,1ff).

So wie RUS protestantische und bürgerliche, STR bürgerliche und katholische Sympathien erkennen lassen, so verbinden sich in WAS Huldigung auf Thron und Altar und machen den Text zu einem - von ABR 1680 abgesehen - vereinzelt, aber eindeutigen Beispiel derartiger panegyrischer Erweiterung des ursprünglichen Totentanz-Themas.

§ 59 Wir sehen darin aber auch eine andere Kraft sich auswirken, die dem Totentanz seit frühester Zeit - trotz aller behaupteten "demokratischen" Tendenzen - eigen war: die S t a b i l i - s i e r u n g der abgebildeten Ständeordnung eben durch ihre abbildende Anerkennung. In diesem Sinn ist der Totentanz - und sein jahrhundertlanges Fortleben - durchaus ein Ausdruck des Konservativismus. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der Vormärz-Text von SLO, dessen reaktionäre Grundhaltung ihren Ausdruck besonders in den Strophen zu HOLBEINS Kinderbildern (48-51) findet:

Die jüngst gebohrne Zeit hat von der alten Das Böse nur, das Gute nicht behalten. Sie weiß von Ordnung nichts, noch Zucht und Treu (SLO 50,1-3); Ein Volk ... mit kindisch stolzen Mienen Das nu will scheinen, nichts zu seyn vermag; Ein Jeder will hier herrschen, keiner dienen (SLO 49,1-3); Armseel'ge Zeit! (SLO 51,1).

Aus dieser traditionellen Eigenschaft des Totentanzes, ein konservativer Text zu sein, durch die wohl auch das weitgehende Fehlen von "Untertanen"-Totentänzen zu erklären ist²⁴²), läßt sich eine weitere Gruppe von Texten als zusammengehörig erkennen, die als (sprachliche) Reaktionen auf reale Untertanen-Bewegung im Interesse der jeweils angegriffenen Obrigkeit zu verstehen sind. Ihr gemeinsames formales Merkmal sind Subtexte, in denen der Tod nicht mit einer einzigen Figur gepaart ist, sondern mit einem Kollektiv von "Untertanen" (d.h. bis ins 18. Jh.: auch Bürgern), die er zur Revolution, der säkularisierten Sünde der superbia aufstachelt. In unserem Corpus finden sich zwei derartige Texte: HLZ 1799 und MKL (1850), beide unmittelbare Reflexe der vorausgehenden Revolutionen von 1789 und 1848, in denen sich Untertanen gegen die bestehende Ständeordnung aufgelehnt hatten.

HLZ 1799 nimmt die Schlagworte der Französischen Revolution in 3 Kapiteln Freiheit (21), Gleichheit (24) und Brüderschaft (27) auf, diskreditiert sie aber, indem sie dem Tod in den Mund gelegt sind:

In einer Stadt stand Hans Holzmeier mitten auf dem Markte auf einem Gerüste, und predigte Freiheit. Hieher zu mir! ihr Bürger, schrie er. Wer wünscht ein freier Mann zu seyn, Der trete in meine Reihen herein. (HLZ 1799 S 21); Gleich-

Gleichheit! schrie er herunter; kein Unterschied der Stände mehr, ist einer wie der andere, keiner um ein Haar besser, der Edelmann wie der Bürgerliche. (ebda S 24); Und nun stieg er herunter und umarmte die Gesellschaft. Und Brüderschaft, rief er, ewige getreue Brüderschaft! und wer noch fliehen konnte, floh. (ebda S 26)

Das konkrete Interesse, das hinter dieser negativen Konnotation der Zentralbegriffe der bürgerlichen Revolution von 1789 steht, wird besonders deutlich in dem folgenden Kapitel Die Republik (HLZ 1799, 28ff), in dem der Herrscher (!) Tod ein zynisch verzerrtes Gegenbild zur *république française* entwirft:

Ist doch keine schönere Republik, als die meinige, schrie Hans Holzmeier, indem er auf einem Haufen Erschlagener stand ... Sind friedliche Bürger, Ehren ihren Würger, Und haben keinen Gedanken, In ihrer Treue zu wanken ... Ist jeder von selber so klug, In Frieden liegen zu bleiben, Und keinen Unfug zu treiben Und kümmern sich nichts um die ganze Welt; Und wenn sie auf die Köpfe sich stellt, Bären und Affen läßt täglich tanzen; Blickt keiner aus dem schwarzen Haus, In der weißen Mütze [!] heraus (ebda S 28ff).

Noch unverhüllter als in HLZ 1799 zeigt sich die reaktionäre Tendenz in MKL, dessen Autor nicht nur durch den Subtext-Titel Aufwiegler (MKL 12) keinen Zweifel läßt, was er von der Revolution 1848 hält, sondern auch durch den Mund des Todes dieser Meinung Ausdruck gibt:

Wollt ihr mit blut'ger Hand an Recht und Ordnung rühren, So soll mein Banner Euch zum Bruderkampfe führen (MKL 12).

§ 60 Die Berechtigung, den Texten HLZ 1799 und MKL aufgrund dieser spezifischen Erweiterung der semantischen Basis tatsächlich eine eigene Nische zuzuweisen, ergibt sich u.a. daraus, daß diese Erweiterung - aus dem Verbund des Totentanzes herausgelöst - auch als selbständiger Text vorkommt: bekanntestes Beispiel dafür ist zweifellos Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848, Erfunden und gezeichnet von Alfred RETHEL, Mit erklärendem Text von R. REINICK (Leipzig 1849), worin die bürgerlichen Lösungsworte von 1789 gegen die Revolutionäre von 1848 mobilisiert werden:

O Freiheit, wer führt dich herbei? Nicht Mord und nicht der Laster Schrei ... Und Gleichheit! ... Ja, glaubt, die Guten sind sich gleich ... Du Bruderliebe, Bürgerhort, Der reinsten Lehre reinstes Wort! Geschändet hat man dich, entehrt zur Mörderfackel dich verkehrt. (RETHEL Prolog)

'Nicht gegen das politische - gegen das sozialistische Moment der Bewegung war diese Bilderdichtung des freisinnigen Künstlers gerichtet und gerade dies gibt' auch ihrem Gedankengehalt dauernden Wert. Nicht ungerechter Überhebung der Besitzenden vor dem Arbeitenden redet sie das Wort, sondern der redlichen Pflichterfüllung, die den Armen glücklicher macht als das Schwärmen und Kämpfen für die Phantasmen der sozialistischen Lehre von Gleichheit und Brüderlichkeit.'²⁴³⁾

In dieser lebendigen Tradition des Totentanzes als Text eines zur Obrigkeit gewordenen Bürgertums gegen seine (neuen) Untertanen stehen auch die RETHEL-Nachahmung Noch ein Totentanz²⁴⁴⁾, sowie der aus gegebenem Anlaß (1872) erschienene Titel eines Max von SCHLÄGEL: Pariser Totentanz. Roman in 2 Abteilungen: Nach uns die Sündflut. Der rote Fasching²⁴⁵⁾.

Wenn schließlich BRECHTs Tod im (Fragment gebliebenen) Salzburger Totentanz als Polier über eine Gruppe von Bauarbeitern kommandiert und deren Lieder:

Ach des Armen Morgenstund, horruck! hat für den Reichen
Gold im Mund, horruck!

als Ärgernis empfindet:

Ich find, sie sind gegen mich gericht', Darum mag ich sol-
che Lieder nicht. Da ist doch nichts darin als Haß. Warum
singt ihr nicht so etwas: 'Zum Glücklichsein brauchts nicht
Gut noch Kron, Arbeit hat in sich selbst ihren Lohn'?
(BRECHT Ges. Werke III,2993);

dann agiert er als satirisch gezeichnetes Spiegelbild eben jenes Todes, der in Texten wie HLZ 1799, MKL, RETHEL usf. aktiv für die Interessen der "Obrigkeit" spricht.

ff) Künstlerisch motivierte Texte (§ 61-63)

§ 61 Die bisher erwähnten Ausbaustufen des Totentanzes fallen insofern in eine Kategorie, als sie diese oder jene Figur(-engruppe) nach denselben Kriterien gut oder schlecht bewerten bzw. ihr Schicksal nach dem im Text abgebildeten Zeitpunkt des Todes in der Alternative Himmel-(Fegfeuer)-Hölle entscheiden. Während es sich hiebei um - bisweilen zwar säkularisierte, doch stets - christliche oder im engeren Sinne sogar um seelsorgerische Texte

handelt, ist davon eine Variante abzuheben, in der die Figuren nicht so sehr unter dem Aspekt der Sünde (Schuld), als dem des Lasters, der Untugend, der Narrheit (als Unvernunft) gesehen und für die Zeit nach ihrem Tode (für das nebelvolle Land WFL 235) andere Möglichkeiten als die von Himmel und Hölle angedeutet werden.

Wie oben²⁴⁶⁾ schon erwähnt, findet sich bei MUS eine der Sündensystematik vergleichbare und inhaltlich dieser sehr ähnliche Systematik der L a s t e r (MUS 42); darüber hinaus fehlen auch bei den durchaus negativ dargestellten Figuren (wie dem Selbstmörder MUS 15ff, dem Luftfahrer MUS 28ff, dem Lottospieler MUS 76ff und dem Wucherer MUS 89ff) religiös interpretierbare Aussagen. Für das Weiterleben nach dem Tode greift der aufgeklärte und gelehrte Verfasser - wie ansatzweise auch schon MEY 1759, dessen Kardinal stirbt, um Plutons Fuß zu küssen (MEY 1759-7,20; ähnlich S 32,9; Nr 21,22), und noch HLZ 1799 (S 23: Elysium) - auf die Antike zurück und beschreibt das Wirken des Afterarztes dementsprechend:

Wie Merkur die Schaaren bleicher Schatten, mit dem Schlangenstein, zum Orkus treibt, ... schickt der Heilkunst Aftersohn Kranke, die sein Wirkungskreis erreicht, allgemach hinab zum Acheron (MUS 158).

Der Tod wird zum

Schrekensbruder, der, Pilger, deinen Gang regiert, wie Charon, mit dem Ruder, die Schatten in den Orkus führt (ebda 112),

und eine Szene, Wienerin und Römerin, gestaltet MUSÄUS in Anlehnung an ein anderes, im 18. Jh. besonders beliebtes Genre sogar als ein in Lethens Reich (Mey 1759-25a,2) stattfindendes Totengespräch²⁴⁷⁾ zwischen den beiden Frauen über die Vorzüge der eigenen und Nachteile der anderen Mode:

Das schöne nichts der Eitelkeit zerfällt beym Eintritt in die Unterwelt: nur innerer Werth und Seelenadel glänzen, auch innerhalb der schattenreichen Gränzen. (MUS 88)

In ähnlicher Weise folgt auch in MEY 1759 der Kaiser dem Tod zu Roms August (15,19), und der Philolog in HLZ 1795 wird bei der Lukian-Lektüre von Hein als Charon (115) überlascht und ins Elysium (ebda) versetzt.

Dieser Substitution der Sünde durch das Laster, des Himmels und der Hölle durch die Unterwelt entspricht die grundlegend verschiedene Funktion von MUS gegenüber den "christlichen" Totentänzen, wie sie vom Dichter im Beschluß dem Tod gegenüber umrissen wird:

Wir müssen uns ergeben. Nimm, Würger, nimm den Mottenraub für dich: nur unser Kunstprodukt laß leben, und fahre mit uns säuberlich! (MUS 165)

Wir haben es also nicht mehr mit einem seelsorgerischen, sondern mit einem k ü n s t l e r i s c h e n Text mit dementsprechend erweiterter semantischer Basis zu tun.

§ 62 Ähnlich ist auch WFL einzustufen, dessen Ich-Erzähler sich im Prolog explizit in eine bestimmte literarische Tradition stellt:

Wage den behutsam lauschenden Schritt, der du, wie Retif de la Bretonne, tief gehüllt in den Mantel, mit heruntergekrämptem Hute Abenteuer suchst für deine Romane! Freilich er verstand es nicht, die reichen Stoffe zu verarbeiten, die ihm sein üppiges Babylon bot, und wo Mondmilch und Blut phantastisches Kraut bethauen konnte, floß geschmackloses Wasser. Aber dennoch gab er mir den Impulß, zu wandeln in Sturm, Regen und Nacht - auf Abenteuer wie er. (WFL 194f)

In literarischer Anspielung auf E.T.A. HOFFMANNs Phantasiestücke wird der Rahmen des Totentanzes gespannt:

Wir werden hinter dein Wesen und Treiben kommen, rätselhafte Person, und dann gibt's ein Phantasiestück, wenn auch nicht in Callot's Manier, doch in meiner eigenen (WFL 199).

Somit dient dem Autor die Form des Totentanzes eben dazu, sich mit dieser literarischen Tradition - und der ihr zugrundeliegenden Haltung, die etwa auch in HLZ 1795 dadurch umrissen wird, daß der Selbstmörder alle seine Bücher, Youngs Nachtgedanken ausgenommen (HLZ 1795,36), verkauft - auseinanderzusetzen²⁴⁸⁾, indem er den Ich-Erzähler sich von ihr lossagen läßt:

Ob ich der empfangenen Weisung gehörig Folge geleistet, ob ich mein heimliches Gelübde erfüllt - davon laßt mich schweigen (WFL 231).

Eine Lösung gibt es für WFL freilich dementsprechend nicht im Weiterleben des Künstlerruhms (wie bei MUS), und auch nicht in der traditionellen religiösen Jenseitserwartung, sondern (verwirklicht durch die letzte Szene Zehn Jahre darauf am 26sten

Juli des Jahres 1825, Abends um sieben Uhr WFL 234) in einer wohl doch biedermeier-bürgerlich zu nennenden

(Um mein Bette standen meine Lieben WFL 234; Da schlich sacht auf den Zehen der treue Diener herbei und meldete leise und schüchtern ... WFL 235)

Bescheidung mit dem Diesseits und Ausklammerung des "nebelvollen Landes", aus welchem noch kein Wanderer zurückgekehrt (ebda).

§ 63 Die Schwierigkeit, einen Texttyp wie den "Totentanz" rein literarisch-artistisch zu reproduzieren, thematisiert in gewisser Weise die MUS-Nachahmung HLZ 1795, indem dort nicht nur im Rahmen-Schlußkapitel Hein bei mir (345ff) mit dem eingebildete(n) Heer der Theoristen, die der leere Buchstabe zu Männern machte, abgerechnet, sondern auch im speziellen das Autoren-Völklein (38ff) in einem eigenen Abschnitt vom Tod zur Raison gebracht wird:

"Hört ihr Herrn Schartekenschreiber, stellt das Sudeln ein!" ... Wohlweislich kaufte sich nun jeder nach Hans Holzmeiers Rathe ein Feld und ein Häuschen vom bisher verdienten Schriftstellerlohn. Sie nahmen zum Theil reiche Bauernmädchen, tranken ihren Wein, zeugten Söhne und Töchter. Das behagte ihnen ganz baß, sie vergaßen dabei aller Autoren-Ehre. (HLZ 1795, 43f)

Insofern ist es deshalb nur konsequent, daß der Hofprediger, Pfarrer und Dekan Joh.Gottl.MÜNCH sein Werk (HLZ 1795) anonym in Form fingierter Kalenderaufzeichnungen eines Totengräbers nicht als literarisches Kunstwerk, sondern zur seelsorgerlichen Erbauung publizierte:

Ich zeige sie dir, lieber Leser, der du Trost suchest, und Hein nicht fürchtest (ebda 7).

Doch möchten wir diesen Text - wegen seiner Form und seiner thematischen Erweiterung wenigstens als Reflex der künstlerischen Totentänze (v.a. MUS') ebenfalls zu dieser Gruppe stellen, zu der in unserem Corpus im übrigen wohl auch noch ELB des als Maler bekannten Autors FALGER zu rechnen ist; belegen läßt sich dies an der betreffenden Strophe des Künstlers:

Lass leben mich der Kunst allein, Ich möcht durch sie verewigt sein. - Tod: Sieh, andern bring ich keinen Kranz, Durch mich erhältst den Ruhm Du ganz. (FAL-ELB 3)

Das Weiterleben nach dem Tode im Gedächtnis der Menschen - und

der Totentanz-Text als ein (künstlerisches) Mittel dazu - ist ein dem ursprünglichen Thema des Totentanzes fremdes, wo nicht entgegengesetztes Element, das als typisch (distinktiv) für eine Gruppe vornehmlich neuzeitlich-moderner künstlerischer motivierter Totentänze bezeichnet werden kann.

gg) Zusammenfassung

- § 64 Wenn wir versuchen, die Ergebnisse zusammenzufassen, die sich bei der Unterscheidung verschiedener Totentanz-Gruppen aufgrund ihrer jeweils spezifischen (Nicht-)Erweiterung der semantischen Text-Basis ergeben haben, erhalten wir folgendes Bild:
- Eine erste Gruppe von Texten stellen jene "reinen" Totentänze dar, in denen die semantische Basis des Totentanz-Textes "Alle müssen sterben" nicht (relevant) erweitert ist (s.o. § 28).
 - Der überwiegende Teil der Texte unseres Corpus ist jedoch auf einer gegenüber diesem Thema erweiterten semantischen Basis aufgebaut, wobei zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten zu unterscheiden sind:
 - Das Thema "Alle müssen sterben" wird - aus künstlerischen Gründen - durch nicht-christliche Elemente (wie "Orkus" oder "Weiterleben nach dem Tode im Künstlerruhm") erweitert; die Texte dieser Gruppe entstammen primär wohl einer artistischen Intention. (S. §§ 61-63)
 - Das Thema "Alle müssen sterben" wird - aus seelsorgerlichen Gründen - durch allgemein-christliche Inhalte (wie "Sünde" und "Himmel/Hölle") erweitert; diese Gruppe ist weitaus die umfangreichste, ihr sind alle "nicht-reinen" und "nicht-künstlerischen" Texte zuzuzählen (S. §§ 29-39). Zum Teil lassen sich jedoch daraus weitere Text-Nischen ausgliedern, in deren Texten diese zusätzlichen Inhaltsmerkmale pragmatisch bedingt in spezifischer Weise auf bestimmte Figuren verteilt sind:
 - einerseits zwei Nischen mit Texten, deren thematischer Ausbau vornehmlich konfessionell bedingt ist, u.z.
 - protestantisch (s. §§ 40-47), sowie
 - katholisch (§§ 54-57);

- andererseits Textnischen, die in erster Linie durch klassenspezifische Erweiterung der semantischen Basis entstehen, u.zw.:
 - bürgerliche (§§ 48-52),
 - bäuerliche (§ 53) und
 - obrigkeitliche (§§ 58-60).

2. Textgrammatische Beschreibung der Einzeltexte (§ 65-353)

§ 65 Nachdem bisher Möglichkeiten der thematischen Erweiterung, wie sie in unserem Textcorpus der Totentänze, also im Allo-Bereich, zu beobachten sind, aufgezeigt wurden, können wir jetzt daran gehen, jenen Spielraum zu untersuchen, der bei der sprachlichen Verwirklichung der semantischen Tiefenstruktur "Alle müssen sterben" von den einzelnen Texten ausgenutzt und ausgebaut wird (und innerhalb dessen sich auf der Ebene der parole das dem Text zugrundeliegende Thema darstellt). Wir gehen dabei konkret so vor, daß wir die drei im Thema gebündelten Inhaltselemente der "Allgemeinheit", des "Sterbens" sowie die modal-temporale Komponente nacheinander behandeln.

a) Die sprachliche Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Alle Menschen" (§ 66-190)

§ 66 Das theoretisch sehr leichte, weil scheinbar rein mechanische Unterfangen, die in den Totentänzen vorkommenden Figuren zu inventarisieren und "aufzulisten", erweist sich praktisch insofern als schwierig, als einerseits bestimmte Wörter an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten Verschiedenes bedeuten können: so meint etwa Amtmann in LÜB 1463,316ff (und in anderen älteren norddeutschen Texten) den "Handwerker", in LÜB 1701,132 hingegen offensichtlich einen "Beamten", womit der süddeutsche Wortgebrauch übereinstimmt:

Seitt ihr herr vogt und Amptman hie (FÜS 15,1).

Ähnliche Zweideutigkeiten zeigen sich bei doktor und meister.

Andererseits werden offensichtlich funktionsgleiche Figuren in verschiedenen Texten verschieden benannt, wie - besonders instruktiv - die diversen Bezeichnungen des Astronomus (SUS) zeigen: Astrologus (MEY Nr 27, Bildunterschrift), Sternengucker (MEY 1650-37,1), Sterndeuter (MEY 1759-S 62, Nr 27), Sternseher (RUS 20), meister (BRN 22) und - möglicherweise als hier anzuschließende verderbte Form: - Sternsinger (AUG-1650).

Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, daß die Texte unseres Corpus einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten umfassen, in denen sich auch die außersprachliche Wirklichkeit erheblich änderte, sodaß nicht immer befriedigend zu entscheiden ist, ob einer wortgeschichtlichen Kontinuität wohl auch eine reale entspricht. So ist etwa die gesellschaftliche Stellung jener Studenten des 18. Jhs., auf die sich ERF 46 bezieht, zweifellos völlig verschieden von der der (studentischen) halfpapen, gegen die LÜB 1489,921ff polemisiert.

In solchem Falle wird man sich - wie auch im vorher erwähnten - womöglich nach dem Befund der Totentanztexte zu halten haben und Figuren, die innerhalb verschiedener Texte gleiche Funktion erkennen lassen (also nicht in syntagmatischer, sondern nur in paradigmatischer Beziehung stehen) unter einem Titel zusammenfassen. Analoges gilt, wenn verschiedene Texte offenkundig als funktionsidentisch zu verstehende Figuren enger oder weiter benennen, so etwa den oft vertretenen Grafen als Reichs-Graf (LUZ 1867,13) oder Markgraf (BEV 7). Auch in diesen Fällen dient der logisch weitere Begriff als Stichwort, unter dem alle betreffenden Figuren eingeordnet werden, wobei selbstverständlich die Bezeichnungsvarianten ausgewiesen sind. Besondere Erwähnung werden dabei jene Fälle finden müssen, in denen ein- und derselbe Text mehrere solcher Varianten der gleichen Figur enthält (s.u. § 169).

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich schließlich daraus, daß die Texte nicht immer klar explizieren, um welchen Ständevertreter es sich handeln soll. In diesen Fällen werden die Herausgeberentscheidung, das eventuelle Bild, zu dem der Subtext steht, sowie Vergleiche mit anderen Texten bei der Einordnung mitberücksichtigt. Besondere Schwierigkeiten macht in dieser Hinsicht die v.a. seit dem 18. Jh. zu beobachtende Erschei-

nung, daß die traditionellen Subtext-Titel mittels Ständevertreterbezeichnung durchsetzt und tw. sogar fast gänzlich abgelöst werden durch E p i s o d e n t i t e l: so wird etwa das Liebespaar in einem als Gestörte Liebe (MUS 11) bezeichneten Kapitel behandelt oder der Schiffmann in einem Tod im Wasser (ABR 1710,8; analog MUS 21, 37, 42, 49, 54, 60, 65, 106, 134, 142, 148; HLZ 1795,48 Eine Familienszene ähnlich 62, 102, 107, 170, 172, 180, 222, 233, 237, 240, 242, 283, 309; HLZ 1799 fast durchgehend; MKL 8 Kuppellei ähnl. 7, 9, 10, 14). Durch diese Entwicklung, die durch die Emanzipierung der anderen Todestopoi gegenüber dem "Tod-als-Tanz-Topos"²⁴⁹) möglich geworden ist und sicherlich im Zusammenhang mit der Tendenz zur Episierung des Totentanzes steht²⁵⁰), wird ein neues Kriterium ausgebildet, nach dem die Subtext-Einheiten nicht mehr durch Ständevertreter, sondern durch besondere Todes-Arten aus dem menschlichen Leben (RUS Haupttitel des zweiten, eigentlichen Totentanz-Teils) bestimmt sind:

Der Tod im Wasser (ABR 1710,Nr 8); Feuertod (ebda 32, sowie HLZ 1795,255); Das Erdbeben (ABR 1710, Nr 33); Pest und Tod (ebda 9, sowie MKL 2); Der Zweikampf (MUS 128, sowie MKL 11); Der Krieg (HLZ 1795,283); Das Gewitter (ebda 341).

Daß dieses Prinzip, konsequent durchgeführt, sogar einen eigenen Text-Typ ausformen konnte, zeigt VAL mit den an den Totentanz i.e.S. als 2. Teil angeschlossenen Underschiedliche(n) Todts-Gattungen (Titel)²⁵¹). Andererseits eröffnet dieses Prinzip aber auch durch - sekundäre, aber totentanzgemäße - Personifizierung der Todesart (etwa: Selbstmörder) eine prinzipiell neue Ausbaumöglichkeit der - nach anderen Kriterien zusammengesetzten - Ständereihe²⁵²). In der folgenden Aufstellung werden wir die in derartigen Episodensubtexten vorkommenden Figuren, soweit sie nicht als personifizierte Todesart verselbständigt sind, in ihrer jeweiligen gesellschaftlichen oder menschlichen Rolle / Funktion aufnehmen.

§ 67 Da die Aufgabe, unter Berücksichtigung der eben genannten Schwierigkeiten die in den Totentänzen enthaltenen Figuren "aufzulisten", sich nicht auf die Herstellung eines zufällig (etwa alphabetisch) "geordneten" Katalogs beschränken kann, besteht ein weiteres Problem darin, in dieser Liste solche (womöglich: jene) Ordnungsprinzipien zu erkennen, die bei ihrem historischen Anwachsen im Lauf der Geschichte der sprachlichen Einheit "Totentanz" wirksam waren, nach denen also in einen Text Figuren aufgenommen werden konnten (können), die in früheren Texten noch nicht enthalten waren (sind), die aber dem Autor für die Repräsentation des tiefenstrukturellen Inhaltselements "Alle" geeignet oder nötig erschienen (erscheinen). Durch das historische Wachstum dieses Figurenkatalogs und seinen, offensichtlich nach verschiedenen, aber relativ wenigen Kriterien erfolgten stufenweisen Ausbau ist auch bedingt, daß es sich dabei um kein "geschlossenes System" handeln kann, sondern um ein "o f f e n e s systemisches Konglomerat", dessen Elemente nicht nur aus verschiedenen, sehr disparaten Kategorien stammen, sondern zum Teil auch mehr als einer Kategorie zugerechnet werden können. Zwar trifft es zu, daß 'au vrai la Danse des morts offre deux aspects essentiels. Elle représente 1. l'humanité (... les âges de la vie, des caractères physiques ... enfin des caractères moraux ...), 2. la société (... les états sociaux, ordres, corps, groupes, voire classes)'²⁵³; doch reicht diese Zweiteilung nicht aus. Trotzdem ist sie unserer Aufstellung zugrundezulegen.

aa) Darstellung des Begriffs "Alle" als société (§ 68-121)

§ 68 Als brauchbarer Ausgangspunkt für die innere Gruppierung der société-Figuren kann uns AUG 1438 dienen, einer der ältesten Texte in unserem Corpus, dessen Zuordnung zu den Totentänzen, wie sie von STAMMLER²⁵⁴) ursprünglich getroffen worden war, zwar bestritten wurde, doch kaum mit Recht²⁵⁵). Wie dem auch sei, ist AUG 1438 in diesem Zusammenhang dadurch von großem Wert, daß dieser Text ein gleichnus für dise werlt in geometrey durch ein

schachczal form gibt: darein teil ich a l l e s m e n s c h - l i c h e s w e s e n (Cgm 4930 f lv). Diese Aufgliederung des gesamten Menschengeschlechts erfolgt entlang zweier Trennungslinien: der zwischen "Obrigkeit" (den wertvollen Schachfiguren) und Untertanen (den venden, Bauern-Schachfiguren) einerseits²⁵⁶⁾, und andererseits - innerhalb der ersten Gruppe - zwischen geistlichen und weltlichen Vertretern der Obrigkeit²⁵⁷⁾. Wenn wir die Figuren der von AUG 1438 angegebenen Art der Schachallegorie gemäß aufstellen, ergibt sich folgende Anordnung:²⁵⁸⁾

OBRIGKEIT							
Bischof	Pfarrer (Cgm 4930: Kreuz- ritter	Kardinal	Papst	Kaiser	Richter	Ritter	Fürst
UNTERTANEN							
Herold	Bauer	Amtmann	Rat	Wirt	Hand- werker	Kauf- mann	Herold

Im Prinzip die gleiche Anordnung findet sich etwa auch in der "Allegorie der Kirche", einem Fresko von ANDREA DI FIRENZE (gen. BONAIUTI) im Cappellone degli Spagnuoli von S.Maria Novella in Florenz (um 1365): 'In der Mitte ... stehen die beiden Statthalter Christi auf Erden, Papst und Kaiser, neben ihnen, hierarchisch geordnet, die Träger kirchlicher und weltlicher Macht ... Zu ihren Füßen liegen die Schafe Christi, Symbol der christlichen Gemeinde ... Im Bildvordergrund Vertreter aller Stände.'²⁵⁹⁾

§ 69 Wie die Übertragung dieses Modells in die Wirklichkeit aussah, und daß dieses Modell einer ständischen Gesellschaft auch noch im 15. Jh. lebendige Wirklichkeit war bzw. werden konnte, läßt sich aus einem Bericht des ENEAS SILVIUS über die Krönung des (letzten) Gegenpapstes FELIX V. am 23. Juli 1440 in Basel und die sich daran anschließende allgemeine Prozession vom Münster zum Dominikanerkloster (an dessen Friedhofsmauer zu dieser Zeit der Totentanz GRB wohl eben fertiggestellt war und in dem pernoctavit dominus noster papa²⁶⁰⁾ entnehmen:

omnesque in eques p e r o r d i n e m progressi sunt, qui hujusmodi est habitus. primi omnium laici et vulgaris turba famuliantium, secundo nobilium distincte familie, tertio nobiles ipsi et milites, quarto loco barones, comites et marchiones, quinto dux ipse²⁶¹).

Dieser Reihe der hierarchisch geordneten (und insofern in sich auch Untertanen umfassenden) weltlichen Obrigkeit, die mangels Anwesenheit eines Königs oder des Kaisers mit dem Herzog Ludwig von Savoyen, dem Sohn des Papstes²⁶²), endete, folgte die Geistlichkeit, in sich ebenfalls in hierarchischer Reihe:

post hos urbanus clerus in pedes reliquias sanctorum vectitans et puerorum cantantium candidus ordo ... mox successere scriniarii et advocati, pluvialia ex transverso gestantes ... idem gestamen debitum erat his qui sequebantur, iudicibus. (op.cit. p. 109)

Nach dieser der Geistlichkeit inkorporierten Artes-Gruppe folgten

prelati, hos secuti sunt abbates et inde episcopi (ebda); sequenti in ordine duo cardinales duoque episcopi ... qui diaconorum cardinalium tenebant locum. ultimo in loco summus ipse pastor, aureo tectus papillione, triplicem gestans coronam populoque benedicens. (ebda)

Indem gerade diese confusa populi multitudo der städtischen Bevölkerung genausowenig wie natürlich die von ENEAS SILVIUS auch erwähnten, außerhalb des gesellschaftlichen ordo stehenden judei²⁶³) in der Prozession Platz fand, entspricht sie in ihrer Statistenrolle der dritten (größten) Gruppe in der von AUG 1438 gegebenen Gliederung, die zwar mit dem Fortgang der Geschichte zusehends durch die soziale Entwicklung überholt wurde, für die Konstituierung der Totentanz-Ständereihe jedoch gültig bleibende Kriterien enthält.

§ 70 Sicherlich war dieses Schema schon zu der Zeit, da es hergestellt wurde, teilweise durch die gesellschaftliche Entwicklung anti-quiet geworden. Es kann also nicht ohne weiteres für das gesamte Figuren-Inventar aller Texte unseres Corpus Erklärungswert haben, obwohl sich diese grundsätzliche Dreiteilung etwa noch bei MEY 1650 und 1759, bei WDR (Anfang 18. Jh.) und WAS (1767) nachweisen bzw. erkennen läßt. Doch enthält bereits AUG 1438 jene archetypischen Figuren, in deren Anschluß die Erweiterung des société-Katalogs nicht nur durch neue Figuren, sondern durch neue Figuren-Reihen möglich war.

Die wichtigste betrifft die Einführung des "3. Standes", der in AUG 1438 zwar durch Handwerker und Kaufmann repräsentiert, aber als "Untertan" eingeordnet ist. An diese Figuren des Kaufmanns und des Handwerkers konnten andere, die ihnen in ihrem Charakter als Vertreter des städtischen 3. Standes entsprachen, angeschlossen und so eine eigene Figurenreihe eröffnet werden.

Ähnlich verhält es sich mit der Figur des (gelehrten) Ratsherren, die nicht nur (wie die des Amtmannes) in späteren Zügen zunehmend obrigkeitliche Züge annimmt, sondern die mit ihrem "akademischen" Inhaltsmerkmal (eine berüffte gelerte vnderthenige czung) auch die Richtung angibt, in die sich von hier aus eine weitere Figurenreihe (die wir unter dem Stichwort "Artes" führen) ausbilden kann - wie übrigens bereits in AUG 1438 (Cgm 4930) angedeutet: auch wir ertzzt vnd iuristen süllen gut lere geben (f 9r).

In einer allenfalls zu erwägenden letzten Modifikation des von AUG 1438 entworfenen Gesellschaftsbildes könnten wir zwar u.U. auch den dort unter die Obrigkeit eingereihten Ritter als Ausgangspunkt für eine in späteren Texten entfaltete Vielfalt militärischer Figuren betrachten. Diese Ausgliederung würde wohl durch ein anderes, noch zu besprechendes Prinzip²⁶⁴⁾ gestützt, doch spricht dagegen die Tatsache, daß eine solche Reihe "Militär" nach den Kriterien anderer Reihen (Geistlichkeit, weltliche Obrigkeit, Untertanen) aufgebaut wäre und alle ihre Figuren auf diese 3 Reihen verteilt werden könn(t)en.

71 Insgesamt scheinen also bei der sprachlichen Verwirklichung des tiefenstrukturellen Begriffes "Alle" als G e s e l l s c h a f t (société) fünf Figurenreihen voneinander abhebbar zu sein, zwischen denen - da sie verschiedenen Alters und organisch gewachsen (nicht: logisch konstruiert) sind - nicht durchwegs ein Entweder-Oder- sondern zum Teil ein Sowohl-Als-Auch-Verhältnis besteht:

- Geistlichkeit (§ 72-81)
- Weltliche Obrigkeit (§ 82-90)
- Artes (§ 91-101)
- 3. Stand (§ 102-110)
- Untertanen (§ 111-117).

Alle société-Figuren in den Texten unseres Corpus sind in eine (manchmal auch in mehrere) dieser Reihen einzuordnen. Wir geben im folgenden eine Aufstellung dieses Figureninventars.²⁶⁵⁾

α) Figuren der Reihe "Geistlichkeit" (§ 72-81)

72 Papst (46 Belege)

- AUG 1438,111ff: Geistliches haubt; Cgm 4930 f 8v: ein mitler zwischen got vnd dem menschen
GRB 1: Heiliger Vatter werden (!) Mann (1,1) Der Ablass thet mir gar wol lohnen (1,7)
OBD-H² 1: Her bobist (1,1) eyn heiliger bobist genant (1,5)
L B 1463,21ff: Her pawes (21) een erdesch vader (24)
BER 171ff (frgm.): erdesche vader (171)
MRH 1ff: Her baiBST (1) Got was ich uff erden genant (11)
L B 1489,115f.145ff: ein knecht aller knechte (158)
NB  25ff: Herr babst (25) ein irdischer got (27)
KLB 1: Ein hilger vatter (1,5)
KZH 1: Hayliger vatter (1,1) Vmb' gelt gab ich pfruond vnd abloss (1,10)
BRN 8.9: herr papst (8,1) min heiligkeit Die torecht welt sich vor mir neigt (9,1f)
L B 1520,33ff: Her pawes (33) Eyn vicari Cristi, de hogheste prelate (35)
SUS 3 Pontificum primus (19,11)
NEC 1544,22f: Du Bapst ain warer Antichrist (23,1) Willt sein der jrdisch Got So da ain schnöder Mensch nur bist (23,2f)
NEC NrII entschärft diese Strophe: Mein st l ich wol verwaret hab (23,11)
ebenso NEC 1579: F rcht deshalb Gottes straff vnd zorn (V 15). s.a. NEC-SCH' und M N
SCH 1557,6: Man hat dich für ein Gott gesetzt (6,2) Gabst indulgentz vil tausent Jar (6,4)
SCH 1560 entschärft: Ein stathalter Petri (hast) dich geschetzt
NEC-SCH' 6: Ob du gleich trägst dryfache Cron (6,1) au glofften ist dein Stund (6,3)
ZIM f 86r: Hapt Jr Anndre hier recht Regiert (86,11)
WIS 9ff: du rechter Anti-Christ (9)
F S 1: Ohn Gott der höchst ist euer standt (1,2)
M N f 114r: nim ich nichts mit dan quette werkh
LUZ 3: das Haupt der welt (3,1) Ein Papst an Gottes statt erw hlt (3,2)
MBU 1: Dryfache Cron (zus. erwähnt mit Kaiser, König und Bischof)
OST 1 (wie F S)
VOG 6: dich Papst (6,1) das h hest Ampt (6,2)
MEY 1650-6: oberster Priester, scheinheiliger Vater (6,1) wo bleib ich armer Hirt (6,16)
AUG~1650,Str.4-7; Ewr P pstlich Heiligkeit (4,1)

- FÜR 3: Überschrift München (?)
WOL 1: das haubt der Welt (1,1) an Gottes statt er wehlt (1,2)
VAL p.20: meine Schlüßl vnd drey Creutz - Christus hat sich mir ergeben / Du vertrittest seine stadt
RGB 3 (zusammen mit Bischof, Klerisei): Den Papst ... macht er von Würden ... frei
HSL 4: Pabst (Titel) von dem Haubt riß ich (die) kron (4,2)
LÜB 1701,9ff: alter Vater (9)
ABR 1710,2: Papst und Tod (Titel) Der Statthalter auf Erden (2,1)
EMM 3: das Haubt der wält Ein papst an Gottes statt Erwehlt (3,1f)
WDR 2a (nur textloses Emblem) DSD 4: Komm alter Vater
BLB 2: Bapst (Titel) Ich zieh dir ab die dreyfach Cron, das zweyfach Creütz das hab ich schon (2,1f)
RUS p 258ff (NR XVII) beschäftigt sich mit dem Kardinal, doch werden S 263-267 eine Reihe historischer Päpste angeführt, die ermordet wurden oder selbst Mörder waren.
ERF 25: Vater Papst (25,1)
MEY 1759-6: Knecht der Knechte Gottes (6,1) heilger Vater, Simons Sohn (6,3) Statthalter Jesu, sanfter Hirt, Der selber blind, die Blinden führt (6,9f)
STR 24: Das hoegsté Kirchen haupt dem gott die Schlüssel gab (24,1)
WAS 6: Kirchen-Haupt (1,3) Hirt aller Heerden (1,4) Ihr Heiligkeit (2,3) Knecht der Knechten (4,2) dieser höchste Priester (5,4)
BEV 2: bäpstlich Heiligkeit (2,1) ein Haubt der Christenheit (2,2)
ÖDB 2: päpstlich Heiligkeit (2,1) (nur erwähnt, so auch Str.7)
SLO 6: Er der gewaltet über Fürstenkronen (6,1) Sein glänzend Reich (6,6)
FAL-ELB 1: als einzige geistliche Figur (!)
GRZ 9,2: Es stirbt der Papst (zusammen mit Kaiser, Bettler erwähnt)

Da die Figur des Papstes an sehr exponierter Stelle (nämlich am Beginn des Textes) zu stehen pflegt und diese ihre Position für die Demonstration der Gleichheit vor dem Tod (Vom Höchsten in der Welt bis zu dem Bauersmann LÜB 1701,3f; ähnl. auch NEC 1544 p.91,5) sehr wichtig ist:

Her pawes, du byst hogest nu, Dantse wy voer, ik unde du
(LÜB 1463,21f)

verdienen jene Texte besondere Erwähnung, in denen die Papstfigur fehlt. Sofern es sich nicht (wie im Falle von HAN) um einen zufälligen Überlieferungsverlust handelt, ist dieses Fehlen nämlich einerseits symptomatisch für die jüngeren, säkularisierten Texte (wie z.B. HLZ, WFL oder MKL), andererseits jedoch u.U. auch signifikant für die Ausklammerung der Geistlichkeit überhaupt aus dem jeweiligen Text.²⁶⁶⁾

- § 73 Bischof (43 Belege) (s.a. Erzbischof § 79; Herzog § 84)
- AUG 1438,41ff: der kirchen ... eyn verweser (50; der Tod spricht V 55 den Erczbischoff an)
- GRB 7: Herr Bischoff weis und wortgelehrt (7,2)
- OBD-H²⁹: (wie GRB)
- LÜB 1463,100: Her bischop (nur 1 Vers überliefert)
- BER 147ff: (nur frgm. erhalten)
- MRH 33ff: Her bischoff (33) (negat. wird die Unterdrückung der Armen erwähnt)
- LÜB 1489,363ff: ein bischop van Gades wegen, ôk wol gelert (367) (ihm wird kriech vorgeworfen; es findet sich auch der Schäfchen-Topos: V 395ff)
- NBÖ 41ff: Her der bischof (41)
- KLB 9 (wie GRB)
- KZH 6: Bischoff, lond ligen eüwern stab (6,2) Min priester (habe ich) gar oft geschetzt (6,14)
- BRN 14.15: Herr bischof (14,2) Glich wie ein wolf frass ich die schaf (15,3)
- HAN 3: du leue bischop
- LÜB 1520,52ff: Eyn bisschop is eyn gheystlik herde (58)
- SUS 5
- NEC 1544, p. 26f (HOLbeins Bild zeigt den Bischof als Schafhirten)
- SCH 1557,12: Du warst ein vngetrewer hirt (12,2) die arme schaffe hastu verfür (12,4)
- SCH 1560 entschärft: Ein Bischoff soll ... weiden recht sein Schäftelein (12,1f)
- NEC-SCH' 12: Der Bischoff (Titel) Ob du schon Bischoff ausserlesen (12,1)
- ZIM f 88r (erweitert MRH)
- WIS 49ff: du untrewer Mann (49) ach Pabst, rette mich! dein Heüchler treü gewesen bin (54f)
- FÜS 4 (wie GRB)
- MÜN f 115r (wie NEC 1544)
- KIE 52: Flucht vor dem Todt referiert die Geschichte vom Bischof im Meusthurn: die meus mit grosn summen Im wasser durch den Rhein nachschwummen Biss sie ihn hatten gar gefressen (52,3ff)
- LUZ 10: Ich bin ein Bischoff hab vil gewyhen (10,1)
- MBU 2,1: Infel vnd Bischoffs Stab (erwähnt mit Kaiser, König u. Papst)
- OST 4 (wie FÜS)
- VOG 12: Der Bischoff (Titel) der Todt wil auff den Hirten schlagen (1)
- MEY 1650-7: daß die Wache bey den Schafen eines guten Hirten pflicht (7,14f)
- AUG~1650, Str.11-14: Ihr Bischöf (zusammen mit Domherren, Prälaten)
- FÜR 7 (der Alliteration halber verbunden mit dem Bader)
- WOL 3 (wie LUZ)
- VAL 24: Reist der Todt den Hirten hin
- RGB 3 (zusammen mit Papst, Klerisei) von Würden frei
- LÜB 1701,49ff: Ein Hirte kann nicht stets bey seiner Heerde bleiben (52)

- EMM 7 (wie LUZ)
WDR 1a (textloses Emblem)
BLB 4: Bischoff (Titel) bist du gewesen ein gueter hirth
WAS 8: Bischöffe sind wahre Hirten (1,1) Weil ein Bischoff
fast ein Engel, ohne Tadel, ohne Mängel, Und ein Kirch-
Regierer ist (3,4f)
MEY 1759-8: Ich meisterte den Unter-Pfaff, Und war doch selbst
ein albres Schaf (17f)
STR 26: (ohne Titel) siehst nicht die Impfel schimmern (26,1)
ÖDB 2,3: Bischof Prälaten all (erwähnt) Bischöf und Cardinal
(7,2)
SLO 12: Der Bischoff (Titel) Der Hirte, der sein Volk mit .
sanftem Stab Geweidet (12,1f)
FAL-SWA 4: Soll ich verlassen meine Herde (4,1)
SXT 7: Bischof mit dem Hirtenstab (7,1)

74 Kardinal (38 Belege)

- AUG 1438,91ff: das geistlich reht fur ich ye wol (91) mit
deynnem hut (95) Cgm4930, f 7v: als ein richter
GRB 6: mit Bapstlicher Wahl der Heiligen Kirchen Cardinal
(6,5) mit dem roten Hut (6,1)
OBD-H²: mit ewrem roten hut (5,1) mit bobistlicher wal (5,5
wie GRB)
LÜB 1463,76ff: En apostel godes up ertryke (86)
BER 159ff (frgm.): mit deme roden hode (159)
MRH 17ff: Uwer mantel und roder hut (23) Mit gierheit in
zytlichem gut glich als der straßenreuber (27f)
LÜB 1489,279ff: in eines aposteles stede (290) Wente to Rome
hebbe gi mannige valsche list Daran de pawest unschuldech
ist (313f)
NBÖ 33ff (negativ gezeichnet)
KLB 5 (wie GRB)
KZH 3: Her Cardinal mit uwerem hüt (3,1) Ich bin gesetz mit
bebstlicher wal (3,9) Vil groser schenk nam er vnd ich
(3,14)
BRN 10.11: herr cardinal (10,1) des bapstumbs stützen (11,1)
HAN 1: dyn stad schal syn so de hiligen appostelen weren
LÜB 1520,45ff: Dyn apostelyke staet (47)
SUS 4
NEC 1544,p.24f: kain klaid noch roter hüt (25,4)
SCH 1557,9: ein grosser Cardinal (9,1) Jetzt nim ich dir dein
Roten hut (9,5)
NEC-SCH¹ 9: Ein Cardinal (Titel). Ob du schon bist ein C. (9,1)
ZIM f 87r: Herr Cardinal (nach MRH)
WIS 33ff: du Gleissner groß (33)
MÜN f 114v (nach NEC 1544)
LUZ 7: Hofft ich die Schlüssel vnd den Gewalt Zur Kirchen
(7,2f)
LUZ 1867,6: Mein rot Thalar mein roten Hut (6,1)

- VOG 11: Der Cardinal (Titel) die jhr das Recht dem Bösen sprechet (11,1) Ihr nemt Geschenck (11,3)
- MEY 1650-7: durch erleuchter Cardinal Ich will dir den Hut beschneiden (7,2f)
- AUG-1650, Str.8-10: Ihr Cardinäl (8,1) will ich euch das Häubl rucken (10,3; Dialog ähnl. in RUS)
- FÜR 6
- WOL 2 (wie LUZ 1635)
- VAL 22: Hocherhörter (!) Kirchen-Rath ... dein Purpur-Huet
- LÜB 1701,33ff: bestürtzter Cardinal (33) Wunsch, auff Petri Stuhl zu rücken (39)
- EMM 6: (wie LUZ 1635)
- WDR 3a (textloses Emblem)
- BLB 3: Cardinal (Titel) Ich ziehe dir ab den rothen hueth (3,3)
- RUS p 258ff Nr 17): außergewöhnlich, weil einziger Dialog in RUS!
- ERF 44: erhabner Cardinal (44,1)
- MEY 1759-7: erlauchter Cardinal (7,1) Purpur-Heiligkeiten, die für den Stul des alten Vaters streiten (7,3f)
- STR 25 (ohne Titel) Soll den der schoene phurphur huet mir keine schuzwehr sein (25,1)
- WAS 7: der Kirchen Stütz und Säule Der Ketzter Gifft und Pestilentz (Bildunterschrift) Cardinäle (1,1) Pabstens Brüder, nächste Freund (1,6) Jene unbestochne Richter, jene auserlesne Zahl (3,2f) erbleichter Purpur-Zierd (5,6)
- ÖDB 7,2: Bischöf und Cardinal (Erwähnung)
- SLO 9: Cardinal (Titel) wehe dem der Gottes Recht verkehrt (9,1)

An der Beurteilung des Kardinals zeigt sich vielleicht am deutlichsten die jeweilige protestantische oder katholische Tendenz des Texts, wie z.B. im Fall von LÜB 1489, wo der Papst in Schutz genommen wird, die (in Rom sitzenden) Kardinäle jedoch heftig attackiert werden.

§ 75 Mönch (36 Belege) (s.a. Nonne § 145, Prediger § 79)

- LÜB 1463,183 (erhalten sind nur die Verse des Todes; SEELMANN nimmt einen Karthäuser an)
- BER 51ff: Her a u g u s t i n e r ghestlyke gude man (51)
- BER 63ff: Her p r e d e k e r (63) Vele scarmone hebbe gy van my gedan (67) Der "Prediger" steht hier in einer Reihe mit den anderen Mönchen und ist deshalb hier als "Dominikaner" einzuordnen.
- BER 87ff: Her k a r t u s e r und geystlike vader (87) Ock mut steruen bede here unde knecht ... ok monke (94f)
- BER 111 ff: Her monick (111) Den blawen budel moghet gy van jw leggen (112) (Der Franziskaner steht in BER als predigende Rahmenfigur außerhalb der Ständereihe)
- MRH 401ff: Der bose monich (Titel im Druck und in der Kasseler Hs; die bildliche Darstellung zeigt einen D o m i n i - k a n e r; Anm. 267) Monich, ich enweiß dich nit zu nennen (401) Noch wer du bist oder wie du heist oder was ordens dich beweist (405f)

- MRH 417ff: Der gude monich (Titel im Druck und in der Kasseler Hs.; die Abbildung zeigt einen Franziskaner; Anm. 267) Kom, monich (417) der bruder ... die da gehalten hant den orden (429f)
- LÜB 1489,551ff: Broder monnik (575) van wat regulen du ôk bist. Du sist ein cartuser efte ein benedictiner, Ein bernardusmonnik efte ein augustiner, van dem orden Franciscus, Dominicus efte Anscharius, Ut sunte Martens klôster, Brixius efte van sunte Hilarius, Du sist van einem hogen orden efte van einem ringen (580-585) LÜB 1489,1162 erwähnt ein terminre.
- NBÖ 73ff: Der monch (Titel)
- KZH 13: b a r f ü s s e r minch (Titel) Geystlicher vatter (13,1) Betten, wachen was vch ein freid (13,5)
- BRN 26.27 (Bild zeigt mehrere Mönche verschiedener Orden): Ir münchen ... sind rissent wölf in ein schafskleid (26,3)
- HAN 7: Gude broder monnick ... du sist wat du sist van clede, swart wit grau blau
- LÜB 1520,177ff: Broder monnyck, van wat orden dattu byst (177)
- SUS 11: p a t e r v e s t a l i u m (Titel) Nympharum pater ecce ego sum ventrosior (p.20,8; wird als Beichtvater in einem Nonnenkloster dargestellt)
- NEC 1544, p.36f: Hui münch (37,1; negativ dargestellt)
- SCH 1557,23: deckt dein Kut ein großen schalck (23,2; negativ)
SCH 1560 entschärft: Her Münch (23,1) ist dir dein bauch dick worden (23,2)
- NEC-SCH' 17: Ein Münch (Titel) Kum her mein münch (17,1; tw. nach SCH)
- ZIM f 94r: Ich was geflissenn tag vnnd nacht Wie ich Gottes er auff brächt ... Deß würt mit jetz deß himmels gab (94,25ff nach MRH 417)
- ZIM f 96r: Hettest recht gehalltenn deinen Ordnenn So werest mir nit so balld zü thail wordenn (96,9f)
- WIS 121ff: O g r a u e r M ü n c h (121) dem Anti-Christ gedienet hast (123f)
- MÜN f 116v/117r: Hui minch (116v) wol gepfleget deinen leib (116v)
- LUZ 1635,19: Mönch (Titel) Daß mich mein weite Kutten engt (19,2)
LUZ 1867,16: Ihr lieben Brüder lauffend all Zum De profundis (1f)
- VOG 26: Der Münch (Titel) in dem vnd jenem Orden Ist oft der Schalck der Welt bemängelt worden (26,1f)
- MEY 1650-12: man nennt uns faule Beuch (12,11)
- WOL 5 (wie LUZ 1635) (F r a n z i s k a n e r)
- ABR 1680 , S 37ff: der Prosatext zur Klerisei besteht aus einem Lob der verschiedenen Orden: Was ist würdiger als ...!
- VAL S 34: Münich (Titel)
- LÜB 1701,73ff: Bruder (73) Kannst du nun dort alss hier in weiß gekleidet stehen? (75) (K a r t ä u s e r)
- BAB 2 (nach ABR 1710,26: ohne textlichen Bezug auf den Mönch)
- MEY 1759-12: feißter Müssiggänger (12,1) Der Mönchen- und der Nonnen-Stand Ist eine Pestilenz im Land (17f)

- STR 28: der o r d e n s M a n n der allezeit seinen Gott
getreu erfüllet hat die theure geschworne Pflicht (28,3f)
- WAS 13: Der Mönch (Titel) (äußerst positive Zeichnung)
- MUS p.60ff: Aufhebung des Klosters (Titel eines Kapitels,
in dem niemand stirbt:) doch kehr ich nicht als Würger
hier ein: nur diesen Mauren raub ich ihre Weihe; das
Heiligtum sey wieder gemein (p 63) Er eröffnet den frommen
Vätern die Karthause (64)
- HLZ 1795,172ff: Eine Klosterscene (Titel) kollektiv: ein
Kloster ... Das fromme Tugend heuchelnd log und fette
Bäuche viel erzog ... Die Regel gab Dominikus (172) Der
ganze Klerus fuhr hinab (175)
- HLZ 1799,16: Silentium (Titel) Über der Tafel saßen Sct.
Augustins heilige Brüder, da kam Hans Holzmeier herein
gestiegen und warf dem Nächsten seine Schlinge um den
Hals (16)
- SLO 23: der B e t t e l m ö n c h (Titel) der Bettler (23,1)

Wie ROSENFELD gezeigt hat, haben die Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner v.a. in der Frühzeit des Totentanzes an dessen Entwicklung und Verbreitung besonders großen Anteil gehabt. Daraus erklärt sich wohl die Außergewöhnlichkeit bei der Darstellung der Figur des Mönchs, die in mehreren Texten (BER, MRH, BRN-Bild und in gewissem Sinn auch MUS und HLZ) nicht nur einmal vertreten, sondern in verschiedene Orden aufgespalten ist. Die v.a. in Buchtexten (LÜB 1489, MEY) nicht selten genützte Möglichkeit, unter dem Titel einer Figur einen ganzen Katalog ähnlicher (verwandter) Figuren aufzuführen, läßt sich hievon ebenso ableiten wie das eine eigene Figurenreihe bestimmende Kriterium "sündhaft/ nicht-sündhaft", welches mittels zweier Mönchsgruppen verschiedener Observanz sekundär in den Text (etwa von MRH) eingebracht wird.

Daß die außerhalb der Ständereihe stehende Rahmenfigur des Predigers ebenfalls oft als Mönch eines bestimmten Ordens zu interpretieren ist (BER: Franziskaner, GRB/OBD: Dominikaner), erklärt das auffallende Fehlen der (bestimmter) Mönchsfigur(en) in manchen, v.a. frühen Texten.

§ 76 Pfarrer (35 Belege) (s.a. Prediger § 79; Kaplan § 79)

- AUG 1438,69ff: als ein gut hirt (72) Cgm4930 f 6v: als ein
p f a f f e n r i t t e r ... wan ich pin gotes hirt
vnd ackerman
- BER 75ff: Her k e r k h e r e (75) (hat für andere das Requiem gesungen)

- MRH 81ff: Her p e r n e r (81) Hette ich myn schafflyn woill behut als eyne rechte hyrtt (89f)
- NBÖ 57ff: Der p f a r h e r: Het ich mein schêflein recht behut als ein getreuer hirte (61f)
- KZH 11: Ir sind geheissend ein p a s t o r, Her k i r c h h e r (11,1f) Ich hab myn schefflin gewisst hin Ein weg, den ich nit gangnen bin (11,11f)
- BRN 18.19: Ir p r i e s t e r vom bapst userkorn (18,1) (sehr negativ dargestellt, als Witwenbetrüger u.a.m.)
- HAN 11: Her d o m y n e du gude p a p e
- LÜB 1520,165ff: De dot to dem parner: Her kerkhere (165) Bystu ein gud herde, eyne recht prelate (169)
- SUS 8: parochus quoque pastor (19,32)
- NEC 1544,32f: Du Pfarrer (33,1) Dieweyl du mit dem Sacrament Das volckh am letsten end versehen (33,2f)
- SCH 1557,22: Der Priester (Titel)
- NEC-SCH' 29: Ein Priester (Titel) Du thust mit mir zum Krancken gohn (29,3)
- ZIM f 91r: Ir deß seckhels habt bas gewartt Dann deß Gotz diennst (91,13f) Das ich Inn vill schwären sinnen ston sollichs hat allermaist der pfennig gemacht (91,19f)
- FRÖ 30f mit HOLBEINs Priester-Bild, den Priester-Versen von BRN und den Domherr-Versen von GRB, wo diese Figur fehlt)
- FÜS 14: Herr Pfarrer (14,1) Ich hab gepredigt oft und vil (14,5)
- MÜN f 116r (wie NEC 1544)
- LUZ 1635,18: Pfarrherr (Titel) Groß Pfarr groß gefahr ist jimmerdar (18,1)
- OST 14 (wie FÜS)
- VOG 23: Ich trage zwar die fronen Himelsgaben /Wovon man kan im Todt auch Labsal haben (23,1f)
- MEY 1650-11: Der Priester(Titel) unser Herr der Pfaff (11,9) Herr Pfarrer (11,16 negativ dargestellt)
- WOL 4: Seelsorg und Pfarr
- VAL 30: Pfarrer (parochus) (Titel)
- EMM 14: Seelsorg und Pfahr (14,1; Bild zeigt Priester auf Versehgang)
- WDR 4a (textloses Emblem)
- BLB 6: Priester (Titel) Wenn ich schon oft gepredigt darvon (6,5)
- RUS p 282ff (Nr 19): einen Pfaffen (282) (sehr negative Darstellung, in der v.a. die Erbschleicherei und der Handel mit Seelenmessen angeprangert werden)
- ERF 42 (protestantischer Pastor): ein Seelenhirte (42,6)
- FRB 11 (Text verderbt, Bild zeigt Priester im Meßgewand in der Sakristei)
- MEY 1759-11: laß mich länger Pfarrer seyn Bey junger Wittwen gold und Wein (11,9)
- STR 27: Ich war ein Treyer hirt und weidete mit fleiß Die liebe Herd (27,1f)
- WAS 11: Der Pfarrherr (Titel; Bild zeigt Pfarrer bei Predigt) wie ein Hirt (2,5; Hinweis auf Sterbesakrament 3,3 und Predigt 4,1)

- BOL 3: Priester, Studenten, der ganze Hauf (3,5; erwähnt)
HLZ 1795,319: Der Priester (Titel) glücklich bist du frommer Mann (319)
SLO 22: Der Priester (Titel) des Friedensbotens (22,1)
FAL-ELM 7: Von deiner Herd (7,4)

Die Figur des Pfarrers, die teilweise als Prediger (FÜS, WAS), teilweise (in der HOLBEINSchen Tradition) als Spender der Sterbesakramente dargestellt wird, verbindet sich - ähnlich wie der Bischof - mit dem Topos vom Hirten und seiner Herde. Aus der "beruflichen" Beschäftigung des Pfarrers mit dem Tod (sei es durch den Versehgang, die Seelenmesse, die Todespredigt oder - typische Sünde - die Erbschleicherei, namentlich bei Witwen²⁶⁸), ergibt sich für die Ständereihe des Totentanzes ein weiterer Anknüpfungspunkt für die Reihe der mit dem Tod assoziativ verbundenen Figuren (s. § 161ff).

§ 77 Abt (30 Belege) (s.a. Prälat § 79; Prior § 79; Schlemmer § 127; Abtissin § 146)

- GRB 10 Herr Apt (10,1) Sint ihr q'wesen ein guter Hirt (10,3)
OBD-H² 11 her k o g i l weyt (11,1) Ich habe vil monche als eyn apt gelert (11,5)
BER 135 (frgm.)
MRH 113: Her apt (negativ dargestellt)
LÜB 1489,449ff: Her abbet (473) hefstu dine monneken rechte reformeret Alse de hilgen vaders dat hebben geordineret (481f)
NBÖ 65ff: Her apt in geistlichem orden (65) (negativ dargestellt)
KLB 11: Ich hab munch als ein abt gehept (11,5)
KZH 9: Her abt, im geistlichen orden (9,1) Gehorsam, armüt vnd kyscheit Darumb gelobt ein harten eydt (9,3f)
BRN 16,17: Her apt, ir sind gar gross und feiss (16,1)
HAN 5: gude her abbet ... dyn vorvaderen, de hiligen bichtiger ... de den orden hebben gefunderet
LÜB 1520,117ff: g e y s t l i k e v a d e r (117)
SUS 9: Veneris quoque ventris amicus (p.20,3)
NEC 1544 p. 30f: lieber Abt (31,1) Dein leib ist faist (31,4)
SCH 1557,14: Du q f ü r s t e r Abt wilt vnd verrucht (14,1) wie ein feistes Schwein gemest 614,4)
NEC-SCH' 14: Ein Abbt (Titel) Gib mir dein Inful her Ich bin jetzt Abbt vnd du nicht mehr (14,1f)
ZIM f 93r: Inn gaistlichem klaid die Leüt betrogen (93,12)
WIS 65ff (negativ)
FÜS 11: Herr Abbt (11,1) Prelat ward ich in disem landt (11,5)
MÜN f 115v/116r: lieber Abt (115v) (frgm.)
LUZ 13: Vor war ich Prior im Cinuent Jetzt Abbt vnd Primus (13,1f)

- OST 11: (wie FÜS)
VOG 20: Es wolte dir die Zucht hie nicht belieben / Du Abt / hast hie den falschen schein getrieben (20,1f)
MEY 1650-9: Herr Abbt, dein schwerer Leib geleicht dein schweren kasten (9,1)
VAL 26: Herr Abt; Fang vor den Brüdern an
LÜB 1701,57ff: Zu steigen war mein Wunsch biss dass ich Ehrensatt (61) bey der schwarzen Kappe (64)
EMM 10: Mein Prelatur (10,1) Inful und Stab verfalt ins Grab (10,3)
MEY 1759-9: gnädiger Herr Abt (9,1) waret noch ein Fürst dazu (V 6)
WAS 9: lieber Abbt (1,1) Wie ein Benedict: Er blühet (4,4)
HLZ 1799,p.14: Der Bann (Titel) Zu einem Abt kam Holzmeier (14) Das Auge in dem die Wollust rollte (16)
SLO 14: Der Abt (Titel) träger Leib! (14,1) Leg ab von dir das heilige Gewand (14,3)

Gegen den Abt entlädt sich in besonderem Maße die antikatholische Polemik; die ihm hauptsächlich vorgeworfene Sünde ist die der Völlerei.

§ 78 Domherr (24 Belege) (s.a. Prälat § 79; Probst § 79)

- GRB 14: Herr C h o r p f a f f (14,1) Ich sange alsz ein C,h o r h e r r frey (14,5)
OBD-H² 14 (wie GRB)
LÜB 1463,204ff: K a n o n i k (204) (frgm.) van minen prunden hadde ik genoch (206)
BER 123ff: Her d u m h e r r e (123) dat byredeken rot (127)
MRH 65ff: du stoltzer dumherr (65) Dyne prunde rent gulte vnd gut (67)
LÜB 1489,645ff: De canonik (Titel) Her dômhère (669); mit einer interessanten Karriere-Beschreibung: Tovoren wart ik to Kollen in dem rechte ein baccalarius, Darnâ to Lubek ein rike vicarius (655f) Nu bin ik êrst ... vor einen p r e l a t e n upgenomen. Bischop to werden dat mochte mi ôk noch wol beschên (661ff) dinen vetten proven (673) (negativ dargestellt; in der Antwort V 682-684 Kleriker-Aufzählung)
NBÖ 49ff: ir großen tumhern (49) Vil pfrunt und großes gut (53)
KLB 15: (wie GRB)
HAN 9: Canoneken (Titel) de vetten prouen helppet nicht
LÜB 1520,155ff: Her domhere (153) dyne prebenden, rente (156)
SUS 7: Canonicus (Titel)
NEC 1544,28f: Thumbher (Titel) Weyl allweg ich Deß wollusts mich Beflissen hab (29,1-3)
SCH 1557,17: Der Thumbherr (Titel) Du plapperest vil du grosser thor vnd singst on andacht in dem Chor (17,1f)
NEC-SCH' 33: Ein Dumbherr (Titel) Ewr Diener helfen nun nicht mehr / Ein end hat all ewr muth vnd Ehr

- ZIM f 89r: Es hilff dich nit dein Korhembd rain (89,11)
Du bist gewesen ain stoltzer man (89,13) Vill Pfründen
vnd Absens hab ich genommen ein (89,25)
- FRÖ XCIX: Thumbherr (nach NEC 1544)
- MÜN f 115v (wie NEC 1544; antikatholisch!)
- VOG 19: Ich wolt zu Chor mit andern jetzund gehen (19,1)
- AUG-1650,11: Ihr Bischöf, Thumbherrn und Prälaten (11,1;
nur erwähnt)
- VAL 28: C h o r - H e r r (Titel) Wirst vom Chor / vnd
Pfründten frey
- LÜB 1701,89ff: Der Thumherr (Titel)
- ERF 43: Der Domherr Johann Adam (Überschrift) Der Bischof
stirbt sowohl als der K a n o n i k u s (43,6)
- WAS 10: Der Domherr (Titel) Sie, der Engeln Stellvertreter,
Immerwährende Anbeter (3,1f)
- SLO 17: Der Domherr (Titel) daß er mit lautem Munde Die
Hora singe in dem Gotteshaus (17,1f)

Distinktive Inhaltsmerkmale dieser Figur sind das (negative)
Pfründestreiben und das (positive) gesungene Gotteslob.

§ 79 Neben den bisher erwähnten relativ oft bezeugten geistlichen Fi-
guren finden sich in den Ständereihen der Totentänze auch noch
verschiedene andere Vertreter der Geistlichkeit, die jedoch von
jenen, was die Zahl der Belege betrifft, eindeutig abzuheben sind.

Prediger (12 Belege) (s.a. Mönch § 75; Pfarrer § 76; sowie zur
Rahmenkonstruktion § 355)

Aufgenommen werden hier nur jene - letztlich wahrscheinlich auf
die Darstellung HOLBEINs (HOL 21) zurückzuführenden - Belege,
in denen der Prediger i n n e r h a l b des Totentanzes mit
dem Tod / Toten konfrontiert wird. Zu unterscheiden ist diese
Funktion einerseits vom Prediger als Rahmenfigur (s.u. § 355),
andererseits vom Predigermönch (Dominikaner s.o. § 75) bzw. vom
predigenden Pfarrer (s.o. § 76).

- HOL 21: Der P r e d i c a n t (Titel; textlos)
- NEC 1544,34f: Der Predicant (Titel) Du P r e d i g e r
hast menigklich Geleert / inn tod züsicken sich (35,1f)
- SCH 1557,21: Der Predicant (Titel) (gute und schlechte Pre-
diger werden unterschieden)
- NEC-SCH' 16: Ein Prediger (nach SCH)
- FRÖ 84: P r ä d i c a t o r (Titel; mit den Versen von GRB
41 [Massmann])
- MÜN f 116v. (wie NEC 1544)
- VOG 22: Wehe euch / die jhr was gut ist böse nennet (22,1)
- MEY 1650-14: Prediger (Titel) ein Frommer Predicant (Bild-
unterschrift)

- VAL 32: Prediger (Titel) dein Wörter-Prangen
ABR 1710,3: Prediger und Tod (Titel) Auch Biret und Kappen
(3,1) (der Text handelt jedoch nicht vom Tod des Predigers, sondern von seiner Todespredigt: denn die Totenprediger sind allezeit die besten p.65)
MEY 1759-14: O L e h r e r (14,1)
SLO 21: Der Prediger nach der Mode (Titel) ins Verderben führt die sichre Schaar (21,3; negativ)

Kaplan (7 Belege) (s.a. Pfarrer § 76)

- LÜB 1463,268ff: kappelän (268)
BER 27ff (nur frgm.)
MRH 97ff: Her capellan (97) Ein berret drug ich (105)
ZIM f 92r: Ewers altars vnnd ewer Caploneyen Werden J r auch gentzlich Verzeihenn (92,9f)
LÜB 1701,121ff: Der Capellan (Titel) Ich diene dem Altar (125)
EMM 15 (im Text kein Hinweis; vom Hg. RAHN als "Kaplan" identifiziert)
WAS 12: Der Kaplan (Titel) als Seelen-Arcz (Bildunterschrift) Du must predigen, studiren, Taufen, und catechisiren (Bild zeigt Kaplan auf Versehgang; vgl. Pfarrer § 76)

Kreuzritter (5 Belege) (s.a. Ritter § 86)

- AUG 1438-Cgm4930 f 6v: Ich stee hie als ein p f f a f f e n r i t t e r der da lern vnd streiten sol mit der czungen vnd beschirmen dy kirchen gots vnd ausspehen dy hinterlagunge vnd czustorn die veint (diese Figur steht in der Schachallegorie auf der Seite der "Geistlichkeit" - beim Pfarrer - und in Parallele zum Ritter auf der Seite der "weltlichen Obrigkeit")
LÜB 1489,497ff: De G o d e s r i d d e r (Titel) Ok hete wi de c r u c e h e r e n al dusesche lant dorch unde ðk in Prusen (519) Godesriddere des duseschen ordens si wi ðk genant (521) m a r i e n b r o d e r e (539) Hirumme wart ik vor einen mēster gekoren Over dessen orden van den ritterliken broderen (500f) Ja, her mēster des ordens van den crucebroderen (525)
BRN 24.25: R i t t e r b r ü d e r (24,1) beschirmt die cristenheit (24,3) Mit türken und heiden han ich gestritten (25,1)
HAN 6: Cruceheren (Titel) Frunst tret her myt dynem cruce, her hogemeystere vth Prusszen edder van Rodijs
LÜB 1520,129ff: De crutzhere (Titel) Her meyster van dem Düdeschem orden (129)

Insofern die Figur des Kreuzritters offensichtlich als bewußtes Gegenstück zur (obrigkeitlichen) Figur des Ritters intendiert ist, beweist sie die Produktivität der Merkmalopposition "geistlich: weltlich".

Prälat (5 Belege) (s.a. Abt § 77; Domherr § 78)

SUS 25: Ecclesie Prælatus (p 19,25)

AUG-1650,11: Ihr Bischöf, Thumbherrn und Prälaten (11,1;
nur angesprochen)

ABR 1710,27: Prälat und Tod (Titel) Auch Inful und Hut der
Tod nit schonen thut

BAB 6 (wie ABR 1710)

ÖDB 2;3: Bischof Prälaten all

Nur vereinzelt wird der Prälat als eigenwertige Figur in der Ständereihe verwendet; meistens begegnet das Wort nur als summarische Bezeichnung für hohe Geistliche schlechthin, wie etwa LÜB 1489 für den Bischof (LÜB 1489,405) und für den Papst (der hilgen cristenheit de hogeste prelate ebda 170), in FÜS für den Abt: Prelat ward ich in disem land (FÜS 11,1; ähnlich EMM 10,1).

Offizial (4 Belege) (s.a. Curtisanus § 79 unten; Richter § 88)

BER 39ff: Gy kluke man, her o f f i c i a l (39)

MRH 49ff: O r e v e r e n d e d o m i n e o f f i c i a l
... Ir hant ... vil falsche orteil gesprochen (50f)

LÜB 1520,201ff: Gy g e y s t l i k e n r i c h t e r s ,
ok du official (201) Kurtesaners, ock alle gy, notarius
Hinricus, Johannes, locate unde bacalarius (203f)
Myt al den gesellen, de myt my syd. Hadde wy dat richte
vorstan myt flyd ... (209f)

ZIM f 90r (wie MRH, erweitert)

Die Bedeutung des mittellateinischen Fremdwortes officialis ist äußerst vielschichtig²⁶⁹; in den vorliegenden Belegen dient es wohl zur Bezeichnung des geistlichen Richters, ähnlich wie im Teufels Netz (V 3531ff) wo der officialis ebenfalls unter dieser Gruppe genannt wird.

Patriarch (3 Belege)

OBD-H² 6: das czwefache crewcze loth fallen (6,3)

KLB 6: Her patriarch (wie OBD)

BRN 12.13: Her patriarch, erzvater genampt (12,1) gross
irdisch hat uns qmacht. Der Bapst (13,2)

Wie die Belege zeigen, handelt es sich beim Patriarchen um eine auf alte Texte im Umkreis von Basel beschränkte archaische Figur (s. Anm. 963a).

Küster (3 Belege) (s.a. Reihe "Untertanen" §§ 111ff)

LÜB 1463,300ff: Koster (300) In miner kosterie (303)

En grot officium was min sin (305)

BER 15ff: Her koster van der kercken (15) alze eyn vorbeder
(16) Dat iw de slotelle alle schollen klynghen (18)
LÜB 1701,137ff: Der Küster (Titel) Der Schlüssel ... zu
Kirch und Altar (137)

Die Einführung des Küsters in die Ständereihe stellt den Versuch dar, auch auf der Seite der "Geistlichkeit" eine eigene Reihe "Untertanen" anzuschließen.

Erzbischof (2 Belege) (s.a. Bischof § 73)

OBD-H² 7: Ercz biscof
KLB 7 (wie OBD)

Auch die Figur des Erzbischof stellt ein auf alte Texte beschränktes vereinzelt "Relikt" dar; dies bestätigt AUG 1438, wo der bischoff vom tod als Erczbischoff (V 55) angesprochen wird.

Legat (1 Beleg)

SUS 13: Legatus venio culparum vincla resolvemus Omnia pro auro (p 20,12)

In LÜB 1489,166 wird diese Figur im Text des Papstes erwähnt.

Curtisan (1 Beleg) (s.a. Offizial § 79 oben; Höfling § 89)

SUS p. 20,25ff: Curtisanus (Titel)²⁷⁰⁾ me Rhoma potens multis suffarsit onustum Muneribus sacris, proventibus, officiisque (20,25)

In LÜB 1520,203 werden Kurtesaners im Text des "Offizials" angesprochen.

Prior (1 Beleg) (s.a. Abt § 77)

SUS 10

In LUZ 1635 Str.13 wird der Prior als eine zeitliche Vorstufe (d.h. als ein "Untertan") des "Abtes" erwähnt: Vor war ich Prior im Conuent (13,1).

Probst (1 Beleg) (s.a. Domherr § 78)

LUZ 1867,15: Ich bin ein Probst hab groß einkomen (15,1)

Diese Figur wird in den gedruckten Fassungen (LUZ 1635 u.ö.) unter dem Titel Thumbherr (Str. 17) geführt.

§ 80 Die Berechtigung, die §§ 72-79 genannten geistlichen Figuren in einer Gruppe zusammenzufassen, ergibt sich nicht zuletzt daraus, daß vereinzelt auch in Totentanztexten selbst diese Zusammenfassung vorgenommen wird:

Geistlichkeit

ABR 1680 Str.4: du fromme K l e r i s e i Mit allen Or-
densg'nossen (Z 1f; im folgenden Prosatext S 37-47 ein
Lob der verschiedenen Orden)

RGB Str.3: Klerisei

Außer den genannten Figuren zählen auch noch andere in den Toten-
tänzen vorkommende zur "Geistlichkeit" im weiteren Sinne; da ih-
nen jedoch noch andere Inhaltsmerkmale (dominant) eigen sind, wer-
den sie im Rahmen anderer Reihen besprochen, u.zw.:

- der (fahrende) Schüler (Scholar), der Jurist, der (akademische)
Lehrer unter den Artes-Figuren; (s. §§ 96. 97. 100);
- der Kirchenvorsteher als zum 3. Stand gehörig; (s. § 109);
- der Nuntius (als Bote) bei den "Untertanen"; (s. § 115);
- der (aus geistlichen Gründen zum) Einsiedler (gewordene Mensch)
als "außerhalb der Gesellschaft" stehend; (s. § 119);
- die Äbtissin, Nonne und Begine als "weibliche" Figuren (§§ 145.
146. 147).

§ 81 Die Figurenreihe der "Geistlichkeit" weist, wie die nach Häufig-
keit der Belege geordnete Liste zeigt, eine klare Gliederung auf:

Papst (46 Belege)	Domherr (24)	Kaplan (7)
Bischof (43)	Prediger (12)	Kreuzritter (5)
Kardinal (38)		Prälat (5)
Mönch (36)		Offizial (4)
Pfarrer (35)		Patriarch (3)
Abt (30)		Küster (3)
		Erzbischof (2)
		Legat (1)
		Curtisanus (1)
		Prior (1)
		Probst (1)

Die linke Reihe repräsentiert den K e r n b e s t a n d von
6 geistlichen Figuren, die in der überwiegenden Mehrzahl der
Texte (in unserem Corpus durchschnittlich 38mal) zu finden sind;
die Reihe der 11 Figuren rechts (mit einer durchschnittlichen
Beleghäufigkeit von nur 3), sowie die zwischen diesen beiden
Reihen stehenden Figuren des Domherren und des Predigers stellen
die von einzelnen Texten unternommenen Versuche dar, die Stände-
reihe nach dem Kriterium "Geistlichkeit" auszubauen. Der Schwer-
punkt dieses Ausbaus liegt offensichtlich auf den unteren Rängen

der Hierarchie, was einerseits auf die ursprüngliche numerische Überbesetzung des oberen Bereiches (Patriarch, Erzbischof) - v.a. im Vergleich mit der parallelen Reihe "weltliche Obrigkeit" - zurückzuführen sein dürfte, andererseits aber wohl auch den Versuch darstellt, der (weltlichen) Figurenreihe "Untertanen" eine analoge im geistlichen Bereich (Kaplan, Küster) zuzugesellen.

Betrachtet man die Texte im historischen Ablauf, so fällt die Tendenz zur numerischen Einschränkung der geistlichen Figuren auf: eine solche Einschränkung mag ihre Ursache im simplen Desinteresse von Autor und Publikum an der (katholischen) geistlichen Hierarchie haben, wie vielleicht im Falle von WFL und MUS²⁷¹, in dem lediglich der Aufhebung des Klosters und (dem Mönch) Berthold Schwarz eigene Abschnitte gewidmet sind, oder in den Schweizerischen volksliedhaften Texten BOL und GRE, von denen nur BOL wenigstens summarisch die Geistlichkeit (Str. 3) erwähnt. Dieser Prozeß der S ä k u l a r i s i e r u n g des Totentanzes zeigt sich besonders deutlich in den drei FALGERSchen Texten des 19. Jahrhunderts, die - von einem namentlich bekannten Künstler geschaffen - trotz des dörflichen (d.h. klerikal bestimmten) Kontextes die Geistlichkeit auf jeweils 1 (nicht zufällig dem Kernbestand der Reihe entnommene) Figur (ELB: Papst; ELM: Priester; SWA: Bischof) beschränken.

Möglicherweise trifft sich diese Säkularisierungstendenz mit dem (zunehmenden) Interesse der (katholischen) Geistlichkeit, n i c h t mehr in Totentanztexten vorzukommen; denn nur durch ein solches Interesse läßt sich erklären, daß auch anderen Texten aus dem bäuerlichen Milieu (STY, GRZ, WAR und noch dem 1922 in der Villacher Stadtpfarrkirche wieder-aufgeführten Drama KÄR) die "Geistlichkeit" völlig fehlt. Dem Grund dafür kommt man näher, wenn man berücksichtigt, daß auch in den jesuitischen Totentänzen (ING und EIC) keine geistlichen Figuren vorkommen: Die Reformation hatte - von der sporadischen Einführung eines evangelischen Pfarrers in ERF abgesehen, keine Änderungen im (geistlichen) Figureninventar nach sich gezogen, sondern sich im Gegenteil das vorhandene Inventar mit seiner römisch-kirchlichen Hierarchie satirisch zunutzegemacht. Die katholische Seite blieb auf diesem sa-

tirischen Kampfplatz in der Defensive, wie etwa WAS (in Bezug auf die geistlichen Figuren reine Panegyrik) und MÜN (apologetische Umarbeitung von NEC) zeigen. Als ein Mittel der Verteidigung könnte auch die stillschweigende Ausklammerung der Figurenreihe "Geistlichkeit aus dem Totentanz verstanden werden.²⁷²⁾

β) Figuren der Reihe "Weltliche Obrigkeit". (§ 82-90)

§ 82 König (50 Belege) (s.a. Monarch § 89; Königin § 149)

- GRB 4: HErr König Ewr G'walt hat ein Endt (4,1)
OBD-H² 4 (wie GRB)
LÜB 1463,92ff: her koningck here (92) Hertogen, rydder unde knechte Dagen vor my durbar gerichte (95f)
BER 219ff: Her konig (219; frgm.)
MRH 161ff: Ir mechtiger kunig groiß und rich (161)
LÜB 1489,323ff: Hertogen, ridders unde knechte mōsten mi eren (333) Here her koninck hōch geboren unde rik (345)
NBÖ 97ff: Der konik (Titel) Het ich mein lant recht reqirt (101)
KLB 4 (wie GRB)
KZH 5: Mechtiger künig (5,1) Mit kinigs gewalt vnd qantzem krafft Hab ich geregiert mit herschafft (5,9f)
BRN 36.37: Herr künig (36,1) Silber und gold hatt ich vast vil (37,1)
HAN 2: eyn konigk hoch geboren ... Hestu de kronen myt eren gedragen
LÜB 1520,93ff: Her konninck, hochgheboren, edel unde ryk (93)
SUS 2: Rex Rhomanus (Titel) ego Rhomulidum rex (p.19.10)
NAO 6: Der künig gwalt würt auch nit alt, die krieg so leichtlich machen (6,1ff)
NEC 1544,42f: Regierst du schon ain Künigreich (43,3) all mein gwallt vnd Regiment (43,12)
SCH 1557,8: Der heut das Königlich scepter tret (8,1) Sindt landt vnd leut dir vnderthan (8,3)
NEC-SCH' 8: Ein König (Titel; nach SCH)
ZIM f 101r: Nitt lass er (=Gott) mich entgeltenn heut Das ich jnn allenn lannden gebeut zu streütenn vnnd zu bösen sachenn (101,25ff)
WIS 41ff: Herr König, du ein Mensch auch bist (41) Von Gottes Gnad ich König bin (45)
ING III,3: König Coenredus
MÜN f 118r: (wie NEC)
LUZ 1635,8: Ich war ein König hat Landt vnnd Leuth Führt frembde Krieg / macht grosse Peut (8,1f)
MBU 1: König (mit Kaiser, Papst und Bischof erwähnt) 2,3: Königklich Palläst (zusammen mit Bettlers Stall)
VOG 8: Heut König / Morgen tod (8,3; nach Jes.Sir. 10,10)
MEY 1650-17: Des Königs pflichten (17,1)

- AUG~1650, Str.22-25: ihr König (22,1) Was soll mir Jetzt
mein Königs-Kron (25,1)
- FÜR 5: Das Haupt gekrönt (5,1)
- WOL 10 (wie LUZ)
- EIC 11ff: primus sis plena, Rex, actor in scena (11f)
- VAL 42: Land und Leuth zu Dienste seyn
- RGB 5,1: Der König q'walt und starke Macht
- LÜB 1701,41ff: Mein Scepter strekte sich von Süden biss
zum Norden (47)
- EMM 8: Grosser König (8,1)
- WDR 19a: (textloses Emblem)
- BAB 3: (Königin am Sarg; Text an die Legende von den 3 Lebenden und den 3 Toten angelehnt²⁷⁵): Man kennt si nit
mehr, wer sie gewest vorher)
- DSD 9: Kein König thut mirs nach an Ruhme wie an Thaten
- BLB 8: König (Titel) Hin ist dein Zäpter und die Cron (8,1)
- RUS 9 (p.184ff): Ein König auf seinem Thron (Titel) Gelobet
seyst du, HERR! ... daß uns kein könig richt (p.196;
mit vielen historischen Beispielen; republikanische Tendenz: Kein fürst erleb'es nicht, daß er uns möge je nach
seinem Willen ziehen)
- RUS 12 (p. 214ff): Eine Königliche Mahlzeit: Die großen Kö-
nige und and're Obriqkeiten (mit historischen Beispielen,
auch von Päpsten und Fürsten) (s.a. Schlemmer § 127)
- ERF 49: Dein Thron, dein festes Schloß und deiner Herren
Pracht (49,1) grosser König ... Dein Scepter splittert
(49,2f)
- MEY 1759-17: Herr König (17,11) M o n a r c h e n sind mir
(=dem Tod) unterthänig (17,12)
- STR 15: Wo ist der von dem Thron vor einer kurtzen Zeit Mit
Purpur angethan dem Reich gesätze gab (15,1)
- WAS 18: Der König (Titel) Königen all Ehr gebühret: Wie er
immer auch regieret, Er halt doch ein König ist (4,1ff)
- BEV 5: Zum König ... in Palast (5,2) Sin Purpur Kleid ... in
schwarze Farb verkehren (5,4f)
- BOL 6: Ihr Könige (6,1) Legt Kron und Zepter hin (6,5)
- GRE 4: Ihr Könige (4,1)
- ÖDB 2: Königskron (2,2; erwähnt mit Kaiser u.a.) Str 7: König
all
- SLO 8: Der König (Titel) Dir strengen Herrn, versenkt im
Rausch der Sinnen (8,1) die Lust entweicht (8,4)
- FAL-ELB 2: Ich bin Gebiether in dem Reich (2,1) Der Krone
dir und Szepter gab (2,3)
- KÄR p.20,30ff: o König (20,32) hab ich nicht ein stolzes
Schloß (21,5) leg ab Szepter und Kron (21,21)

Da der König die am öftesten vorkommende Figur dieser Reihe ist, sind jene Fälle besonders zu erwähnen, in denen er nicht vorkommt; es sind dies zum überwiegenden Teil Texte aus dem dörflich-bäuerlichen Milieu (FÜS, STY, FALGERS ELM und SWA, WAR). Soweit in diesen Texten auch der Kaiser nicht vorkommt (alle genannten

außer FÜS), dürfen wir dieses Fehlen wohl - ähnlich wie beim analogen Fall des Papstes - auf eine gewisse Autoritätsscheu zurückführen.

§ 83 Kaiser (48 Belege) (s.a. Monarch § 89; Kaiserin § 148)

- AUG 1438,129ff: Keyser (135) Merck, wie dein volk groß jamer leit (136) Cgm4930 f 9v: als ein erwelt haubt ... vnd als ein gepieter vnd beschirmer der natürlichen gesetz der gerechtikeit; mein berüffung daz ist steter frid, gut müntz vnd recht gerichtt
- GRB 2: Herr Keiser mit dem grawen Bart (2,1) Ich kundte das Reich gar wol mehren (2,5)
- OBD-2: Her keiser, euch hilft nit das schwert, Zeppter und krone sind hie unwert (2,1f)
- LÜB 1463,44ff: Her keiser (44) Koninge, vorsten unde heren Mosten my nigen (49f) Du werst gekoren To beschermen unde to behoden De hilgen kerken der kerstenheit Mit deme swerde der rechticheit (53ff).
- BER 195ff: Her keyser stolt, edel unde mechtichlik (195) dy guldene krone (198; frgm.)
- MRH 145ff: Herr keiser (145) du soltest schonen keiserlichs appels und miner cronen (157f)
- LÜB 1489,189ff: Alle cristene koninge, hartigen unde greven Mōsten sik ... to minem dēnste geven (201f)
- NBÖ 89ff: was hilft mich nu mein keiserliche crōn (95)
- KLB 2 (wie OBD)
- KZH 2: keyser ... Es hat hat ein end vwer gewalt; Apffel, zeppter, schwert vnd och kron (2,1-3)
- BRN 34.35: Herr keiser (34,1) All mine diener, ritter und knecht wichend (35,1f)
- LÜB 1520,69ff: Her keyser (69; tw. nach LÜB 1489)
- SUS 1: Imperator
- NEC 1544,40f: Das Oberst haupt / der ainig herr Der gantzen welt bin ich (41,2)
- SCH 1557,7: Keyser also regier dein Reich (7,1)
- NEC-SCH' 7: (nach SCH)
- ZIM f 100r: Hett Jer die Christennhait wol bewartt So gienngend Jr Jetz frōlich an dise fartt (100,13f)
- WIS 17ff: Herr Käyser, ob wol göttlich ist dein Hochheit (17f) Von Gottes gnad ich Käyser bin (21)
- FÜS 2: Herr Kayser (2,1) Mein land und leut ich meren thet (2,5)
- MÜN f 117v/118r (wie NEC)
- LUZ 1635,5: Groß Macht vnd Gwalt vnd groß Reichthum hab ich darzu ein Kayserthum (5,1f)
- LUZ 1867,4: Das Römisch-Rich, das Kaiserthumb
- MBU 1: Keyser (mit König, Papst u. Bischof erwähnt; Str.4: Caesar und Pompeius)
- OST 2 (wie FÜS)
- VOG 7: Man wird dich von dem Keyserthumb abholen (7,2)
- MEY 1650-15: ein Keyser soll das Reych zum Frieden schlichen, desselben Mehrer seyn (15,2f)

- AUG~1650, Str.15-18: Ewr Majestät (15,3)
FÜR 4: Das Haupt der welt
WOL 9 (nach LUZ 1635)
VAL 40: Vnser Majestät (Kaiser spricht so von sich); Ich zerstöre Scepter / Krone
RGB 4,1: Die Kaiser all in ihrem Thron
HSL 5: Keiser (Titel) Ergriff den Zebter und den gwalt (5,2)
LÜB 1701,17ff: grosser Kayser (17) Apfel, Schwerdt und Bullen (19) den Reichs-Abschied (24)
EMM 4: Keiser, dein Reich, Gäld stätt und land (4,1) gib har den scepter, leg ab die cron (4,3)
WDR 18a (textloses Emblem)
DSD 8: Der Kaiser folgt mir sammt allen Potentaten
BLB 7: Kayser (Titel) Allzeit hat dir der krieg wohl glungen, dardurch vill stätt und land gezwungen
ERF 24: Monarch (24,1), vor dem sich alles beugt (24,2)
MEY 1759-15: Dein freyes Reich, G e r m a n i e n (15,1) Kommt, Cäsar (15,11)
STR 16: die hand darf nimermehr dem (!) Scepter fiehren (16,2)
WAS 16: dass Ost und West von deinen Thaten sprechen (Bild-unterschrift) der hohe Kaisers-Thron (1,3)
REV 3.4: Dem Keiser tritt ich für sin Thron (3,1) riss ihm von sim Haut die Kron (3,2) Riss ihm ds Schwärt von der Siten (3,6) Sin Scepter ich zuo Stücken brich (4,2)
BOL 4f: Durch Gottes reichen Segen Traq ich die Kayserkron (4,2f) Von Fürsten, Grafen und Herren Wirst du erhalten (5,2f)
GRE 3: Ihr Majestät (3,1) Was fragt er nach der Reiches-Cron (3,4)
ÖDB 2: Kaiser (erwähnt mit Papst; weitere Erwähnung Str.7)
SLO 7: Dem Herrscher Heil, der mit des Armes Macht Das Gute pflegt der Bosheit Werk vernichtet (7,1f)
GRZ 9: Selbst Herrscherthron ich nicht verschon' (9,1)
SXT 1: Leg das Zepter aus der Hand (1,2)
LPL 7 (p.41ff): Der herre kaiser (Titel) herzög und fürsten sein mir untertänig und ich bin aller kaiser mächt'ger könig (p.41)

Die Tatsache, daß der Kaiser in unserem Textcorpus weniger häufig vorkommt als der in der Hierarchie unter ihm stehende König findet ihre Erklärung in jenen Texten, wo die Figur des Kaisers im Gegensatz zu der des Königs entweder durch tw. Verlust der Hs. nicht enthalten ist (wie bei HAN) oder absichtlich ausgeklammert wird wie wohl in den jesuitischen Texten ING und EIC, im ursprünglich niederländischen Text RUS oder in späten bäuerlich-dörflichen Texten des österreichischen Raums (FAL-ELB, KÄR; anders jedoch SXT!).

§ 84 Fürst / Herzog (43 Belege) (s.a. Fürstin/Herzogin § 150)

- AUG 1438,189ff: Der kayser leicht den f u r s t e n (189)
Des reychs verweser sol ich seyn (191)
Cgm4930 f 12v: der daz vnderthenig volk beschirmen vnd
fursichtiglich versehen sol nach des reichs gerechtikeit
- GRB 8: Stoltzer H e r t z o g (8,2) Land, Leut, Weib Kindt
(8,5)
- OBD 8: herzog (Titel) Ich han die edeln herren wert Als ein
herzog geregiert mit dem schwert (8,1f)
- BER 231ff: Her hertoch mechtich, duchtig tho velde (231; frgm.)
- MRH 177ff: Du bist eyn hertzog gewesen (177) myn herschafft
vbergeben, Ritter, knecht vnd vndersasßen (187)
- LÜB 1489,407ff: hertoch, here höch geboren (427)
- NBÖ 105ff: Ein herzog bistu gewesen (105)
- KLB 8 (wie OBD)
- KZH 7: Hertzog, von adel hoch geborn (7,1) Durnieren, stechen,
beissen, iagen, Was kurtzwil hiess, wolt ich haben (7,11f)
- BRN 42.43: Herr herzog (42,1) scheiden Von land, lüt, wib,
kind, gelt und kleiden, Silber und gold, kettinen und
ring (43,1ff)
- HAN 4: du gude hertoge ... dat swert dy beuolen is
- LÜB 1520,105ff: "Hochqeboren hertoge van eddelem schlechte!"
Sus hebben di heten dine ridders unde knechte - (105f)
- NEC 1544,44f: ain reicher Hertzog (45,1) in der ghorsam mein
Ain qwalltigs land / vil Edler leüt (45,2f)
- SCH 1557,13: Fürst (Titel) Gefürt ein hohen Fürsten stand /
Beschwert darmit dein leut vnd land (13,3f)
- NEC-SCH' 13: Ein Fürst (Titel; nach SCH)
- ZIM f 102r: gross gutt vnd eer hast du besessen (102,5; nach
MRH)
- WIS 57ff: Fürst Hochgebohrn (57)
- FÜS 3: O stoltzer Fürst (3,2)
- MÜN f 118v (wie NEC)
- LUZ 1635,11: Hertzog (Titel) Ich bin ein Hertzog von dem
Standt/ Daß ich jetz besitz von meinem Landt ... (11,1f)
LUZ 1867,10: Von Fürstenblut ein Herzog gut (10,1)
- OST 3 (wie FÜS)
- VOG 13: Du Hertzog laß nur deine kurtzweil fahren (13,1)
- MEY 1650-19: Herr Churfürst (19,5) Was ewer sieben oder
acht, zur wahl eins Keyzers haben macht (19,1f)
- AUG-1650,Str.28-31: Ihr Herzog und ihr Fürsten all, Geistlich
und weltlich (28,1f)
- FÜR 8: Hertzog (Titel) Seyst Herr oder Fürst
- WOL 11: der tod schätzt ... den churhut wie den bauren hut
(11,1f)
- VAL 44: Princeps (Titel) Mich ein hochgebohrnen Fürsten
- RGB 6,1: Kein Fürst ... so mächtig
- ABR 1710,4: Fürst und Tod (Titel) Auch der Kron ich nit ver-
schon
- WDR 17a: (textloses Emblem)
- DSD 10: Der Fürst der Grafe stirbt
- BLB 9: Herzog (Titel) Wie ändern Leith wirst mirs auch ma-
chen (9,8)

- ERF 48: Der Kurfürst (Titel) Gieb Inful, Stab und Stuhl, gieb Kurhut, Schwert und Amt (48,1; auch die geistlichen Kurfürsten sind hier unter "weltlicher Obrigkeit" subsumiert)
- WAS 20: Grosse Fürsten, Potentaten (1,1) Nahe bey dem Kaiser stehen (1,5) sie die Unterthanen retten (4,1)
- MEY 1759-19: Durchlauchter Churfürst (19,1) Noch mehr des Reiches als Cäsars Freund (19,9)
- STR 13: dieß ganze Herzogthumb will ich dir gerne geben
- STR 14: Secht dem (!) Durchlauchtigsten! Secht sein geschmicktes Haut. Wie? steht disen (!) nicht der Churhut recht quet an? (14,1f)
- BEV 6: Den Fürsten (Pl.) (6,1) ihr Durchlüchtigkeith (6,2)
- BOL 7: ein Fürst geborn Vom alten Fürstenstamme (7,1)
- GRE 5: mein lieber Chur-Fürst (5,4)
- ÖDB 2: Fürsten, Graf, Edelmann (2,4; so auch 8,4)
- SLO 13: Der Fürst (Titel) Um Gnade flehte dich, du harter Mann, Die Witwe mit dem Kind vergebens an (13,1f)
- FAL-ELM 5: Fürst (Titel) Ich bin sehr mächtig und sehr reich (5,1)

Daß Fürst und Herzog, beide vornehmlich als Machthaber über Untertanen dargestellt und als solche dem "geistlichen" Bischof zu vergleichen, als 1 Figur gesehen werden müssen²⁷⁴, geht aus der fast vollständig komplementären Verteilung hervor; mit Ausnahme von STR, wo zwischen dem Herzog und dem v.a. im 18. Jh. auch in anderen Texten (ERF, GRE, Mey 1759) nachweisbaren Kurfürsten differenziert wird, enthalten die Texte entweder den Herzog oder den Fürsten, wobei jener in älteren, dieser in jüngeren Texten überwiegt. Die beiden Bezeichnungen werden aber auch in synonymischer Variation nebeneinander verwendet (etwa AUG-1650) und gegeneinander ausgetauscht: so übernimmt etwa FÜS die Herzogs-Strophe von GRB (OBD), ersetzt jedoch die Figurenbezeichnung durch das modernere Fürst (ähnlich auch NEC, VOG: Herzog, SCH, VAL: Fürst, jeweils zum gleichen Bild HOLBEINS).

- 5 Edelmann (40 Belege) (s.a. Ritter § 86; Jäger § 100; Gefangener § 120; Spieler § 125; Jüngling § 138; Edelfrau § 149)

- GRB 16: ihr Edler Deqen (16,1)
- OBD 16: ir edler man (16,1; sonst wie GRB)
- LÜB 1463-188ff: Gummen (188) Minen undersaten was ik swar (195)
- BER 279ff: Her junckex (279) Wederwerken, howiren was jwe art (283)
- MRH 225ff: Her junckher (225)

- LÜB 1489,783ff: De Junkher (Titel) Min vader heft mi so vele to hope lecht, Dat ik bin geheten ein r i k e k n e c h t (789f) (Auch der berittene Soldat wird vom Tod so angesprochen: Hofgeselle, du bist ein ruter genant, ik scholde di wol junkher heten 1279f)
- NBÖ 129ff: E d e l m a n (129)
- KLB 17 (wie GRB)
- LÜB 1520,261ff: Juncker (261)
- NEC 1544,50f: Edelmann (Titel) Ich bin ain Junger starckher man (51,3)
- SCH 31: Der Edelman (Titel) Werst ein Christlicher Ritter gewesen (31,3)
- ZIM f 105r: Das ich nit hiellt die Gottes gebott Ich hab wollust gesücht hie vff erdenn (f 105,20f)
- WIS 97ff: o Edellman, dein Adell-Tugend (97f)
- FÜS 12: O Juncker mitt dem knebelbartt (12,1) ein Edelman genant (12,5)
- MÜN f 119rv (wie NEC)
- LUZ 22: Dein Stamb vnd Nam vnd Edel Blut / Dein Sitz vnd Schloß vnd all dein Gut / Hast von verstorbnen Eltern her (22,1-3) (ähnlich auch noch LUZ 1867,17)
- OST 12 (wie FÜS)
- VOG 18: Der Edellman (Titel)
- MEY 1650-22: Du stoltzer Edelmann (22,1)
- AUG-1650,36.37: Ihr Ritter und ihr Edle Herren (36,1; nur angesprochen)
- FÜR 10: Edel geblut
- WOL 12 (wie LUZ)
- VAL 50: Bin von Eltern wohlgeboren
- LÜB 1701,97ff: Der Edelmann (Titel) Ich war auff nichts so sehr als auff die Jagd erpicht (101)
- ABR 1710,29: Edelmann und Tod (Titel) Der Adel ist mir Wie Porzellangeschirr
- WDR 20a (textloses Emblem)
- DSD 12: Ihr seid hier alle gleich. Wenn einer war vom Adel
- BLB 10: Edelman (Titel) wir wollen tantzen ein Menuet (10,3)
- FRB 8: den adel (8,2)
- MEY 1759-22: Mein Junker wüßt, daß auch den Edelmann Vor mir nichts retten kann (22,5f) Ich war ein wilder Edelmann (22,20)
- STR 9: O welche schöne reihe der welt berühmten ahnen
- WAS 25: du feiger Corydon (Bildunterschrift) Spielen, tanzen, musiciren; Raufen, und galanisiren Machet nicht den Adelstand (1,4f)
- BOL 10: Gestrenger Junker (10,1)
- GRE 8: Komm, Junker Edelmann (GRE 8,1)
- STY 11: mein Edelmann (11,1)
- MUS p.48ff: Getäuschte Erwartung (Titel) ein wakrer Junker (49)
- ÖDB 2: Fürsten, Graf, Edelmann (2,4; so auch 8,4)
- (HLZ 1795 p.8ff handelt von einem Gefangenen = Edelmann (s.§ 120)
- HLZ 1799 p.54: Der Tausch (Titel) Wir tauschen, schrie Hans Holzmeier, indem er einen vornehmen Mann beim Ermel ergriff, und seinen Lumpenrock vor ihn hinlegte (54)
- HLZ 1799 p.72ff: Hut abgezogen (Titel) einen vornehmen Mann,

der ihn mit stolzen Blicken betrachtete (72) Du bist mir unterthan und ziehst die Mütze ab (73)

(WFL p.209ff: Baron von X wird als Spieler in den Totentanz aufgenommen; s. § 125)

SLO 16: Der Edelmann (Titel) du Starker mit dem Degen (16,1)

In der Charakterisierung des Edelmannes fällt auf, daß er einerseits zwar in manchen Texten ähnlich wie der Ritter als K ä m p f e r²⁷⁵) (OBD, GRB, KLB, SCH, SLO), in den meisten jedoch im Gegensatz zu diesem als adeliger G e n i e ß e r dargestellt ist. An die Bezeichnung Junker ließ sich auch die Figur des Jünglings (und damit eine ganze Figurenreihe mit dem Merkmal "jung/alt") anschließen. Zur wechselnden Stellung des Edelmannes in der Ständehierarchie s.a. Bürgermeister § 105, sowie oben § 18.

§ 86 Ritter (34 Belege) (s.a. Kreuzritter § 79; Edelmann § 85; Soldat § 113; Knappe § 116; Räuber § 127; Rittersfrau § 150; Duellant § 162)

AUG 1438,169ff: Ich sol behuten das gemein gut, Als do eyn edeler ritter tut (171f) Wo vint man ritter namen mer? Man vint, die rauben, prennen ser (175f)

GRB 11: Ich alsz ein Strenger Ritter gut (11,5)

OBD 12 (wie GRB)

BER 243ff: Her ritter (243) Legget dat scarpe swert van iwer siden (247)

MRH 209ff: O ritter rych (209) Der armen ich damit vergaß, sie zu beschirmen was ich laß (221f)

LÜB 1489,597ff: Dat swert is di gegeben in de hant, Helpen recht to beschermen (630f) Weddewen unde weisen bitostân (637)

NBÖ 121ff: Ritter (121) hettestu gefurt dein ritterrecht (123)

KLB 12 (wie GRB)

KZH 10: Ir fechter von weltlicher rytterschaft (10,1) Ein Strybar oder gantz kyrysserer mann (Titel 10,9) Den armen man ich alzyt beroubt (10,13)

BRN 46.47: Du strenger tüwrer ritter güt Du soltest han in trüwer hüt Die witwen weislin und gerechtigkeit (46,1ff)

HAN 10: Kone riddere, vechte nu myt dynem swerde

LÜB 1520,189ff: Her rytter (189; tw. nach LÜB 1489)

SUS p.22,5f: Miles ego auratus, fulgenti murice et auro splendidus in populo (steht in Opposition zum miles armatus s. Soldat § 113)

NAO 7: der ritter stoltz, der kriegsmann (7,2f) wie er mit raub auch ohn erlaub keynem sein tetsch wöll lassen (7,4f)

NEC 1544,48f: O Ritter (49,1) Wiewol du mit dein Spieß vnd swert Vil blöt verrört (49,4f)

- SCH 1557,16: Der Ritter (Titel; bei dem HOLBEINschen Bild des Edelmanns!) Dein fechten ist dir hie nichts wert / Mich wundt auch nicht dein scharffes schwerdt (16,3f)
- NEC-SCH' 32: Ein Ritter (Titel bei HOLBEINs Edelmann) O Ritter / ich fürcht nicht dein Schwert (32,1; nach SCH)
- ZIM f 104r: ich hab geschaffet groß Laid vnd Vnruw Mit Manncherlay stoltzer Ritterschafft (104,26f)
- WIS 73ff: Herr Ritter ich durchaus nicht acht dein Waffen (73f)
- LUZ 1635,26: Wie Ritterlich hab ich im Feld / Erlegt so manchen kühnen Held (26,1f)
- MBU 3: Rittersmann (3,1)
- VOG 17: Wer Kriegen wil (17,1)
- MEY 1650-21: Frisch Ritter zum pferde (21,1) ietz erkenn ich erst, wie mir ein Christlich kämpfen für alle Ritterspiel gebüret het (21,11f)
- AUG~1650, Str.36-39: Ihr Ritter und ihr Edle Herren (36,1)
- VAL 48: Eques (Titel) bezeichnet den Tod als Todten Knecht, vor dem ihn die Schand nicht lasset weichen
- LÜB 1701,65ff: Der Ritter (Titel) Wirff ab den schweren Rock, womit der Leib bedeckt Und den polierten Stahl, der in der Scheide steckt (65f)
- DSD 10 Es stirbt der Rittersmann
- MEY 1759-21: Herr Ritter (21,15) Laßt Panzer, Schild und Helm nun fahren (21,4)
- STR 10: Eule O Ritter mit Fliegentem Zigl (10,1)
- WAS 24: Du bist zwar ein tapfrer Ritter (1,1)
- BEV 7: Markgrafen, Ritter insgemein, Die richen Herren groß und klein (7,1f)
- MUS p.128ff: Der Zweikampf (Titel) Die Zierde deutscher Ritter ... Zog als ein Held zu glänzen mit seinem Degen blank und spiz aus den engen Gränzen, vom väterlichen Rittersiz (128)
- SLO 31: R a u b r i t t e r (Titel) Unschuldige hat oft sein Schwert betrübt (31,2)
- POC 5: Da frommt kein Schild und hilft kein Schwert (5,2)

Mit dem Ritter (und den anderen "militärischen" Figuren) verbindet sich ein - im folgenden reihenbildendes - typisches Motiv: er wird nicht nur als Waffenträger dargestellt (wie andere "obrigkeitliche" auch), sondern häufig auch im Kampf gegen den Tod bzw. von diesem angegriffen. Dieses Motiv, das wohl aus der bildlichen Darstellung (v.a. HOLBEINs) in den Text (NEC, SCH usf.) eingedrungen ist, spielt für die metaphorische Darstellung des Sterbens eine wichtige Rolle²⁷⁶).

Möglicherweise kann auch die mehrfache Interpretationsmöglichkeit: Ritter als 1) obrigkeitliche, 2) militärische, 3) mit dem Tod auch außerhalb des Textes assoziativ verbundene und 4) von diesem in

seiner eigenen Rolle angegriffene Figur die im Gegensatz zur sozialen Entwicklung stehende Beharrlichkeit erklären helfen, mit der der Ritter auch in jüngere Texte aufgenommen, und dort z.T. sogar (wie in SLO) zum Raubritter modifiziert wird.

§ 87 Graf (28 Belege) (s.a. Ehepaar § 143; Gräfin § 150)

- GRB 9: Herr Graff gebt mir das Bottenbrot (9,1) Last euch nicht rewen Weib vnd kindt (9,3)
- OBD 10: Her graf heist euch den keiser helfen (10,1) Ein edler graf, dem reich bekant (10,6)
- MRH 193ff: ir graue von edeler art
- NBÖ 113ff (nach MRH)
- KLB 10 (wie OBD)
- KZH 8: Wolgeborner graff vnd rytter zart (8,1) Vwer diener kument har nach (8,6) Mit hoffart vnd mit grossen güt (8,14)
- BRN 44.45: Mächtiger graf (44,1)
- HAN 8: du graue vnd banrehere
- NEC 1544,46f: Graff (Titel) Mein tag vil plüts vergossen hab (47,13)
- SCH 1557,32: Groß wapen hast vnd grauen güt / Vergossen vill vnschuldig blütt (32,1f)
- NEC-SCH' 20: Ein Graff (Titel; nach SCH)
- ZIM f 103r: ich gar nichtz gutz hab gethann sunnder all mein sach was vbermuth (103,26f)
- MÜN f 118v/119r (wie NEC)
- LUZ 1635,15: Herr Graff jhr Gnaden (15,1)
LUZ 1867,13: Ein Reichs - Graf wird Ihr Gnaden gnannt (13,2)
- VOG 15: Der Graue (Titel) Der hohe Graff hat nictes mitzunemen Von Ehr vnd Pracht ... Titel noch Geschlecht (15,1-3)
- MEY 1650-20: zu dem Graffen, und seinr Gemahelin (20,1f)
- FÜR 9: In Graaffen und Knecht der dodt hat recht (Bild hat nur Grafen)
- VAL 46: Wann du schon Gewöhr / vnd Waffen Woltest brauchen
- EMM 12: Gester ein Graff, heut bist mein Schaff (12,1) steig ab Herr Ritter (12,2)
- DSD 10: Der Fürst der Grafe stirbt
- ERF 39: Ich hab, Graf, mit Euch, und Gräfin, nun zu thun (39,1)
- WAS 22: ein Graff, ein groser Herr (Bildunterschrift) der Graffen-Stamm (1,1; der Auftraggeber Graf Sporck, wird genannt; s.u. § 389f)
- MEY 1759-20: Auch Grafen sind ... Des Todes Eigenthum (20,1ff)
- STR 12: Das gantze Reich auf (!?) mich als einen Grafen ehren (12,1)
- BEV 7: Markgrafen, Ritter insgemein, Die richen Herren gross und klain (7,1f)
- GRE 6: Von altem, hohem Stamm, Bist zwar ein Graff geboren (6,1f)
- ÖDB 2: Fürsten, Graf, Edelmann (2,4; so auch 8,4)
- SLO 32: Der Graf (Titel) Mich zu verletzen darf ein Bauer wagen (32,2; spielt auf die bildliche Darstellung HOLBEINS und ihren eventuellen historischen Hintergrund an; s. u. § 267)

Die Zusammenstellung von Graf und Gräfin (MEY und ERF) zeigt die Wirksamkeit des Kriteriums "verheiratet" (s.u. § 141ff) auch innerhalb dieser Reihe der "weltlichen Obrigkeit".

- § 88 Richter (23 Belege) (s.a. Offizial § 79; scabinus § 80; Schult-
heiß § 89; Advokat § 92; Jurist § 100; causidicus § 100;
Ratsherr § 103)
- AUG 1438,149ff: Richter (155) Der keiser verleicht das
schwert dem richter (149)
(LÜB 1489,1155: ein richter beim "Kirchenvorsteher" erwähnt)
NBÖ 137ff: Antwort des richters (Titel; Text jedoch nach
MRH-Advokat)
- SUS 19: Justitiæ iudex (p.21,3)
- NEC 1544,56f: Richter (Titel) Du kompst yetz für das Ewig
ghricht (57,13)
- SCH 1557,18: Ir Richter halten vbel hauß (18,1)
- NEC-SCH' 34: Ein Richter (Titel; nach SCH)
- MÜN f 120v/121r (wie NEC)
- LUZ 1635,27: Richter (Titel) Kein Gsatz noch recht ist / daß
vermag / Daß man ein Vrtheil fell ohn klag (27,1f)
LUZ 1867,22: Herr Richter (22,1)
- VOG 24: Die Richter / die das böse gut hier heissen / Wil ich
gshwind auß dem Gericht hinreissen (24,1f)
- MEY 1650-23: du Richter komm, du Rahtsherr und Stattmeister
(23,1)
- EIC 67ff: Iudex (Titel) Sum criminum vindex; Ad mortem
condemno (74f)
- VAL 56: Mir ist Paan vnd Acht verlichen worden / sambt dem
Richter-Stab
- RUS p.240ff (Nr. 15): Tod, der dem P r ä s i d e n t e n
winkt (Titel)
- ERF 10: Du hast in deinem Amt manch Urtheil ausgestellt (10,1)
- MEY 1759-23: Herr Richter, kommt (23,16)
- STR 22: Gerechtigkeit den Armen wie den Reichen (22,1)
- WAS 26: Die ihr Richter seyd auf Erden (1,1)
- STY 6.7: Was machst du Richter, zählst Geld (6,1; Version
KLIER hat: Reicher)
- MUS p.42ff: Böse Spende (Titel) Darum erhebt sich die Stimme
des Mißtrauens so laut gegen die Richterstühle (43)
es war einmal ein R a t h s h e r r (46)
- HLZ 1799,97ff: Der Bote (Titel) Es ist ein Bote da, sagte
die Magd, und als der Herr zur Thüre herauskam, packte
Hans Holzmeier ihn an (97; starke rechtssprachliche
Metaphorik)
- SLO 18: Der Richter (Titel) Um Geld hast du den Bösen frei-
gespröchen (18,1)
- FAL-ELB 4: Herr Richter (4,4) Ich richte, wie der Codex lehrt,
Thu' alles, wie's mein Fürst begehrt (4,1f)
- KÄR p.22,15ff: Was machst du, Richter, zählst Geld? (22,15)

Die Figur des Richters steht in einem dichten Beziehungsnetz: einerseits sind in der Reihe der "weltlichen Obrigkeit" auch andere Figuren (aus anderen Texten) mit dem Attribut des Richters, dem Richtschwert, versehen (wie etwa der Kaiser in LÜB 1463 oder der Schultheiß in GRB); andererseits entspricht ihm in der Reihe "Geistlichkeit" der Offizial, in der Reihe der "Artes"-Figuren der Advokat und der Jurist. Auch der Ratsherr ("3.Stand") fungiert bisweilen als Richter und fällt mit diesem terminologisch zusammen. Schließlich zeigt der Beleg aus EIC, wie beim Richter sekundär auch das Merkmal "assoziativ mit dem Tod verbunden" (s.u. § 161ff) aktiviert werden kann.

§ 89 Wie bei den "geistlichen" Figuren (s.o. § 79) sind auch bei den "weltlich-obrigkeitlichen" neben den genannten öfter vorkommenden eine Gruppe von wehiger häufig bis selten bezeugten Figuren zu nennen:

- Hauptmann (7 Belege) (s.a. Kreuzritter § 79; Ritter § 86; General, Fähnrich, Oberst, Offizier § 89 unten; Soldat § 113)
- SUS 33: Princeps belli (Titel) reges et regna subeqi (p.23,4)
- NEC-SCH' 31: Ein Hauptmann (Titel) O Hauptmann jetzt zu disen Stunden Kan mich dein Schwert gar nit verwunden (31,1f; zu HOL 31: Ritter!)
- LUZ 1635,29: Lings vmb dich wendt Herr Hauptmann bhendt (29,1)
- MEY 1650-25: Hauptmann (Titel) Eysenfrässer (25,1) huren, sauffen, dieberey, brennen, mörden, Gottesfluchen, ist dein farb und liberey (25,6ff)
- RGB 10: Der Hauptmann (zusammen mit g'mein Soldat)
- MEY 1759-25a: Herr Hauptmann kommt behend; legt das Commando nieder (25a,1) ich war ein Menschen Würger; Mein Degen stieß auf Baur und Bürger (15f) Wenn der gehorchende Soldat Nichts über euch zu seufzen hat (29f)
- STR 31: Jetzt Kinder ist es Zeit, dem (!) Vatter zu beschützen da auf ihn wirckhlich schon des Todes waffen plitzen (31,1f)

Der Hauptmann ist die am öftesten bezeugte Figur einer Figuren-Subreihe "Militär", deren Kreativität sich nicht zuletzt auch in sonst nicht begründbaren Figuren wie dem Helden (RGB 7,1f) oder den (militärischen) Siegern ausdrückt: Triumphierende (VAL 110 in Umdeutung eines der erst nachträglich dem Totentanz angefügten HOLBEINSchen Kinderbilder²⁷⁷)

Amtmann (5 Belege) (s.a. Schultheiß, Vogt § 89 unten; Beamter § 116)

(FÜS 15: seitt ihr Herr v o g t vnd A m p t m a n hie
15,1)

(OST 15 wie FÜS)

LÜB 1701,129ff: A m p t m a n fort! (132) Den Bauern schafft
ich Recht, den Obern war ich treu (133)

EMM 17: Als A m m a n hab ich landt Regiert (17,1)

BLB 11: A m b t m a n (Titel) Glueg bist gewesen in aller
sachen streith und händel aus zvmachen (11,1f)

(ERF 26: Flurschütz; s. unten § 116)

ERF 27 (wie LÜB 1701)

WAR 4: Do kemmt der Borchermâister mit om L a n d r ô t (4,1)

Bemerkenswerterweise entspricht der Amtmann in LÜB 1701 nicht der gleich benannten Figur in LÜB 1463,316, wo der Handwerker so angesprochen wird. Außerdem wird im Bild nicht auf dieselbe Person Bezug genommen:

LÜB 1463 kopman (284) koster (300) Amtman (316)
entspricht (=Handwerker)

LÜB 1701 Amtman (133) Küster (141) Kauffmann (149)
(obrigkeitl.
Beamter)

Schultheiß (5 Belege) (s.a. Amtmann, Vogt § 89; Beamter § 116)

GRB 28: Herr Schultheisz (28,1) Mein A m p t hab ich mit
fleisz versehen (28,5)

(LÜB 1489,1155: ein schulte beim "Kirchenvorsteher" erwähnt)

KLB 28: Schulthes (28,1; frgm)

BRN 54.55: Herr schulthess (54,1) Min regieren ist nit ein
gwalt Ich wach und richt in diener gstalt (55,1f; so
ähnlich der Vogt in GRB und FÜS)

KZH 14: Her, der schultheyss vnd ein amtman (14,1) Ich nam
schencke klein und gros (14,11)

LUZ 1635,24: Schulthes (Titel) jedes Amt vorbhalt in sich /
Daß einer jeh dem andern wich (24,3f)

Wie die Belege zeigen, ist der Schultheiß eine spezifische schweizerische Ausprägung einer Obrigkeits-Figur und entspricht insofern etwa dem Vogt bzw. dem Amtmann.

Vogt (5 Belege) (s.a. Amtmann, Schultheiß § 89; Beamter § 116)

GRB 29: Sind jhr der Herr Vogt vbers Bluot Im roten Rock vnd
im Beltzhuot (29,1f; 29,5f = FÜS 15,1f = BRN 55,1f Schult-
heiß!) ein Vogt des Reichs (29,8)

(LÜB 1489,1157 erwähnt ein voget unter dem "Kirchenvorsteher")

KLB 29: her vogt (29,1)

BRN 60.61: Herr Vogt (60,1) Was hilft gross richtumb und
paläst (61,1)

FÜS 15: Seitt ihr herr vogt und Amtman hie (15,1) Im Ampt

hab ich nit braucht gewaltt Dass ich thett wass in
Dieners gstaltt (15,5f) (ähnlich wie BRN Schultheiß,
GRB Vogt; so auch OST)

LPL Nr. 1 (p.8ff): der vogt (8) besoffen voll und schwer (8)
hat einen peutel voll und dick (10) und wohl hundert
stück leibeigen leut (10).

Trotz der zwischen Amtmann, Vogt und Schultheiß auftretenden Textentlehnungen erweist das Nebeneinander von Schultheiß und Vogt in GRB, KLB und BRN, daß es sich um 2 verschiedene Figuren handelt, die jedoch beide - wie FÜS nahelegt - dem Überbegriff Amtmann zugeordnet werden können.

Waisenvogt / -hausverwalter (5 Belege)

- (LÜB 1489,1154: ein schaffner efte ein v ò r -
m u n d e r beim "Kirchenvorsteher" erwähnt)
- MEY 1650-24: S c h a f f n e r , W i t w e n - u n d W a i -
s e n v o g t (Titel) mein Titel war ein schutz (24,11)
- ERF 47: Der W a i s e n h a u s - V o r s t e h e r (Titel)
Verlass das Waisenhaus (47,2)
- ERF 53.54 und 56 stellen die Inspektions-Mitglieder des Wai-
senhauses (des Standortes von ERF) für die Jahre 1772,
1795 und 1736 in natürlich sehr positiver Weise dar.
- MEY 1759-24: Die Huld, die Wittwen schützt, und nakte Waysen
nähret, Die ists, die auf mich blitzt (24,13f)
- HLZ 1799,p.42f: Die zwölf Brüder (Titel); der Tod bekommt
keinen Platz im Alters(!)heim und riß den V e r w a l -
t e r zu Boden (42) "Böser Haushalter!" (42) Weil ich
keine Geschenke gebracht, hast du meiner nicht gedacht (43)

Bei aller Verschiedenheit der Bewertung dieser Figur läßt doch die bildliche Darstellung von ERF eine gewisse Abhängigkeit von MEY vermuten. Systematisch gesehen ist der Waisenvogt die Personalisierung eines Attributs, das sonst anderen Figuren der Reihe "weltliche Obrigkeit" zugeordnet ist, wie etwa HAN 4 dem Herzog: Hestu weddeuen vnd weysen ... beschernet.

Höfbling (5 Belege) (s.a. Curtisan § 79; Beamter § 116)

- MRH 481ff: Du c l u g e r uß des f u r s t e n r a i d e
(481) Zu hoife saiß ich gern oben an (493)
- EIC 41ff: Aulicus (Titel) Succede tu regi (41) Heu nobile
stemma, Illustre ut gemma (53f)
- ABR 1710,14: Auch der Hofmann, der so stutzt (14,1) als Titel:
B e a m t e r u n d T o d
- STR 23: Hofbeamter (vom Hg. gewählter Titel) O Fürst Nur eine
Stund, Kanst du mir die abschlagen, Mir der ich mich nur
dir und deinen (!) Land geweyht (23,1f)

HLZ 1795,138ff: S t a a t s m i n i s t e r (140) an dem verdorbenen Hofe eines kleinen Fürsten gebildet (139) einer der ersten Bösewichter unseres Seculums (139)

Obwohl der Höfling auch untertänische Züge trägt (s.a. Beamter!), indem er in seiner Abhängigkeit vom Herrn gezeigt wird, ist er sinnvollerweise - weil der obrigkeitlichen Sphäre entstammend - doch eher hier einzuordnen.

(Frei)Herr (4 Belege) (s.a. Edelmann § 85)

FÜR 8: Seyst H e r r oder Fürst

STR 11: ein F r e i h e r r wie ich bin, der schützt seine Ehr (11,3) ein närrischer fechter (11,2)

(BEV 7: Markgrafen, Ritter insgesamt, Die r i c h e n H e r r e n gross und klein 7,1f)

BOL 8: ich bin ja f r e y, ein F r e y h e r r hochgeboren (8,1f)

GRE 7: Wann gleich ein F r e y - H e r r bist genannt (7,4)

General (4 Belege) (s.a. Hauptmann § 89 oben und die dort verzeichneten "militärischen" Figuren; Einzeltotentanzszenen § 458)

ERF 35: wie LÜB 1701 Ritter ! (s.o. § 86)

STR 30: Welch Kriegslist fällt mir ein, dem (!) feind zu hintergehen (30,1)

BOL 13: G e n e r a l s zu Wasser und Land Benebst euren Soldaten (1f)

GRE 9: G e n e r a l, du frischer Held (9,1) Der Todt gibt dir gar kein Quartier, Wann schon gut kayserisch bist (9,5f)

Fähnrich (2 Belege) (s.a. Hauptmann § 89 oben)

LUZ 1635,30: F e n d r i c h (Titel) ich bin ein O f f i - c i e r (30,1)

LUZ 1867,23: Herr Fendrich gib dich mir gefangen (23,1)

MEY 1759-25b: Komm dapfrer O f f i c i e r, Komm Fähnrich (25,1f)

Oberst (1 Beleg) (s.a. Hauptmann § 89 oben)

ERF 33: Der Tod zum Husaren-Obersten Menzel (Titel) Dein Säbel hat mir auch schon manchen zugesandt (33,2)

Offizier (1 Beleg) (s.a. Hauptmann § 89 oben)

ÖDB 3: Auch dem K r i e g s - O f f i z i e r gibt der Tod kein Quartier (3,1)

Monarch (1 Beleg) (s.a. Kaiser § 83; König § 82)

FAL-SWA 8: Die höchste Würde ich im Reich (8,1)

Orator (1 Beleg) (s.a. Legat § 79; Bote § 115)

SUS p.22,31ff: Heroum interpres venio, fraudisque peritus
(22,31 als "Diplomat")

Scabinus (1 Beleg) (s.a. Richter § 88 mit weiteren Verweisen)

SUS p.21,26ff: Ecce Scabinus ego, scabo bursas, prorogo causas, Senatorque vocor (Die Vielfalt der mit "Justiz" verbundenen Figuren ist gerade für den Text SUS typisch: s.a. causidicus, advocatus, consul, prätor).

§ 90 Außer den hier zusammengestellten Figuren der "weltlichen Obrigkeit" finden sich auch in anderen Reihen Figuren, die - mindestens als sekundäres Merkmal - das der Zugehörigkeit zur Obrigkeit aufweisen, u.zw.:

- aus der Reihe "3.Stand": Bürgermeister (§ 105) und Ratsherr (§ 103);
- aus der Reihe der "weiblichen Figuren": Kaiserin, Königin, Edelfrau, Gräfin, Fürstin/Herzogin und Rittersfrau (§§ 148ff).

Das nach Beleghäufigkeit geordnete Figureninventar der Reihe "weltliche Obrigkeit" zeigt - wie das der Geistlichkeit und insofern wohl kaum zufällig - eine klar erkennbare Zweiteilung auf:

König (50 Belege)	Richter (23)	Hauptmann (7 Belege)
Kaiser (48)		Amtmann (5)
Fürst/Herzog (43)		Schultheiß (5)
Edelmann (40)		Vogt (5)
Ritter (34)		Waisenvogt (5)
Graf (28)		Höfling (5)
		Freiherr (4)
		General (4)
		Fähnrich (2)
		Oberst (1)
		Offizier (1)
		Monarch (1)
		Orator (1)
		Scabinus (1)

Dieser Befund stimmt in seiner statistischen Essenz mit dem der Reihe "Geistlichkeit", die ja insgesamt als Gegenstück zur "weltlichen Obrigkeit" gelten kann, weitgehend überein: einem Kernbestand von 6 Figuren (die in durchschnittlich 40 Texten unseres Corpus vorkommen) steht eine etwas längere Liste von dünner (durchschnittlich nicht ganz viermal) bezeugten Figuren gegenüber,

die gewissermaßen die Erweiterungsversuche für diese Reihe darstellen. Daß der Ausbau nicht noch umfangreicher erscheint beruht darauf, daß viele solcher Figuren, v.a. aus den unteren Bereichen der Hierarchie nicht mehr gut zur "Obrigkeit" gerechnet werden können und deshalb in den Reihen des 3. Standes" oder gar der "Untertanen" erscheinen. Ein Ausbau der Reihe "weltliche O b r i g k e i t" nach unten ist eben per definitionem unmöglich. Natürlich könnte man Figuren wie den Bürgermeister (§ 105) oder den Rätsherren (§ 103) aus moderner Sicht als gewissermaßen "republikanische" (städtische) Obrigkeiten auch hier einordnen, doch stehen sie in den Texten unseres Corpus (noch) nicht an Stelle der alten Feudal-Obrigkeit, sondern als spezifische Selbstverwaltungsorgane des 3. Standes hinter dieser. Erst wenn in einem Text kein König (u.ä.) mehr vorkommt, sondern nur mehr ein Präsident²⁷⁸ oder ein Landrat (wie in WAR 4), kann diese Figur ("totentanzstrukturell" gesehen) als "Obrigkeit" gelten. Insofern ist auch die hier getroffene Zuordnung (etwa der schweizerischen Figur des Schultheiß) diskutabel.

Während es in unserem Textcorpus Totentänze ohne "geistliche" Figuren gibt, scheinen in allen Texten Vertreter der "weltlichen Obrigkeit" vorzukommen. Auffälligerweise sind es aber ebendieselben dort bereits erwähnten Texte, die auch in der Ausklammerung der weltlichen Obrigkeit am weitesten gehen: Daß Kaiser u n d Papst neben den in vielem außergewöhnlichen "literarischen" Texten von MUS, HLZ und WFL auch in den Jesuiten-Totentanz-Dramen ING und EIC sowie in den dörflichen Texten von FAL (ELM, SWA), STY, KÄR und WAR fehlen, darf man wohl auf e i n e und dieselbe Scheu (bzw. auf das gleiche Desinteresse) vor (an) "Thron und Altar" zurückführen. Vor allem in den dörflichen Texten zeigt sich eine gewisse Tendenz zur numerischen R e d u z i e r u n g der Reihe "weltliche Obrigkeit" auf eine oder zwei Figuren. FALGER beschränkt sich z.B. auf König und Richter (in ELB), einen Fürsten (in ELB) und einen Monarchen (in SWA). Die konsequenteste Milieuanpassung hat jedoch wohl WAR vorgenommen, in dem ausschließlich Figuren des dörflichen Bereiches (der "Arbeitswelt") vorkommen, als "Obrigkeit" (neben dem zum "3.Stand" zu rechnenden Bürgermeister) aber nur der Landrat.

7) Figuren der Reihe "Artes" (§ 91-101)

§ 91 Arzt (40 Belege) (s.a. Apotheker § 100; Wundarzt § 100; Quack-
salber § 100)²⁷⁹⁾

GRB 15: bschawt die Anatomey (15,1)

OBD 15: Her arzat, tut euch selber rat (15,1) mit meinem
harn schauen (15,5)

LÜB 1463,236ff: meister medicin (236) En helpet nine kunst
noch medicin (241)

BER 99ff: Her doctor, meyster in der arstzedye (99) Legget
wech dat glasz (103; der Arzt ist der Reihe "Geistlich-
keit eingefügt) Ik solde wol up dy abbeteken ghan (107)

MRH 129ff: Herr artzt (129) In aller artzedye konde ich rat
geben (137)

LÜB 1489,735ff: De arste (Titel) Her doctor (757) Worde mi
ök eine halve appoteken geven (742) (V 323ff beim Kaiser
erfolglose Ärzte)

NBÖ 81ff: Der arzt (85 Titel)

KLB 16: Her artzet (16,1) keyn kristierenyn vch helfen mach
(16,3)

KZH 12: Her doctor, mit uwer medicinum (12,1) Vch hilfft nit
sarop, wasser sehen (12,3)

BRN 52.53: Arzet (52,1) Die krüter bkant ich wol und fri;
Purgatzen kond ich geben güt (53,2f)

LÜB 1520,141ff: Her doctor (141) Dyt water is vorware gantz
quath De ferwe is suarth, grön unde roth (148f) Up der
appoteken is nicht eyn krud (151)

SUS p.20,19ff: ego sum medicus (20,19)

NEC 1544,38f: Jetzt sicht man Doctor das dein kunst Weit felt
(39,1) das kein Artzney Noch kraut vnd wurtz gewachsen
sey (39,12f)

SCH 1557,26: Der Artzt (Titel) Such ob du finst ein solches
kraut (26,3)

NEC-SCH' 26: Ein Doctor (Titel) Wie jhr wolt eim von kranck-
heit helfen / Köndt euch doch selbst befreyen nicht
(26,2f)

ZIM f 99r: Die Purgation machtend Jr vill zu starckh (99,11)
Galienus mag euch nit getröstenn (99,13)

WIS 105ff: Her Docter in der Artzeney (105) Kein kraut im
Garten wachsen ist (109)

FÜS 6: (wie GRB)

(ING 3,3: erfolglose Ärzte beim König)

MÜN f 117rv (wie NEC)

LUZ 1635,28: Doctor (Titel) Herr Doctor, dein berümbte Kunst
(28,1)

OST 6 (wie FÜS)

VOG 28: Du bist gelehrt / kanst alle Kranckheit nennen (28,1)

MEY 1650-26: Artzt (Titel) Darinn besteht dein thun, daß du
beschawest harn: beraubest krankne leut (26,1f) Vermehrer
meines Reyhs (26,5) So bist du dann der Tod? ich aber
bin der Töder (26,9)

VAL 62: Medicus (Titel) Rath vnd Mitl kanst ertheilen

- LÜB 1701,105ff: Der Artzt (Titel) dein Kranken-Glass (105)
ABR 1710,35: Artzt und Dr. Tod (Titel) Des Arzten sein Kunst
Findt bei mir kein Gunst
BLB 13: Doctor (Titel) ist einer kranckh auf dich thuet bauen
(13,2) Wann ich würd die gantz Apothek ausfressen, So
würdest du mich doch nit vergessen (13,5f)
RUS 13 (p.225ff): Der Kranke auf dem Bette, und die Person,
die dem Tode näher ist, davor (Titel) Du doctor (233)
Der patient soll leben; Du aber soll't dich selbst vor
ihm zu grab begeben (234)
(RUS 30, p.366ff: einen doctorirten Poeten Titel, bezieht
sich auf den Autor RUSTING selbst, der Arzt war; s. § 99
Autor)
ERF 38: (ähnlich wie LÜB 1701)
MEY 1759-28 (recte 26): Herr Doctor, meines Reichs Zerstörer
... ihr waret sein Vermehrer (V 1f)
STR 33: Jetzt Hypocrat, Galen, Apollo, ietzt steht mir bey
(33,1f)
WAS 29: Der Medicus (Titel) Einen Artzt, der wol erfahren,
Soll man, wie ein Gold, verwahren (1,1f) Man sie zu den
Göttern setzet (2,1)
BEV 8: Dem Doctor (8,1) Wann er schon ein Purgatz innimt (8,2)
Der Wurzlen Kraft Und Krüter Saft Hilft nicht (8,4ff)
BOL 12: Doctores Medicin (12,1) Hört nur auf zu disputirn
(12,4)
GRE 10: Doctores Medici (10,1) (wie GRE)
MUS p.155ff: Der Afterartzt (Titel) der Zögling des Galens
(155) die Kunst, methodice zu morden (160)
SLO 26: Der Artzt (Titel) Dir selber, Artzt, naht unversehns
das Ende (26,4)
MKL 18: Artzt (Titel) Du sah'st gar oft den Tod bei Andern
stehn (18,1)
FAL-ELB 9: Artzt (Titel) Du willst die Kranke heilen hier (9,3)
KÄR p.23,6ff: Ich als ein Doktor der Medizin (23,6) Unter-
schiedliche Krankheiten hab ich kuriert (23,8)

Daß sich der Arzt ursprünglich in die Reihe der "geistlichen" Figuren eingeordnet hat, zeigt etwa noch BER; doch wirkt die Figur des Arztes als Kristallisationskern für eine eigene Reihe "akademisch gebildeter" Figuren, die sozial dann eher dem "3.Stand" zuzuordnen sind. Diesen Zustand zeigt MEY, wo der Arzt als erster im Stand der Gemeinen steht.

§ 92 Advokat (19 Belege) (s.a. Richter § 88 und die dort angeführten Figuren)

- MRH 497ff: vorsprech (498) Unrecht macht ich dick zu recht,
was krump was das macht ich slecht, Warheit verkaufft ich
umb kleineß gut (509ff)
(LÜB 1489,1094: beim Handwerker ein vorsprake erwähnt)

- KLB 14: Her fürsprecher (14,1) Bis tu dem Vnrecht Bi gestanden (14,3)
- BRN 50.51: fürsprech (50,1) So ich von großen gaben hort', Do kond ich bald die urteil schriben (51,2f)
- (LÜB 1520,203f: in der Strophe des Offiziäls angesprochen: ock alle gy, notarius Hinricus, Johannes)
- SUS p.20,28ff: Advocatus (Titel) Causarum patronus ego (20,28)
- NAO 9: Recht zu vnrecht, krumb machen schlecht thünd die falschen Juristen (9,1ff)
- NEC 1544,54f: Fürsprech (Titel) Weyl ich oft ain gerechte sach Verdunckelt (55,5)
- SCH 1557,19: Ir fürsprechen vil vbels thut / Ir machet böse sachen gut (19,1f)
- NEC-SCH' 23: Ein Advocat (Titel) Wan Geldt thut merckn ein Advocat Gibt er bald böß / bald gute Rätth (23,1f)
- ZIM f 109r: Da (=in der Hölle) sinnd mer meiner anndern gefallen Die sich allso verschwetzet hannd (109,24f)
- WIS 89ff: Herr Advocat gantz hochgelehrt
- ING 3,5: er wölle sein Advocat seyn / wann der Todt komme
- MÜN f 12Orv (wie NEC)
- LUZ 1635,31: Vor Gricht bin ich ein Advocat, Mach manchen krummen handel grad (31,1f)
- VOG 30: Der Fürsprecher (Titel) Der arge siht / was unrecht sey / vnd preyset Es doch für recht (30,1f)
- VAL 60: mein gröste Freud / wie ich andrer Stritt vnd Händel stillen könn
- ERF 30: Der Advokat (Titel) Wird ein Defensor mir, wie Rechts, zugesellt (30,6)
- STR 32: Vill rechts händl in leben gewohnen ich hab (32,1)
- WAS 28: gewissenmässige gelehrte Advocaten im Gegensatz zu den Rabulisten (Bildunterschrift) Hochgeehrte Advocaten ... Nehmt euch doch der Armen an (4,1.3)
- SLO 19: Der Advocat (Titel) Verkäuflich war dein schlauer Mund um Gold (19,1)

Die Figur des Advokaten steht mit denen des Richters (s.o. § 88) und des Juristen (s.u. § 100) in einem gewissen paradigmatischen (Statteinander-)Verhältnis: So steht im ältesten Text AUG nur der Richter, OBD hat den Juristen und MRH den Advokaten. Auffällig ist die Unterrepräsentation dieser Figurengruppe in den norddeutschen Texten (LÜB und BER).

§ 93 Maler (18 Belege) (s.a. Autor § 99; Schreiber § 99; Bildhauer § 100)

- GRB 40: Hans Huq Klauber lasz Malen stohn (40,1) Hast du schon gewlich g'macht mein Leib (40,5)
- (LÜB 1489,1087: maler beim Handwerker genannt)
- KZH 11a: Q moler, liebster maler myn (V 1) du must och myn gsell syn! (2)

- BRN 88.89: M a n u e l , aller welt figur Hastu gemalt an dise mur (88,1f; Bild zeigt Niklaus MANUEL DEUTSCH)
- HOL 49: Die wapen deß Thotß (Titel) 'HOLBEIN stellt neben dem Wappenschild des Todes sein eigenes und das Porträt seiner Frau.' (Anm. 280)
- FÜS 20: J a k o b h i e b e l e r lass das mahlen stohn (20,1) Ich hab gemaltt den todten tantz (20,5)
- LUZ 1635,39: Mein meister ich zu mahlen hät / Ein seltsane Abcontrafet (39,1f)
- OST 20: wie FÜS mit anderem Namen Gabriel N e c k h e r
- MEY 1650-29: Zum Maaler und andern Kunstverwandten (Titel) Reisser, Maaler, Kupferstecher, Sängemeister, Reymensprecher, Bücherschreiber, Büchertrucker, wunderliche Sinnverzucker (29,1ff)
- ABR 1710,10: Maler und Tod (Titel) Alle Kunst ist umsunst (10,1) Es haben zwar die herrlichsten Meister, vielleicht sich beim Tod zu recommandiren, diesem beindrechtslerischen Dürer die Ehre getan (Prosatext S 93)
- BAB 5 (nach ABR 1710)
- ERF 29: Ich malte auch daher den Tod verdorrt und schlecht (29,6) Bild: von B e c k gemalt (sein eigen Contrefait)
- MEY 1759-29: zum Mahler, Dichter, Scribent etc. (Titel) Köntt' eine Kunst vom Tode retten, So schont' ich gern, euch Mahlern und Poeten (V 1ff) Mahler und Künstler. Willst du nach deinem Tode leben, So bleib der Kunst und Wissenschaft ergeben (Bildüberschrift; vgl. dazu § 62f)
- BOL 18: ein Mahler ich bin (18,1) Gar schön will ich dich mahlen ab (18,4)
- GRE 12 (wie BOL)
- MUS p.161ff: Beschluß (Titel) sonst hätten wohl der Künstler und sein Cicerone verdienet, daß er sie mit seinem Amt verschone (164) Nimm, Würger, nimm den Mottenraub für dich: nur unser Kunstprodukt laß leben (165)
- HLZ 1799,p.125: Der Mahler (Titel) Kennst du ... Hans Holzmeier nicht, Oder mochtest du ihn nicht abkonterfeien (126)
- MKL 19: Künstler (Titel)
- FAL-ELB 3: Künstler (Titel) Lass leben mich der Kunst allein (3,1)

Die Figur des Malers ist insofern eine außergewöhnliche, als sich in ihr öfters (GRB, BRN, HOL, FÜS, OST, ERF, MUS) der Hersteller des Totentanzes (bzw. des Totentanzbildes) selbst darstellt; dies kommt nämlich im analogen Falle des Predigers (s. § 79 sowie unten § 355) nur ausnahms- und andeutungsweise (etwa in OBD-H²) vor. Zwar hat auch der Maler bisweilen (noch) eine Vorzugsstellung (am Textende: GRB, BRN, FÜS, OST, MUS; innerhalb des Textes: KZH), doch steht er nicht mehr a u ß e r h a l b des Rahmens, sondern konfrontiert sich selbst mit dem Tod. Ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Ausmaß, für die Figur des Autors (s.u. § 99).

§ 94 Astronom (14 Belege)

- BRN 22.23: Her m e i s t e r (22,1) Den louf des himmels kenn ich wol (23,1)
- SUS p.20,22ff: A s t r o n o m u s (Titel) ego stellarum motus et sydera novi et fati genus omne scio praedicere coeli (20,22f)
- SCH 1557,27: Der Astronomus (Titel) Künfftige ding suchst in der Spher (27,1)
- ING 1,3: Tod holt ein A s t r o l o g u m und seinen Klienten
- LUZ 1635,33: Astroloquus (Titel) Waß practicierest / O du Elen-der (33,1)
- VOG 29: Der Astronomus (Titel) Du sihst hinauff / wilt auß den Sternen sagen / Wann andre hin gehn auß den Leibes-Tagen (29,1f)
- MEY 1650-27: S t e r n e n s e h e r (Titel) S t e r n e n - g u c k e r , armer schlucker (27,1) ein eytle fantasey (27,4)
- VAL 64: Sternseher (Titel) Astroloquus (lat. Titel) erforscht: was die Zeit verschlossen hält ... was kommen soll; solche Kunst
- RUS 20 (p.293ff): einen Sternseher (Titel) Da sehn sie das gestirn ... grad als ob das gar beseelte götter hießen (294)
- ERF 7: Der Astronom (Titel) Der Sternen Stand und Lauf hast du genug betracht't (7,2) Wie trägt mich meine Kunst (7,6)
- MEY 1759-27: S t e r n d e u t e r (Titel) deine freche Kunst (27,8)
- STR 5: Sterndeuter (Titel) prophezeit den Tod des Kaisers: "Du irrest, sagt der Tod, "izt gehst nur du mit mir" (5,4)
- WAS 30: Der Sternseher (Titel) Vieles von den Sternen trauern ... Ist ein unnütz-eitle Kunst (4,1ff; unterscheidet zwischen Astrologië und Astronomie)
- SLO 27: Der Astronom (Titel) Bestimmst der Sterne ruhelosen Lauf (27,2)

§ 95 Können die bisher erwähnten Figuren der Reihe "Artes" entweder zum Kernbestand der Totentänze gezählt oder wenigstens als in weiterem Ausmaß akzeptierte Versuche, diesen Kernbestand auszubauen, betrachtet werden, so finden sich auch hier (wenn auch quantitativ nicht so deutlich abzuheben wie in den Reihen der "weltlichen Obrigkeit" und der "Geistlichkeit") diverse Figuren, die in geringerer Zahl belegt sind und die gewissermaßen solche Versuche in Ansätzen darstellen:

Gelehrter (10 Belege) (s.a. Lehrer, Schüler § 95 unten; Narr § 133; Weiser § 135)

- LUZ 1635,32: p h i l o s o p h u s (Titel) Es probiert die Philosophi, Daß alles Leben sterblich sey (32,1f)
- LUZ 1867,25: Philosophieren, hoch studieren, thut viel der g l e h r t e n L e u t verführen (25,1f)

- MBU 5: ein gelehrten Mann (5,1) mit seiner Kunst und Lehre (5,2)
- ABR 1680,7: Merk's gelehrter Herr! (Titel) Ihr hoch- und wohlgelehrte Köpff Doktores und Discipel (7,1f)
- ABR 1710,7: Gelehrter und Tod (Titel) Den gelehrten Kopf (7,1)
- RUS 16 (p.249ff) Einen Wissens-Süchtigen Alten in seiner Bibliothec (Titel) Wer aber nach verstand und weißheit pflegt zu streben ... Sein Wunsch ... ist, daß er, was die Welt in sich begreift, durchstührt (252)
- MUS p. 134ff: Raub der Falle (Titel) Der verjüngte (!) Saintaimar Vertieft ins langgewohnte Studium (140) in den Grenzen des rühmlichen Gebiethes der Gelehrsamkeit gleich einem hellen Stern zu glänzen (140f)
- HLZ 1795,53ff: Der Leichenstein (Titel) ein Narr des 13. Seculums (55) blies seine Gelehrsamkeit in die Winde, die er für seine Herolde seines Ruhmes hielt (58)
- HLZ 1795,102ff: Weltmann (103) Glücklicher Weise (104) repräsentiert den für HLZ 1795 typischen Wanderer durchs Leben (105) zum Nachtgebirg Vater Heins (103)
- HLZ 1795, 303ff: Der Gelehrte (Titel) Zu einem Gelehrten kam Hein und überraschte ihn auf seiner Studierstube (303)
- HLZ 1799,129: Die Seelenwanderung (Titel) Ein Philosoph (129)
(WFL 200: verbindet das Merkmal "gelehrt" - verkörpert durch den Archivarius - mit dem des Schlemmers; s.u. § 127)

Signifikant (bei MUS und RUS sogar thematisiert) scheint für diese Figur das Merkmal "alt" zu sein, durch welches sie sich von der des Lehrers (s.u.) abheben läßt.

§ 96 Schüler (9 Belege) (s.a. Gelehrter § 95; Lehrer § 97; Knabe § 140)

- LÜB 1489,921ff: De studente (921) In den seven vrien kunsten (925) her domine efte Johannes (943) qi ha l f - p a p e n (964)
- LÜB 1520,333ff: to dem studenten (Titel) Her domine efte Johannes, wo dyn name is (333)
- LUZ 1635,51: Knab (Titel) Du kanst schon wol dein A b c / Dein Lection ist Ach vnnd Wehe (51,1f; s.a. Knabe § 140)
(MEY 1650-43,2: Fahrend schuler beim Quaksalber angesprochen)
- AUG~1650,48: all Landläufer, Bot, Kramer, Schuler, Sternsinger (48,2f)
- EIC 135ff: studiosus
- ERF 46: Schau, Bruder Studio, mich den Professor an (46,1) Ich lebte bursikos (46,9)
- BOL 3: Priester, Studenten, der ganze Hauf (3,5)

- HLZ 1795,273ff: Der S c h ü l e r (Titel) Die griech'sche Sprache und Latein wird dich erst dort noch mehr erfreu'n, Wenn du nicht mit gebundner Brust, Wie hier, den Regens suchen muß (274)
- HLZ 1795,312ff: Die Warnung (Titel) ein korpulenter S t u - d e n t auf einer deutschen Universität (312) wird, vom Tod verschont: Genieße, sprach er, den Hang zur Freude, der dir eigen ist und lebe glückliche Tage (314)

In dieser Figur, bei der das Bestreben nach Adaptation der literarischen Tradition an veränderte soziale Verhältnisse besonders deutlich wird, vereinigen sich verschiedene Merkmale: "geistlich", "Artes", "jung" (im Gegensatz zum Lehrer s.u.). Dementsprechend wird diese Figur auch verschieden interpretiert: als (geistlicher) fahrender Scholar (wie in LÜB 1489, MEY 1650, AUG-1650), als "ABC-Schütze" (wie in LUZ und wohl auch HLZ 1795,273ff) oder als Universitätsstudent (wie in ERF, HLZ 1795,312ff).

§ 97 Lehrer (8 Belege) (s.a. Gelehrter § 95; Schüler § 96)

- MRH 449ff: o großer meister von paris (449) alle mine meisterlich kunst (458) Alles das ich ie hain geleeret (463)
- BRN 20.21: Her doctor, ir sind gler t und wis. Uch glichet keiner zñ Paris (20,1f) Dass ich der bapsten recht wurd gler t (21,2)
- (BRN Zusatzstrophe Hanns KIENERS, Leermeister zu Bern, aus dem Jahre 1576 s.u. Schreiber § 99)
- SUS p.21,35ff: Ludimagister (Titel) Excolui juvenum ingenia (22,1) Cathedraque piget sine fructu (22,2)
- ZIM 98r: Gott will nit habenn sollich ler Die den Menschen sein seel verkher (98,25f; erweitert nach MRH)
- ING 2,3.5.6: Episode vom Doktor von Paris, welcher durch Morbus zum Totentanz geladen wird (möglicherweise unter dem Einfluß von BIDERMANNS Cenodoxus, 1602, doch - wie MRH beweist - auch in der Totentanztradition durchaus heimisch)
- (MEY 1759-14,1.14: Prediger wird als Lehrer angesprochen)
- MUS p.37ff: Schulvisitation (Titel) Glücklicher Despot des kleinen Staates ... dessen Lehnvasallen Wink und Wollen des gefürchteten Diktators, treu und tugendsam, wie es biedern Sassen ziemt, erfüllen, ohn ein troizig Veto (37) Du, der freyen Künste siebenfacher Meister (38) kein Diplom -- sey Doktor sey Magister
- HLZ 1799,56: Feiertage (Titel) Konnte der Meister kein Wörtlein reden, Hat weder gedrohet noch gebeten, Sondern ließ auf einmal leichenblaß Niederfallen das Tintenfaß (57f)
- WAR 2: der Schulmaister mit der Prelle

Da der meister / doctor als einer, 'der die Würde eines akademischen Lehrers bekleidet'²⁸¹⁾, von den verwandten Figuren des Gelehrten (§ 95) und des Juristen (§ 100) zu unterscheiden ist, wurde er hier als "Professor" interpretiert und dem Lehrer zugeordnet. Er steht nicht nur in einer Opposition zum (fahrenden) Schüler / Studenten, sondern auch in der Reihe der Geistlichkeit, solange jedenfalls die Universitäten ausschließlich oder vornehmlich geistliche Institute waren, nicht jedoch mehr der Schulmeister in MUS, HLZ und WAR. Wie beim Schüler zeigt sich auch hier die Tendenz zur sozial aktuellen Interpretation von topoihaft (textematisch) vorgegebenen Figuren.

§ 98 Spielmann (8 Belege) (s.a. Todestopik § 193)

- GRB 26: Mein K i l b e h a n s , Spiel (26,3) Die Pfeiff ist q'fallen mir ins koht (26,8)
- LÜB 1489,1095: ein spêlman efte ein piper beim Handwerker erwähnt)
- KLB 26: stoz in din pfiff her p f i f f e r (26,1) Ich hab gepffiffen mengen Reigen Bede pfaffen vnd leigen (ABR 1710,20: Der Spielmann Tod (Titel) Nun ist der Kehraus 20,2)
- ABR 1710,34: M u s i k e r und Tod (Titel) Musik und Saitenspiel Gelten bei mir nit viel
- BLB 25: Spihlmann (Titel) Mit deiner schallmeyen thue jetz schweigen, ein hoppertantz dir ich will geigen (23,1f)
- ERF 21: Der M u s i k u s (Titel) Weil dir nun manches Lied manch Instrument bewusst (21,2)
- BOL 15: gar schöne M u s i c a n t e n (15,1f)
- GRE 14: Die Lauten klingt zwar mächtig schön (14,4)
- HLZ 1795,133: Ein H a r f n e r (Titel) in seiner Rechte sein goldnes Saitenspiel

Es fällt auf, daß die Figur des Spielmanns / Musikanten / Musikers verhältnismäßig selten in den Totentänzen auftaucht, obwohl das Musikmotiv mit dem Text-Typ ja eng verknüpft ist. Vielleicht findet jedoch gerade darin eine gewisse Sonderstellung dieser Figur ihren Ausdruck, daß in vielen Texten der Tod / Tote (auch bildlich) als Spielmann dargestellt ist (wie z.B. in OBD-H², MRH) oder von - quasi exterritorialen - Musikanten bei seinem "Tanz" begleitet wird, wie etwa in AUG~1650:

Macht auf, ihr Geiger, einen Tanz! Dem Kaiser bind ich da ein' Kranz. Ewr Majestät wöll einher prangen, Man wird ein Galliard anfangen (Str. 15; ähnlich Str. 20,4 33,1f)

§ 99 Schreiber (7 Belege) (s.a. Autor § 99 unten)

- MRH 513ff: Schrieber, wercktages und heiligtags hastu geschriben (513) Ein fri leben hain ich bißher gefurt (523)
(LÜB 1489,1089: ein schriver beim Handwerker erwähnt; ähnlich 1156: ein schriver efte ein ander dichter beim Kirchenvorsteher)
- NBÖ 145ff: Der Schreiber (Titel) Du schreibst Sonntag und feiertag (145; nach MRH)
- KZH 16: Stat schryber (16,1 und Titel) Wann myner dienner vnd substitud Mir volschryb ein bermente hut, Ein grossen gwyn ich dauon nam (16,9-11)
- BRN Zusatzstrophe Hanns KIENERS, schriber dieses Todtentanz (BAECHTOLD S CXXIV): So hoffen ich doch, im dächnuß blib, Als lang das wert, was ich hie schrib (7f)
- ZIM f 110r: Schreiber du hast früe vnd spat geschriben vnnnd darbey wenig gutz getribenn (110,1f) Dich habennd die baurenn nie nicht erbarmbt (110,11f) Ihr vill auß der schreiberey gewinnen Das sy dortt jmmmer vnnnd ewig brinnen (110,27f)
- LUZ 1635,35: Herr Schreiber mach mir ein Copey (35,1) Kumb vnd brauch auch das gmeyn Concept (35,4)
- HSL 7: Schriber (Titel) Was qschriebe ist uswüsche kan - Ich hab noch zu schriben fil (7,2f)
- (MEY 1759-29: Der Tod zum Mahler, Dichter, Scribent etc. Titel)

Wie der letzte Beleg zeigt, besteht eine enge Verwandtschaft zwischen der Figur des Schreibers und der folgenden:

Autor (7 Belege) (s.a. Maler § 93; Rezensent § 100)

- (AUG 1438,60ff: der Ernholt tagloner wird als satirischer Kritiker dargestellt; s.u. Bote § 115)
- (LÜB 1489,1156: schriver efte ein ander dichter erwähnt)
- (MEY 1650-29: Re ymensprecher, Bücher-schreiber werden bei den Künstlern angesprochen, 29,2f)
- RUS 30 (p. 366ff): einen doctorirten Poeten, der an seinem Tisché schreibt; Apollo spielt auf seiner Harffe; und der Tod, welcher tanzt, winkt dem Schreiber (Titel) Den Autor hetzt der Tod zuletzt (Motto) Herr doctor! herr poet! dein schreiben ist jetzund wieder abgethan (Bildunterschrift) (Selbstdarstellung des Autors RUSTING, von Beruf Arzt; s.d. § 92)
- MEY 1759-29: Der Tod zum Mahler, Dichter, Scribent etc. (Titel): euch Mahlern und Poeten (29,2) Der Dichter mahlt, der Mahler dichtet auch: Verlaßt nur beyde nie das Urbild der Natur und folgt der Wahrheit Spur (29,6ff)
- MUS p.161ff: Beschluß: der Künstler und sein Cicero ne (164) der Dichter spricht: nur unser Kunstprodukt lass leben (165)

- HLZ 1795,38ff: Das Autoren - Völklein (Titel) daß es lauter Autoren und Genies wären (39; dargestellt ist nicht ihr Tod, sondern ihre "Bekehrung" zur bürgerlichen Vernunft durch Hans Holzmeier: Keiner wagt's mehr die Feder anzusezen, denn sie fürchten sich vor dem beinichten Manne (44)
- HLZ 1795,345ff: Hein bei mir (Titel des Schlußkapitels) = Autor der Rahmenkonstruktion
- HLZ 1799,123: Vademecum (Titel) Schlafzimmer eines Bel - letristen, in welches Hans Holzmeier trat (123)
- WFL 234ff schließt traditionell mit der Figur des Ich-Erzählers: Und zehn Jahre darauf, am 26. Juli des Jahres 1825, Abends um sieben Uhr, lag ich oben in meinem Krankenzimmer zum Verderben (234); er wird aber - wie schon vorher bei einem Duell mit dem Tod (223ff; s.a. § 163 : Duellant) verschont: es sei nur ein Spaß gewesen (236).

Für die Figur des Autors gilt Ähnliches wie für die des Malers: der Autor des Textes setzt sich an den Schluß der Totentanzreihe (RUS, HLZ 1795, MUS, WFL) und versinnbildlicht durch diese Rückkoppelung die wahrhafte Universalität des Themas seines Textes "Alle müssen sterben".

§ 100 Jurist (6 Belege) (s.a. Richter § 88 und die dort angeführten Figuren)

- GRB 12: Kein Jurist soll dieselbig (=die Rechte) biegen (12,7)
- OBD 13: Her jurist (13,3) Es hilft kein appellieren nit Von des todes letzstem strit (13,5f)
- KLB 13 (wie OBD)
- BRN 48.49: Jurist (Titel) Die gerechtigkeit sucht ein jurist (48,1)
- SUS p.20,16ff: Dominus Doctor (Titel) Ecce sophus, divina humanaque jura calleo (20,16)
- BLB 12: du glehrter herr Jurist (12,1) ich mit dir Dispvtieren will (12,3)

Es scheint als ob der Jurist (mit Ausnahme des eine Vielzahl von juristischen Figuren enthaltenden Textes SUS) vor allem in den (alten) Texten der Gruppe um GRB die Stelle einnimmt, die in späterer Zeit Richter und Advokat (meist: statteinander) übernehmen.

Quacksalber (6 Belege) (s.a. Arzt § 92; Apotheker, Bader § 100 unten; Landstreicher § 120)

- LUZ 1635,61: Schreyer (Titel) Thyriax / Tyriax! kauff in den (!) Zeit / So habt jhr in der Noth bereit (61,1f)
- LUZ 1867,51: Ich treib die Würm auss (51,1)
- MEY 1650-43: Quacksalber (Titel) Kalberärtzt und Schatzgräber Fahrendschulder, Jacobsstäber, Rosenkreutzer, Alraunwieger,

Giffteköch und Leutbetrieger, Gaukler und Kristallenseher, Täschenspieler, Steltzengeher, Zaubersegner und Zigeuner (43,1ff)

- ABR 1710-21: G a u k l e r und Tod (Titel) Die breitbärtigen Jüden, Heckenmünzer, Geldscherer und Goldbeschneider, Nativitätssteller, Wahrsager, Zeichendeuter, Kristallenschauer, Festmacher, Hexenmeister (Prosa-Abschnitt)
- WDR 9: (nach ABR 1710)
- ERF 9: Der S t o r c h e r oder Marktschreier (Titel) Hier ist mein Elixir, wovon die Lahmen sehen, die treffliche Essenz, dass Blinde wieder gehen (9,3f)
- MEY 1759-43: Quacksalber und Compagnie (Titel) du Leut-Betrierger-Pak (43,1) Des irrnden Doctors Mörder-Kunst (43,23)

Die Figur des Quacksalbers ist an die des Arztes anzuschließen, der gegenüber sie nicht nur das Merkmal "sündhaft" (v.a. in MEY), sondern auch das der sozialen Außenseiterrolle zusätzlich enthält.

Jäger (5 Belege) (s.a. Edelmann § 85)

- (LÜB 1489,1162 erwähnt ein jeger beim Kirchenvorsteher)
- LUZ 1635,41: Jeger (Titel) Weil du viel giagt vnd vil gefangen (41,4)
- ABR 1710,22: Jäger und Tod (Titel) Mein Pfeil ist gut (22,1)
- ERF 45: Dem Jäger ist es so, wie seinem Wild ergangen (45,3; angelehnt an LÜB 1701,97ff: Edelmann!)
- GRE 13: Ein frischer Jäger ich bin, Gehör in die F r e y - K ü n s t e (13,1f)
- BOL 14 (wie GRE)

Baumeister (5 Belege)

- (LÜB 1489,1158: ein bûmester erwähnt beim Kirchenvorsteher)
- LUZ 1635,36: Baumeister (Titel) Was trächtest allweill nach Gebäw / Du wirst nit machen alles new (36,1f)
- MEY 1650-31: Baumeister wirrffe weg den Zirkel und die tabel (31,1)
- MEY 1759-31: Leg deinen Zirkel hin (31,6) Hier baut ich nur dem Wunsch, der Lust der Sinnen (31,17)
- HLZ 1795,317ff: B r u n n e n m e i s t e r (Titel) bei seiner Arbeit, da er an einem tiefen Ziehbrunnen stand, den er da b a u e n ließ (317)
- HLZ 1799,46ff: Der neue Bau (Titel) nun, sagt einer der Bauleute, ist nichts mehr zu fürchten (46) ... die Gruft, worin ihr Stolz versinkt (47)

Apotheker (4 Belege) (s.a. Arzt § 92; Quacksalber, Wund-Arzt § 100)

- OBD-H² 26: Wolher aptheker an meynen tancz (26,1) Ich kunde syrop vnd confect machen (26,5; erst nachträglich in OBD eingefügt !)
- (LÜB 1489,1100: ein appoteker beim Handwerker erwähnt)
- LUZ 1635,37: Appotecker (Titel) Was rühmest dich vnd dein Purgatz / Daß dir als Böß vom Magen kratz (37,1f)
- ERF 37: Die Apotheke ist von Büchsen ziemlich voll (37,1)
- STR 35: Wie vill Kreuter säft und geister seind nicht hier (35,1) o eitle Kunst wie wenig hilffst du mir (35,4)

Wundarzt (2 Belege) (s.a. Arzt § 92; Quacksalber, Apotheker § 100 oben)

(LÜB 1489,1094: scherer und schmerer bei den Handwerkern erwähnt)

LUZ 1635,43: Balbierer ist das Zeichen gut / Zu lassen von dem Leben Blut (43,1f)

(FÜR 7: erwähnt, unter offensichtlichem Alliterationsdruck Bischof, Bader zumal) (Anm. 282)

STR 34: So tief ein kühner stahl nur immer trang hinein, so mueste doch die wunde so gleich geheylet sein (34,1f)

Bildhauer (2 Belege) (s.a. Maler § 93)

(LÜB 1489,1088 snitzer bei den Handwerkern erwähnt)

LUZ 1635,40: Bildhauer (Titel) Leg hin Bildhauer dein Mensur (40,1)

ABR 1710,67: Bildhauer und Meister Tod (Titel) Schnitzel und hau (67,1)

causidicus (1 Beleg) (s.a. Advokat § 92)

SUS p.21,19ff: Causidicus ego sum, causas narrare peritus (21,19)

Mit dem causidicus, worunter nach DU CANGE (II,242) sowohl ein Advokat zu verstehen sein kann als auch einer, qui causas seu lites ventilat et dirimit, begegnet in SUS eine weitere jener für diesen Text typischen, der Rechtssphäre entnommenen Figuren (wie auch judex, scabinus, consul u.ä.) Signifikant ist die kritische Darstellung: sed spes ubi fulserit auri Ad fraudes docta solers utor bene lingua (21,20f).

Rezensent (1 Beleg) (s.a. Autor § 99)

MUS p. 162f: (Besluß) Verstummen wird der Mund, die Hand verwesen, des Richters, welcher ungerufen, ungefragt, nur um Gewinn und Lohn und Rezensentenspesen dem Allgewalt-samen den Stab zu brechen waqt (163; der Rezensent steht hier, im Schlußkapitel, in 1 Reihe mit dem Künstler und dem Autor)

Philoloq (1 Beleg)

HLZ 1795,114ff: Ein Philoloq (Titel), assoziativ mit dem Tod verbunden: Er las den Griechen Lucian ... sein Geist versank ins Todtenreich (Anm. 283)

Schattenspieler (1 Beleg)

HLZ 1799,74ff: Das Schattenspiel (Titel) Da war ein Schattenspieler auf der Straße, und Hans Holzmeier dachte die Städter zu foppen, und erwürgte den Mann, und zog mit dem Orgelein und dem Schattenspiel herum (74)

Schauspieler (1 Beleg) (s.a. Schauspielerin § 151)

HLZ 1799,132ff: Das Trauerspiel (Titel) Da lag ein Todter,
der am Ende des Stückes wieder erwachen sollte (132);
der Tod mordete den Schauspieler, der die Rolle des
Scheintodten machte (ebda).

§ 101 Außer den hier zusammengefaßten Figuren der "Artes"-Reihe finden sich auch noch in anderen Reihen Figuren mit dem Merkmal "akademisch" bzw. "künstlerisch", u.zw.

- unter der "Geistlichkeit" naturgemäß alle jene, denen ein Theologiestudium zugeschrieben wird, insbesondere also wohl dem Offizial (§ 79)
- innerhalb der "weltlichen Obrigkeit" jene - vornehmlich genetisch jüngeren - Beamten-Figuren wie Orator, Scabinus (§ 89)
- "3. Stand"-Berufe, die sich aus den Artes entwickelt haben (wie der des Buchdruckers, s.u. § 109)
- schließlich "weibliche" Figuren wie Lehrerin, Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin (s.u. § 151).

Eine statistische Übersicht der Artes-Figuren zeigt im Vergleich zu den Reihen "Geistlichkeit" und "weltliche Obrigkeit" bei ungefähr gleich großer Figuren-Anzahl (nämlich 21, gegenüber 19 geistlichen und ebenfalls 21 obrigkeitlichen) eine deutlich geringere Belegdichte:

Arzt (40 Belege)	Advokat (19 Belege)	Gelehrter (10 Belege)
	Maler (18)	Schüler (9)
	Astronom (14)	Lehrer (8)
		Spielmann (8)
		Schreiber (7)
		Autor (7)
		Quacksalber (6)
		Jäger (5)
		Baumeister (5)
		Apotheker (4)
		Wundarzt (2)
		Bildhauer (2)
		Causidicus (1)
		Rezensent (1)
		Philolog (1)
		Schattenspieler (1)
		Schauspieler (1)

Auch was die Zahl der Texte anlangt, die ohne "Artes"-Vertreter auskommen, fällt diese Reihe gegenüber den anderen société-Reihen ab: v.a. Liedhafte Texte (wie GRZ, STY, ÖDB und RGB) und solche Texte, die (sich) zu knapper Figurenauswahl zwingen (wie BER, FÜR, WOL, FAL-ELM und -SWA), verzichten am ehesten auf "Artes"-Figuren. Umso bemerkenswerter ist die Vorkommenshäufigkeit des Arztes, der (mit 40 Belegen) durchaus zum "Kernbestand" des Inventars zu rechnen ist, während die anderen Figuren nur öfter (Advokat, Maler, Astronom) oder seltener (die restlichen) unternommene Versuche des Reihenausbaus sind (mit durchschnittlich 17 bzw. etwas über 4 Belegen pro Figur).

¶) Figuren der Reihe "3.Stand" (§ 102-110)

- § 102 Kaufmann (33 Belege) (s.a. Bürger § 104; Schiffmann § 10); Wachshändler § 109; Krämer § 114; Wucherer § 124; Reicher § 129; Krämerin § 153)
- GRB 18: HErr Kauffmann, lassen euer werben (18,1)
- OBD 18: Her Kaufmann, was hilft euer erwerben? (18,1) in der lat. Version H': mercator seu c i v e s
- LÜB 1463,284ff: Kopman (284)
- BER 291ff: Her kopman (291) Wol dat ik byn ghewesen eyn ffyn kopman (298)
- MRH 577ff: Ir kaufman sijt worden rich (577)
- LÜB 1489,967ff: Der Kopman (Titel) Up woker hefstu dine ware wedder vorborget (1007)
- KLB 19 (wie OBD)
- BRN 64.65: koufman mit din karnier! Hettst tusend guldin over vier Ouch uf dem meer hundert gallee (64,1ff)
- LÜB 1520,249ff: Kopman (249) Also ick nā gelde hebbe qhyret (257)
- SUS p.22,10f: mercator dives; maria omnia lustro Et terras ut res crescant
- NAO 8: Der kauffleüt gwünn däubt jn den sinn, das sie die welt vmbziehen (8,1ff)
- NEC 1544,60f: Du Kaufmann hast dein sin ... nur gwendt auf gwin (61,1f)
- SCH 1557,29: Der Kauffman (Titel)
- NEC-SCH' 30: Ein Kauffmann (Titel) Hör Kauffman / du bringst dich in qfahr / Durch vile deiner frembden Wahr (30,1f)
- ZIM f 113r: Ich bin geloffenn vill berg vnnd thal Durch alle welt brait vnnd schmal gesuchet gwin (113,15f; nach MRH erweitert)
- ZIM f 120r (nach NEC; mit Schreibernotiz)
- FÜS 7 (wie GRB)
- ING 2,4: Emporus [!] ein Kauffman

- MÜN f 121v (wie NEC)
LUZ 1635,34: Herr Kauffmann ich ein Wechsel hab / An dich den selben ferg mir ab (34,1f)
OST 7 (wie FÜS)
VOG 32: Wer Geld und Gut mit List und Lügen häuffet / ... Der ist ein Thor (32,1.3)
MEY 1650,28: Kauffmann dein gewerb wird fallen (28,1)
EIC 99ff: Mercator (Titel) Cum auro peribis (116) Aeternas ad poenas (131)
VAL 68: Hart ists kauffen vnd verkauffen
LÜB 1701,145ff: Der Kauffmann (Titel) Doch bin ich nicht fallit (150)
ABR 1710,5: Kaufmann und Tod (Titel) "Ich", spricht der Tod, "mach Bancorott"
BLB 15: Kauffmann (Titel) Dem handel war ich sehr ergeben (15,5)
ERF 31: Viel Waaren hast du zwar von Ferne hergebracht (31,1)
MEY 1759-28: Der ich mein Gold ... Durch Trug und List erschwizt (11f) Ich haßte stets gelehrten Müssiggang (18)
STR 19: Das reich beladne Schif Laufft glickich in den port und was, was nutzt es mich? (19,1f)
WAS 32: Einen Kaufmann abzugeben, Ist ein herrlich-ehrlichs Leben, Wenn ... (1,1f)
SLO 29: Der Kaufmann (Titel) Er hat die Hoffnung übers Meer gesendet (29,1)

Aus den Belegen deutlich abzulesen ist die Entwicklung der Einschätzung dieser Figur von einer traditionell kritischen²⁸³⁾ (geistlich bestimmten) zu einer wohlwollenden in späteren (bürgerlichen) Texten.

§ 103 Ratsherr (19 Belege) (s.a. Richter § 88; Höfling § 89; Bürgermeister § 105)

- GRB 14: Sind jhr ein H e r r g'wesen der Statt, Den man im Rhat gebrauchet hat (1f) Dass der gemein nutz werd betracht (6)
(MRH 481ff: Du c l u g e r uß des fursten raide; s. Höfling § 89)
KZH 15: Statmeyster vnd lieber rather (15,1) Der eygen nutz so lieb mir was, Des gemeynnen nutz ich vergass (15,9f)
BRN 58.59: Ratsherr, lieber, nun ratend wol (58,1) Ratend dem armen wie dem richen (58,3)
SUS 21,14ff: Polleo consiliis, c o n s u l dicorque salutor (steht in 1 Reihe mit anderen der Sphäre der Justiz entnommenen Figuren in SUS: s. causidicus, advocatus, judex, prator, scabinus) quid iniquum est consule rectum quod rectum est flecto (21,15f).
DU CANGE (II,526ff): consules in civitatibus, qui in aliis vulgo scabini vocantur.

- NEC 1544,52f: Ratsherr (Titel) Ist auffrecht gwest dein rath (53,14)
- SCH 1557,20: Rhatsherr (Titel) Ir die da besitzet rhat vnd gericht (20,1) Der armen geschrey ist euch ein spott (20,3)
- NEC-SCH' 35: Ein Rahtsher (Titel) (nach SCH)
- ZIM f 108r (im Ggs. zu den anderen Strophen abweichend von MRH, nicht auf den Höfling bezogen, sondern auf den städtischen Ratsherren) Du kluger man auß dem rat (108,1) Da haim liess ich manglen Weib vnnnd khind da bej Darumb hollt der theüfel mein seel vnnnd leib (108,21f)
- MÜN f 119v/120r (wie NEC)
- LUZ 1635,25: Rahtsherr (Titel) Gar weiß vnd klug war dein Anschlag (25,1)
- LUZ 1867,20: Das Urteill ist gefellt, kompt bald ihr Herren (20,4)
- VOG 25: Ihr schaffet Raht vnd Hülffe nur dem Reichen / Der Arme Mann muß ungehöret weichen (25,1f)
- (MEY 1650-23: du Richter Komm, du Rahtsherr und Stattmeister 23,1 nur angesprochen)
- VAL 58: Raths-Herr / Senator (Titel) .
- EMM 18: Rathsherr, kluog war oft dein Rathschlag (18,1)
- DSD 13: Ein Ratsherr bei der Stadt
- RUS 10 (p.197ff): Eine Raths-Versammlung, woraus der Tod einen Rathsherrn angreift (Titel) Seht zu, ihr rätthe, und ihr richter (Bildunterschrift) es werden Fürstenberater (Dazu erwehlt er volk, die sich dann rätthe nennen p.199) und kommunale Räte unterschieden: dem rath in einem dorf und stadt (ebda)
- STR 20: Ich saß schon zwantzig Jahr in ewrem weisen Rath (20,1)
- WAS 27: du Raths-Herr, Burgermeister ... kanst du das Burgerrecht im Himmel dir erjagen (Bildunterschrift) Magistrat und Burgermeister (2,1) Da der Rath den Burger höret, Und den Rath der Burger ehret (4,4f)
- BOL 11: Bürgermeister und Raths-Herren, Die auf dem Rathaus sitzen, Nehmen die Steuern ein (11,1ff)
- GRE 11 (wie BOL)
- (WAR 4: der Borchermaister mit om Landröt s.o. Amtmann § 89)

Die Figurenbezeichnung Ratsherr ist mehrdeutig: Wie RUS expliziert, sind darunter sowohl von der Obrigkeit (dem Fürsten) bestellte Hofräte, als auch gewählte Mitglieder kommunaler Führungsgremien subsumierbar. Im ersten Falle trägt die Figur also durchaus Züge des "Untertanen" (Höfling !) und ein Beleg wie MRH 481ff will deshalb nicht recht in diese Reihe passen. Da der städtische Ratsherr innerhalb seines Wirkungsbereiches ebenfalls obrigkeitliche Funktionen (wie etwa die des Richters) ausübt, könnte die Figur (so wie auch die des Bürgermeisters, s. § 105), besonders insofern sie in manchen Texten in einen Gegensatz zu den armen ge-

stellt ist, auch der Reihe "Obrigkeit" zugeordnet werden (wie etwa im Falle von WAR 4 geschehen).

§ 104 Bürger (18 Belege) (s.a. Kaufmann § 102; Reicher § 129; Krüppel

§ 135; Bürgersfrau § 152)

(OBD-H¹ 18: mercator seu cives)

MRH 289ff: Burger, du haist wip gut und kint, mede und knecht under [!] dir sint (289f)

LÜB 1489,873ff: Du borger, ein olt dôr van vorkêrden sinnen, Machstu gelt unde titlik gût gewinnen (897f)

NBÖ 153ff: Ir burger (153)

BRN 62.63: Burger (62,1) Ich sücht stets der statt nutz und eer (63,1) Bi miner gsellschaft was mir wol (63,3)

HAN 14: Du borger vth der stad

LÜB 1520,285: Du borger lechst grote sorge dar an Dattu mogest heten eyn ryke man (285f) Dat ick mach heten eyn erbar man unde ock vele geldes mochte werven (292f)

NEC-SCH' 22: Ein Burger (Titel; zu HOL 35 Edelfraw !) Seyt lustiq nur vnd guter ding (22,1)

ZIM f 111r: Alain vff zeüttlichenn gewein [!] Daruff stund dein Mut (11,5f) Nun hillfft dich nit dein silber noch golld (111,10)

WIS 113ff: Du Bürger, must dein Weib und Kindt, auch deinen Handel jetzt geschwind verlassen (113ff)

AUG-1650,41: Ihr Bauern und ihr Burgersleut (41,1)

FÜR 11: Burger (Titel)

RGB 11: Den Burger, Bauern, was arm und reich (11,1)

ABR 1710,16: Bürger und Tod (Titel)

(WDR 13 zeichnet den Bürger als Krüppel! s.u. § 135)

BLB 16: Burger (Titel) aus vngedult offt gerueffen zue: komb tott nimb mich (16,3f)

STR 18: (Bürger als Titel) Soll denn der liebste Vatter schon ins grabe geh'n

ÖDB 9: Burger und Bauern all (9,1)

(HLZ 1799,41: Altersheim für arme, alte Bürger; s. Greis § 139)

MKL 12: Aufwiegler (Titel) Wollt ihr mit blut'ger Hand an Recht und Ordnung rühren (bezieht sich auf die Ereignisse 1848)

FAL-ELB 5: Bürger (Titel) Lass mich bei Tanz und Saitenspiel Noch fröhlich sein im Weltgewühl (5,1f)

Daß die Figur des Bürgers weitgehend mit der des Kaufmannes identifiziert wurde, geht nicht nur aus dem Beleg OBD-H¹ hervor, sondern aus der deutlich zu beobachtenden komplementären Verteilung auf die verschiedenen Texte. Außerdem ist inhaltliche Übereinstimmung zu registrieren: sowohl Kaufmann als auch Bürger werden fast durchgehend mit der alten Werteproblematik quot ≠ êre ≠ gotes hulde konfrontiert, woraus sich der Ansatzpunkt für die Merkmals-Kate-

gorie "arm/reich" (s.u. § 129ff) ergibt. Dem Bürger werden (etwa in MRH) seinerseits wieder "Untertanen" zugeordnet, wodurch er selbst obrigkeitliche Züge erhält. Sozialgeschichtlich bemerkenswert sind Belege, in denen das bürgerliche Klassen-(Kasten)-Bewußtsein ihren Ausdruck findet (wie etwa in BRN), besonders natürlich in der Abgrenzung des gemeinen volkes von unse borger (LÜB 1489,694). Wenn schließlich in einem dörflichen Text des 19. Jhs. (FAL-ELB) der Bürger mit Tanz und Saitenspiel, also mit Lastern verbunden wird, die traditionellerweise dem Adel (etwa: OBD 8 Herzog, LÜB 1520,270 und WAS 25-1,4 Edelmann) zugeschrieben werden, so spiegelt sich darin, aus anderer (bäuerlicher ELBigenalper, bzw. künstlerischer FALGERScher) Perspektive gesehen, eben jene "Obrigkeitswerdung" des Bürgertums wieder, die - vom traditionellen "Oben" betrachtet (wie im Falle von MKL) - als Insurrektion erscheint.

§ 105 Bürgermeister (16 Belege) (s.a. Ratsherr § 103)

LÜB 1463,229ff (frgm.)

BER 255ff: Her borgermeister van grotheme stade Gy sint di uppersten in deme rade (255f) Dat gemeine beste stunt in jwer gewalt Dar thu dat recht der armen wol dusentfalt (257f)

MRH 465ff: Haint ir ymants besweret widder recht eß sy priester leye oder knecht (469f) Myn burgemeisterampt hait eyn ende (479)

LÜB 1489,691ff: De borgemester (Titel) vor unse borger unde des gemeinen volkes wölvart (694)

(KZH 15: Statmeyster vnd lieber rather s.o. Ratsherr § 103)

HAN 12: eyn borgemester (Titel) Hestu dat gemeyne guth wol vorestan und gerichtet noch na gunste na gytt

LÜB 1520,225ff: Her bormester (225) De borgers konen my nicht wol entberen (235)

SUS p.21,7ff: praetor ego populi (21,7; vor dem consul s. Ratsherr § 103)

ZIM f 107r: Künd ich nit Jederman ze willen sein So was doch gütt die mainung mein (107,22f)

WIS 89ff: Herr Burgermeister treü (89) In meinem schweren Amt (93)

(MEY 1650,23: beim Richter werden auch du Rahtsherr und Stattmeister angesprochen)

LÜB 1701,81ff: Ihr Bürger zürnet nicht, wenn ... Der Bürger-Meister selbst mit an den Reyhen muss (81f) Ich hab vors Vatterland mein Leben abgenützt Den Ruhstand dieser Stadt und Bürger-Recht beschützt (85f)

- ERF 20 (nach LÜB 1701)
STR 21 (ohne Titel) Ist es schon Zeit im Raht? geschwind den Mantl her! (21,1; s.a. Ratsherr § 103)
(WAS 27: beim Ratsherren wird der Bürgermeister erwähnt 2,1; s.a. Bildunterschrift V 1)
BOL 11: Bürgermeister und Rathsherrn (11,1)
GRE 11: (wie BOL)
HLZ 1799,111: Das Rathhaus (Titel) Der älteste Burgermeister soll mein, als Geißel (!) seyn (112)
WAR 4: der Borchermaister mit om Landrôt (4,1)

Die Figur des Bürgermeisters ist (schon von der Wortbildung her) ohne die des Bürgers nicht möglich und stellt zusammen mit dem oft gleichzeitig genannten Ratsherren die Übertragung hierarchischer Verhältnisse auf die Figurenreihe des 3. Standes dar. Gegenüber seinen Mit-Bürgern bleibt er primus inter pares, dem gemeinen volk, den knechten und armen in der Stadt steht er jedoch als (meist wohlwollende) obrigkeitliche Instanz gegenüber. Signifikant für die Adaptation des tradierten Ständeschemas an sich ändernde soziale Verhältnisse ist die Umstellung, die LÜB 1701 vornimmt: gegenüber dem ursprünglichen Text von LÜB 1463 werden nämlich Edelmann und Bürgermeister ausgetauscht und diesem gegenüber jenem der Vorrang eingeräumt. Die Autonomie der Städte (LÜB.1489. 1520, BER) und damit der Autorität des Bürgermeisters ist bereits so weit fortgeschritten und entwickelt, daß diese Figur des 3. Standes im Gegensatz zur traditionellen Anordnung (wie sie etwa auch MRH, MEY, WAS und BOL / GRE bieten) einer traditionell obrigkeitlichen (wie dem Edelmann) vorgereicht werden kann.

- § 106 Handwerker (16 Belege) (s.a. Schuster, Müller, Schneider, Bäcker, Buchdrucker, Goldschmied, Kaminkehrer, Töpfer, Böttcher, Buchbinder, Schriftgießer, Seiler, Tischler, Uhrmacher § 109; Handwerksgeselle § 116; Handwerkersfrau § 152)
LÜB 1463,316ff A m t m a n (316) Min hantwerk (320) Gi amteslude alghemeine (325)
BER 303ff: Her amptman ghut (303) Den hilghen dach hebbe ik nicht ghevret sunder in deme kroge rvseleret (311f)
MRH 305ff H a n t w e r k s m a n und auch du leie (305) Du plegst obents lange zu wachen, kie¹der beltz und schu zu machen (307f) Ich raden uch allen minen gesellen (319)

- LÜB 1489,1061ff: mêster amptman (1081) V 1087-1100 ein Katalog verschiedener Berufe nach dem Muster Du sîst ein ... efte ... Hadde ik nicht gewest ein man so wilde So hadde ik lange gewest olderman in unser gilde (1067f) Minen gildebroderen was ick lêf unde wert (1074)
- NBÖ 161ff Ir handwerksleut, ir erbeit an feiertagen (161)
- KZH 20: du lieber handtwercckss mann (15,1) Betrogen hast pfaff vnd leyen Mit dinem handwerck vnd arbeyt Do du klein Costen hast angeleyt (15,4ff; besonders interessant die Abbildung, deren hantwercksman alle Berufe in sich vereinigt: henck ein s c h n i d e r scherlin doran, hat ein h a m m e r in der lincken hand, hat ein fel vor im wie ein k y e f f e r , ein kiefermesser vnd scheyd, ein h a n d s c h l e g e l im gürtel stecken, ein h u o b y s e n vnd ein h e m e r l i n , do mit man die ross ysen vff schlecht, hat ein z y m e r a x t in der rechten hant am rechten waden vff der erden stonh, hat ein m u r e r k ö l l zwyschen den zweygen waden ligend, ein s c h ü m a c h e r a l l am rechten schuo an der versen stecken vnd ein s c h e r m e s s e r vff dem rechten fûss by dem schû reymen.
- BRN 70.71: Du hantwercksman (70,1) las all din werchzüg stan (70,2) Mocht dennoch kum mine kind ernerer (71,3)
- LÜB 1520,321ff: Mester amptman (321) Ick hebbe jo myn ampt wol ghelerd (325)
- ZIM f 117r: Ich wollt vnnzimlich arbeits lassenn ston Vnnd zu der kûrchenn auch predig gan (117,17f)
- WIS 139ff: Du Ambt-Mann und desgleichen all, das Ambt habt ihr gelernt zwar wol (139f) Wier haben Gott gewartet all (!) (143)
- MEY 1650-30: Tod zu den Handwerksleuten (Titel) 30,1-4: Berufekatalog; Wann ihr nun habt gethan wie fromme Handwerksleut (30,7)
- EIC 165ff: Opifex (Titel) Jam satis sudatum, Non satis potatum (165f) Caupona sed ubi? (188)
- DSD 13: ein Meister ohne Tadel
- MEY 1759,30: ihr lieben Handwerksleute (30,1)
- BOL 19: Ein jeder Handwerksmann, Er hab gelernet, was er will (19,1f)
- MKL 17: Handwerker (Titel) Das Haus, das du gezimmert hast (17,1)

Beim Handwerker zeigt sich so stark wie sonst bei keiner Figur die Tendenz zur quantitativen wie qualitativen Erweiterung: statt e i n e s Handwerkers spricht (oder wird angesprochen) eine ganze Gruppe (wie in LÜB 1463, NBÖ, WIS, MEY) von Handwerkern; bisweilen bezieht sich der Handwerker auf seine gesellen (MRH, LÜB 1489). Der Begriff des Handwerks wird aber auch inhaltlich vervielfältigt, indem die verschiedenen Sparten summarisch

genannt (BOL) oder taxativ aufgelistet werden (wie in LÜB 1489 und in MEY 1650). Besonders interessant ist die bildliche Darstellung von KZH, die auf eine Figur verschiedene Berufsattribute vereinigt.

Da sich eine derartige, dem Aufbauprinzip des Totentanzes als Reihe von Stände v e r t r e t e r n eigentlich widersprechende Tendenz gerade beim Handwerker findet, dürfen wir dahinter wohl die Absicht vermuten, das im Vergleich zu den tatsächlichen Bevölkerungs- (d.h.: Publikums-) Verhältnissen in den Totentänzen unterrepräsentierte Kleinbürgertum stärker einzubeziehen.

Bemerkenswert ist immerhin auch, daß in der Figur des Handwerkergehilfen (s.u. § 116) auch der Handwerker eine (zusätzlich durch die Merkmalopposition "alt/jung" begründete) "Untertanenstufe" erhält.

- § 107 Schiffmann (12 Belege) (s.a. Kaufmann § 102; Fuhrmann § 109; Reihe der assoziativ mit dem Tod verbundenen Figuren § 161ff)
- (LÜB 1489,1146: sevarende s c h i p h ê r als borsendreger genannt)
- SUS p.22,22ff: Nauclerus (Titel) spaciosa per æquora vectus
- NEC 1544,64f: Du Schiffman hast dich vil vnd offt Auffs meer gewagt (65,1)
- SCH 1557,30: Der Schiffman (Titel) Wagt jr euch hoch auff Meeres flut (30,2)
- NEC-SCH 28: Ein Schiffman (Titel) Der Schiffman von der Nahrung wegn muß wagen offt sein leib vnd lebn (28,1f)
- FRÖ C: Schiffmann (Titel) Du hast geflucht / darzu die Leut gar vbernommen (p.C,3f)
- VOG 37: Wie leichte schlägt ein Vnglücksfall herein (36,3)
- VAL 72: Raisest doch auf Todtes Pahn
- WAS 33: Die Schiffende(n) (Titel) Die ihr auf dem Meere schiffet (1,1) wird der Meerstern oft vergessen; Man gedenkt nur auf den G'winn (2,2f)
- ABR 1710,8: Der Tod im Wasser (Titel) So weich das Wasser immer ist so viel es harte Menschen frißt
- RUS 22 (p.310ff): Das Bleiben eines Schiffs, mit Volk und allem (Titel) über die "Mehr-Begier", in hoffnung mehr gewinns, eins auf der see zu wagen (311) Der ober-teuffel nun, und tod, die fahren mit (311)
- HLZ 1799,99: Der Schiffer (Titel)
- SLO 30: Der Schiffer (Titel) Es naht dem Leib der Tod aus Meereswellen (30,1)

Der Schiffmann ist eine offensichtliche Variante des Kaufmanns und steht im Falle von RUS sogar an dessen Stelle; ähnlich geographisch bedingt zeigt LUZ das Bild des Kaufmanns (Gutfergers) im Kontext eines Hafens.

§ 108 Wirt (12 Belege) (s.a. Spieler § 125; Säufer § 126)

- BER 327ff: der Herausgeber emendiert (konjiziert) als Berufsbezeichnung Krugersche (327), doch geht aus dem Text nicht hervor, daß es sich tatsächlich um eine weibliche Figur handelte; eine solche wäre - als Wirtin - sonst in unserem Corpus nicht nachweisbar; ick qha vnde tappe ber (334)
- MRH 353ff: Her wirt von bingen (353) Ich hain uff vyl folcks gewartet, das eine spilt, das ander kartet (361f)
- NBÖ 185ff: Vil bosheit hast du begangen mit falscher speis und weinlangen und bist der leut fluchen ein ursach gewesen (185ff)
- ZIM f 116r: (nach MRH) Vill falschait habtt Jr offt begangen Mit speis vnnd verdorbnen Wein lanngen Vill leüt behalltenn allerley, Die mit Fluchenn vnnd schellten hetten ein geschray (116,3ff)
- FÜS 8: Kunst hast abqlernet Christo fein. Aus Wasser hast du gmacht offt wein (8,1f) Ich het zwar offt vil seltzam gest (8,5)
- OST 8 (wie FÜS)
- MEY 1650,32: Tod zum Würt (Titel) Den saffte mit der quell ich künstlich taufft und mischet (32,13)
- WOL 8: Mit speis tranck herberg wartet ich um gelt den gesten ämsigklich (8,1f)
- HSL 6: Wirt (Titel) Gib mir jetz das glaß mit win (6,1)
- ERF 36: Der Gastwirth (Titel) Du bist hier selbst ein Gast und hast kein eigen Haus (36,1)
- MEY 1759,32: Herr Wirth (32,1) Kein Laster kann so greulich seyn, Ich ließ es zu (32,19f)
- HLZ 1795,292: Markus Prell (!) (Titel) war ein reicher fetter Wirth (292)

Auffallend ist die überdurchschnittlich starke Wertung der Figur: mit Ausnahme der zurückhaltenderen Texte von WOL und HSL wird der Wirt überwiegend negativ beurteilt, wobei die Standardvorwürfe das Weinpanschen und das Zulassen von sündhaftem Treiben betreffen. Umso deutlicher hebt sich wieder einmal ERF ab, dessen Wirt-Bild von einem Wirt gestiftet worden ist, wodurch die für diese Figur ausnahmsweise positive Wertung erklärbar wird (vgl. auch Wucherer).

109 Während die bisher vorgestellten Figuren entweder zum Kernbestand des Figureninventars gerechnet (Kaufmann) oder wenigstens als bis zu einem gewissen Ausmaß akzeptierte Ausbauversuche dieses Inventars (Ratsherr, Bürger, Bürgermeister, Handwerker, Seemann, Wirt) angesehen werden können, bleibt noch eine ziemlich große Figurengruppe, die vereinzelt Versuche darstellen, die Reihe der Figuren des "3. Standes" zu erweitern. Wir führen diese Figuren im folgenden wieder nach abnehmender Belegdichte an:

Fuhrmann (6 Belege) (s.a. Seemann § 107; Kaufmann § 102)

(LÜB 1489,1098 erwähnt ein vôrman als Handwerker)

SCH 1557,46: Der Fürman (Titel) Der Todt macht mir mein faren jrr (46,4)

VOG 40: Die Pferde gehn / der Wagen fället um / Es geht zu grund Ehr / Ansehn / Macht und Ruhm (40,3f)

VAL 74: "Phaeton in dem Wagen" - Ich bin nur ein gmainer Mann

WAS 38: Der Fuhrmann (Titel)

SLO 46: es bricht dêr alte Wagen, der meine Hab' und mich so lang getragen (46,1f)

LUZ 1867,26: G u t f e r q q e r , du hast q'ferqget vill der Gütter (26,1f) (steht auf einer sozial höheren Stufe als die Fuhrleute der anderen Belege; ersetzt den Kaufmann von LUZ 1635). Vgl. Schw.Id.I,1012 mit der Erklärung für gutfergger: der kaufmannschatz oder queter auf wassern füert und ferqket.

Schuster (4 Belege) (s.a. Handwerker § 106)

(LÜB 1489,1090: unter den Handwerkern erwähnt Dede maken ... scho, klippen, pattinen)

(MEY 1650-30,2: unter den Handwerksleuten auch ihr Schuhmacher angesprochen)

EMM 20: der schuo sehr hart jertz trückhet mich (20,1)

HLZ 1795,149ff: Der Schuster (Titel) Eben schlug er die letzten Nägel in die Absätze des Notarius, da Hein wieder erschien (154)

FAL-SWA 10: Handwerker (Titel) Ich suche dich, leg' weg den Schuh (10,3)

WAR 4: der Schuster mit om Pechdroht (4,2)

Müller (3 Belege) (s.a. Handwerker § 106; Handwerksgeselle § 116)

(LUZ 1635,58 Müller k n e c h t (Titel) s. Handwerksgeselle § 116)

(MEY 1650-30,1: unter den Handwerksleuten werden auch die Müller angesprochen)

HSL 8: Müller (Titel) Die Mülle ist bstande (8,1)

RUS 24 (p.325ff): Einen Müller, wobey der Tod spielend tanzte (Titel) Er hat die höchste macht, daß er, auf seiner mühle ..., den herrn alleine spiele (p.325; Müller als Unternehmer!)

ERF 13: Der Tod zum Müller (Titel): Ich will dich vom Geräusch hin in die Stille setzen (13,4)

Fischer (2 Belege)

LUZ 1635,45: Fischer (Titel) Durch Fünd vnd List ... ist ... gefrist im Wasser kein Fisch Vorß Menschen Gwalt (45,1ff)

(MEY 1650-30,1: unter den Handwerksleuten auch ihr Fischer angeredet)

HLZ 1795,96ff: Der Fischer (Titel)

Kaminkehrer (2 Belege) (s.a. Handwerker § 106)

(MEY 1650-41,2: Käminfäßer wird beim Krämer (!) angesprochen)

HLZ 1799,121: Der Schornsteinfeger (Titel) Tod ließ einen dicken Dampf hinaufsteigen, und der Sch. fiel herunter (121)

WAR 5: der Schörschtênfêger mit der Krotze (5,1)

Schneider (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

(LÜB 1489,1088: Ein scroder unter den Handwerkern genannt)

(MEY 1650-30,2: unter den Handwerksleuten auch Schneider angeredet)

GRE 15: Mein lieber Hantwerks-Mann (15,1) Leg hin die Nadel und die Scheer (15,4)

Bäcker (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

(LÜB 1489,1088: unter den Handwerkern ein becker genannt)

(MEY 1650,30: bei den Handwerksleuten auch Beker angesprochen)

WOL 6: Der Beckers-Mann (6,1)

Buchdrucker (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106; Buchbinder § 109

unten)

(MEY 1650-29,3: beim Maaler und anderen Kunstverwandten wird auch der Büchertrucker angesprochen)

ERF 11: Du hast gesetzt, gedruckt, manch' rührend Todtenlied (11,1) (Das bild ist von einem Herrn Druckereibesitzer ... verehret)

Gärtner (1 Beleg)

(LÜB 1489,1098: bei den Handwerkern auch ein gartenêr erwähnt)

LUZ 1635,47: Gärtner (Titel)

Goldschmied (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

(LÜB 1489,1088: ein goltsmît bei den Handwerkern erwähnt)

LUZ 1635,42: Goldtschmidt (Titel) Hast geschmeltzt vnd gossen vil Gschirr (42,2)

Töpfer (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

(WDR 12: stellt einen Krämer dar, der mit Töpferwaren handelt; s. § 114)

ERF 14: Armsel'ger! Dieser Topf ist augenblicks entzwei, Nun wisse dass dein Leib demselben ähnlich sei (14,1f)

Böttcher (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

ERF 12: Wie sieht's mein Böttcher nun mit deiner Arbeit aus? (12,1) (Dieses Bild ist von einem Böttchermeister ... verehret)

Buchbinder (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106; Buchdrucker § 109 oben)

HLZ 1795,309ff: Die Warnung (Titel) einem wakkern Buchbinder und Schiltbürger (309), der den Tod überlistet (s.u. § 305.464)

Kirchenvorsteher (1 Beleg) (s.o. Reihe "geistlich" §§ 72ff)

LÜB 1489,1103ff: De Werkmester (Titel; gemeint ist offensichtlich ein Handwerksmeister, weswegen in diesem Kapitel ein ganzer Katalog von einschlägigen Bezeichnungen enthalten ist) du geistlike goder möst vorstân. In etliken landen hetet men di ein vorständer der kerken ... De sodân ampt hebben, ... (1136ff)

Quästor (1 Beleg)

SUS p.22,18ff Quæstor ego, loculos suffersi arcasque capaces

Schriftgießer (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

ERF 8: So manche schöne Schrift hat deine Hand gegossen (8,1) (Das Bild ist von einer Schriftgießerwitwe gestiftet)

Seiler (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

HLZ 1799,108: Einen Strick! sprach der Waidmann zu einem Seiler. Und als er ihm einen brachte, Warf er ihn über den Armen, und erdrosselte ihn.

Tischler (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

HLZ 1799,104: Der Tischler (Titel) Mache einen Kasten zum Ruhen und Rasten So lang wie'du. (104)

Uhrmacher (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

LUZ 1867,37: Hast Uhr und Wecker selbst gemacht (37,1; fehlt in LUZ 1635)

Wachshändler (1 Beleg) (s.a. Kaufmann § 102; Krämer § 114)

ERF 15: Ich kaufte Wachs, so mir die Juden zugebracht (Bild von einem Wachshändler gestiftet)

§ 110 Auch das Merkmal der Zugehörigkeit zum "3. Stand" findet sich nicht nur bei den bisher aufgezählten Figuren, sondern (nicht dominant) auch bei Figuren, die wir aufgrund anderer dominanter Merkmale anderen Reihen zuordnen, u.zw.:

- der Reihe "Obrigkeit" Figuren wie die des spezifisch schweizerischen Schultheißen (§ 89) oder des (städtischen) Waisen- vogts (ebda § 89);
- der "Artes"-Reihe alle jene "freien Berufe", die vornehmlich im städtischen Milieu ausgeübt werden;
- den "Untertanen" die aus dem städtischen (bürgerlichen) Bereich (wie am deutlichsten der Handwerksgehilfe, s.u. § 116);
- den "sündhaften" Figuren jene spezifisch bürgerlich-städtische Erscheinung des Wucherers (s.u. § 124);
- schließlich der Gruppe der "weiblichen" Figuren die Bürgers- und die Handwerkersfrau (s.u. § 152).

Wie bei der genetisch gleich jungen "Artes"-Reihe und im Gegensatz zu den beiden älteren Reihen der "Geistlichkeit" und der "weltlichen Obrigkeit" ist auch aus der Reihe der Figuren des "3. Standes" nur 1 (u.zw. der in unserem Corpus 33mal belegte Kaufmann) dem Kernbestand zuzuzählen; vom Kaufmann ausgehend wurde diese Reihe unter zwei möglichen Gesichtspunkten ausgebaut: einerseits durch Übernahme des - in den Reihen "Geistlichkeit" und "weltliche Obrigkeit" vorgegebenen - h i e r a r c h i - s c h e n Prinzips, indem zum Bürger der Bürgermeister, Rats- herr (und nach unten: zum Handwerker der Handwerksgehilfe) ge- stellt wurde; andererseits durch zunehmende K o n k r e t i - s i e r u n g (des Handwerkers zum Schneider usf., des Kaufmanns zum Wachshändler), die sich in LÜB 1489 und MEY 1650 auch in regelrechten Berufskatalogen niederschlägt. In beiden Fällen be- zieht diese Konkretisierung bzw. Hierarchisierung ihre Berechti- gung aus dem fast durchwegs städtischen Milieu der Texte und aus dem dementsprechend bürgerlichen Adressaten- und tw. (LUZ, ERF) auch Auftraggeberkreis. So erklärt sich wohl auch, daß die Reihe "3. Stand" - entgegen den Verhältnissen in den früheren Texten (etwa OBD usf.) - quantitativ, was die Zahl der Figuren (freilich nicht, was ihre Beleghäufigkeit) anlangt, die anderen Reihen klar übertrifft. Die folgende Liste soll die quantitati- ven Verhältnisse veranschaulichen:

Kaufmann (33 Belege)	Ratsherr (19 Belege)	Fuhrmann (6 Belege)
	Bürger (18)	Schuster (4)
	Bürgermeister (16)	Müller (3)
	Handwerker (16)	Fischer (2)
	Seemann (12)	Kaminkehrer (2)
	Wirt (12)	Schneider (1)
		Bäcker (1)
		Buchdrucker (1)
		Gärtner (1)
		Goldschmied (1)
		Töpfer (1)
		Böttcher (1)
		Buchbinder (1)
		Kirchenvorsteher (1)
		Quästor (1)
		Schriftgießer (1)
		Seiler (1)
		Tischler (1)
		Uhrmacher (1)
		Wachshändler (1)

ε) Figuren der Reihe "Untertanen" (§ 111-117)

§ 111 Bauer (51) Belege) (s.a. Tagelöhner, Knecht, Mäher § 116;

Tänzer § 127; Armer § 131; Bäuerin, Melkerin § 153)

AUG 1438,80ff: die velt pawen, vih zihen (80) Der untertan
(Titel) Krieg, haß, den unser herschafft treibt, Engelt-
ten wir (85f)

GRB 37: Korb, Flegel thu mir geben (37,4) nich armen alten
man (37,8)

OBD 22: Bäuerlein mit deinen schuhen grob (22,1) Ich han
gehabt vil arbeit gross, Der schweiss mir durch die haut
floss (22,5f)

LÜB 1463,348ff: v e l t g e b u r (348) Wo ik min lant
mochte begaden, Dat it mit vrucht worde geladen, To be-
talen mine pacht (353ff)

BER 315ff: bure (315) Legghe dal dat pluchschar unde prekel
(319)

LÜB 1489,1165ff: De B u r m a n (Titel) Titke, ein bürkerle
van dem Langenhagen (1187) ok wolde ik minem junkheren
alle sine pacht wol geven (1176)

NBÖ 193ff: Der bauer (Titel) Ich hab die armen beschwert
mit dem das mir got im felde beschert (199f)

KLB 37: Bure (frgm.)

KZH 21: Bur, dein arbeyt vnd übel zyt Würt ein end haben
(21,1f) Grosse arbeyt, hacken, rytten (21,1) Min zehenden
bezalt ich schon, Got zü diennen vnd zü kyrchen gon Das
liess ich durch kein nott (21,13ff)

BRN 80.81: Du bur (80,1) Ein anderen lass das korn treschen
(80,3)

HAN 16: du bur

- LÜB 1520,345ff: Tytke b u r k e r l (345, nach LÜB 1489)
- SUS p.22,25ff: A q r i c o l a (Titel) nec mundo me est infelicio alter (22,29)
- NEC 68f: A c k e r m a n (Titel) Bin ain ellender baur (69,6) Du Tod kompst eben recht mir armen (69,1) Im schwaiß so herb vnd saur (69,3)
- SCH 1557,38: Der Ackerman (titel) Im schweiß deins angesichts solt dein brot gwinnen (38,1)
- NEC-SCH' 38: Ein Baurßmann (Titel) (nach SCH)
- WIS 155ff: du wolgeplaqter Baur, was dier dein Leeben worden saur (155f) O Todt, ich dich willkommen heiß (159)
- FÜS 10: Hui auff o baur mit deinem knecht (10,1) Dein pfliegel magst wol fallen lohn (10,3)
- MÜN f 122r: Paursman (Titel, sonst nach NEC)
- LUZ 1635,48: Baur (Titel) Mit Arbeit / Armuth / Angst / vnd Noth / Gwünn ich mein Brot (48,1f)
- OST 10 (wie FÜS)
- VOG 39: Du must mit Schweiß und Arbeit dich ernehren (39,1; mit falschem Bild des Krüppels)
- MEY 1650,34: Baur, du hast so vil verpflüget (34,1) Schuldenangst hat mich betroffen (34,13)
- AUG~1650,Str.41-43: Ihr Bauern und ihr Purgersleut (41,1)
- FÜR 12: Baur
- EIC 193ff: R u s t i c u s (Titel) Heu! quanto labore Et quanto sudore Exerceo agrum, Agricolaе flagrum (193ff)
- VAL 76: Ackers-Mann (A r a t o r) (Titel) Armer (Tod spricht) In dem Schwais deß Angesichts Must du deine Nahrung suchen ... Harte Arbeit machet tauren / Bringt den Bauren Nutz vnd Freud
- RGB 11,1: Den Burger, Bauern, was arm und reich
- HSL 2: Bur (Titel) Der müssiggänger findst doch vill (2,4)
- LÜB 1701,161ff: L a n d s m a n n ... von Müh und Arbeit heiss (161) Und ass, von Schweiss bedeckt, mein schwerverdientes Brod (166)
- ABR 1710,42: Bauer und Tod (Titel) Du q'hörst in mein Schnitt
- WDR 11 (wie ABR 1710)
- DSD 14: Soldat und Bauersmann
- BLB 21: O Baur, ich hilff dir aus deiner noth, hast vil schuldten und raues brodt. Man thuet dich täglich Exequieren (21,1-3)
- RUS 27 (p.344ff) Einen pflügenden Bauern (Titel) placken nur um das liebe brod, ... mähen, dreschen, pflügen, hacken (Bilduntersch.) ein bau'r ist nützlicher, als was kein bauer ist (p.350)
- (RUS 14: Einen Bauren-Tanz. s.u. § 127)
- FRB 12: Beim pflueg der baur das brodt gewint (12,1)
- MEY 1759,34: du armer Bauer; wie keichst, wie schwizest du (34,1f) Leg jezt der Schulden Last ... ab (34,9)
- STR 17: "ich säte mit Schweis" - Du schneidest nicht für dich! du liegst schon auf der Erden (17,3)
- WAS 40: Der Ackersmann (Titel) Ausser allen Stadt-Getümmel Lebt er unter freyem Himmel Hört das liebe Lerchelein (2,1ff) Gott wird seine Arbeit segnen ... Und belohnen seinen Schweis (3,4ff)

- BOL 20: ein Bauersmann (20,1) Ich bau den Acker an (20,3)
GRE 16: Mein lieber Bauersmann, Bist zwar von schlechtem
Stammen (16,1f)
STY 2: Mein Bauersmann, laß von dem Pflug (2,1) Für deinen
Schweiß im Paradeis Wird dir ein Kranz gebunden (2,7f)
SLO 38: Der Bauersmann (Titel) Gott Lob! das saure Taqwerk
ist vollendet (38,1)
MKL 16 Bauer (Titel) Nun kannst du dich zur Ruh' auf Gottes
Acker legen (16,2)
FAL-ELB 13: Bauer (Titel) Ich mäh die Leut wie du das Gras
(13,3)
FAL-ELM 8: Bauer (Titel) Was willst auf meinem Acker hier (8,1)
FAL-SWA 7: Bauer (Titel) Im Schweiß verdiene ich mein Brot
(7,1)
GRZ 3: Bauersmann (3,2) für deine Müh ist dir ein Kranz ge-
bunden (3,7f)
WAR 1: der Pauer
SXT 3: Manneskraft und Schaffenstrieb (3,1)
KÄR p.26,21ff: Ich bin ein Bauer auf dem Feld (26,21) Mein
Bauersmann, geh weg vom Pflueg (26,27) (ähnl. wie STY).

§ 112 Der Bauer kommt in unserem Corpus öfter vor als irgendeine andere société-Figur. Dies findet seine Begründung nicht nur in der Stellung des Bauern (fast) am Ende (oder am Anfang; s.u. § 190) der Ständereihe, wo er gleichsam das Gegengewicht zu den Spitzen der Gesellschaft (Papst, König, Kaiser) darstellt, sondern - außerhalb des Kontextes der Totentänze - in der biblisch begründeten P r i o r i t ä t des bäuerlichen Berufes vor allen anderen: nachdem Adam aus dem Paradies vertrieben worden war, mußte er - als Bauer - im Schweiß seines Angesichts sein Brot erarbeiten, ein Topos, der sich in den Bauern-Strophen der Totentänze häufig (als Motto z.B: bei SCH in Form eines direkten Zitats) findet, auf den jedoch auch sonst v.a. in den prolog. Strophen, ausgehend wohl von HOL 4: Adam bauet die erden (s.a.u. § 342) Bezug genommen wird:

O Adam! sagt der baur: Daß ich mich so muß placken, im regen,
wind, und than, so melken, graben, hacken; Daran bist du nur
schuld (RUS p.27).

Die fast durchwegs (mit Ausnahme etwa von NBÖ) sympathetische, oft sogar ausgesprochen positive Darstellung des Bauern auch außerhalb der im engeren Sinne bäuerlichen Texte (wie etwa STY, KÄR) als eines von Unglück Betroffenen, der erst im Jenseits sein Glück finden wird, geht literarisch wohl auf diese biblisch

implizierte Gleichung Adam=Mensch=Bauer (Genes. 3,19) zurück. Am Bauern kristallisiert sich so "der Menschheit ganzer Jammer", das (Selbst)Mitleid von geistlichen, bürgerlichen Textautoren und -rezipienten wird auf ihn projiziert. "Wir" sind alle "arme Bauern":

Adam (mußte) steets mit arbeit groß Die erden bawen inn seim schwaiß, Dess müessen wir entgelten noch Vnd tragen das beschwerlich joch, Das wir inn Jamer /angst vnd not gewinnen vnser teglich brot (NEC 1544, p.21,11ff).

Da Adam durch seine Sünde nicht nur selbst zum Bauern wurde, sondern dadurch auch erst den Tod in die Welt brachte²⁸⁴), erklären sich von hier aus auch dialogische Texte wie JOHANNES' von SAAZ Ackermann aus Böhmen oder ALBRECHT's von EYB Gespräch zwischen dem Tod und einem Bauern²⁸⁵).

Realiter steht hinter dieser wohlwollenden Beurteilung der Untertanenfigur des Bauern vermutlich das Bestreben, das bestehende Gesellschafts- und Wirtschaftssystem stabil zu halten (bzw. zu stabilisieren), wie ja Stabilisierung bestehender Verhältnisse letztlich auch eine der Funktionen der - v.a. von den Bettelorden vertretenen - Leidensideologie war, die etwa Heinrich SEUSE als maßgeblichen und einflußreichen Vertreter hat:

Von unmessiger edli zitliches lidennes ... Entwurt der Ewigen wisheit: Liden ist vor der welt ein verworfenheit, und ist aber vor mir ein unmessige wirdekeit (SEUSE Büchlein 250, 20,23f) Es kestget den lib, der doch fulen müz, und spiset aber die edlen sele (251,25f).

Einerseits gibt diese "Stabilität durch Passivität" dem Bauern eine gewisse Sicherheit - und sei es auch nur jene der Henne, die goldene Eier legt:

Wilt du dem buren nemen das leben, Wer wirt dann der welt mer korn geben? (BRN 81,3f)
Der Bauer ist fur uns zu diesem amt bestellt ... Durch ihn beliebt es Gott allhier uns zu verpflegen (RUS 350).

Andererseits ist in diesem System aber auch die Existenzberechtigung jener garantiert, deren Interessen denen des Bauern entgegengesetzt sind:

Der Bauer verzinst das Gold, der Edelmann verzehrts: So läuft es immer anderwärts ! Ein jeder dient in seinem Stande, Doch unbewußt, und ohne Zweck, dem Lande (MEY 1759,22 Bildober-schrift).

Das hier merkantilistisch-theoretisch formulierte Prinzip einer "Sozialpartnerschaft", das vom Bauern die Produktion des Mehrwerts verlangt, der Feudalklasse jedoch seine Nutzung garantiert, funktioniert im direkten Interesse der adeligen Grundherrschaft. Bezeichnend sind deshalb die Texte WAS und VAL²⁸⁶, in denen einerseits das Landleben unter freyem Himmel (man Hört das liebe Lerchelein) (WAS 40-2,1ff) gepriesen wird, und sich andererseits der Bauer dem traditionell verständnisvollen Tod (ich will ... spörren all dein Leyden zu) gegenüber jedes derartige Verständnis verbittet: Was erzehlst von meinen Plagen / Was von meiner Bitterkeit / Spare nur dein lähres Klagen (VAL 76). Denn nicht die arbeitende Klasse - so in klassischer Projektion der Bauer des "adeligen" Textes VAL - sondern die nutznießende Oberschicht sei die unter den gegebenen ökonomischen Verhältnissen eigentlich "leidtragende":

Müssiggang mich machet trauren / Tragt nichts ein als grosses Leid / Harte Arbeit machet tauren / Bringt den Bauren Nutz vnd Freud (VAL 76).

Daß sich der gleiche Sachverhalt aus bäuerlicher Sicht anders ausnimmt, beweist der dörfliche Text von HSL:

nit Stärben wil / der Müssiggänger findst doch vill (HSL 2,3f).

Das Bürgertum spielt in diesem System die Rolle eines stillen Teilhabers, der für die ungünstige Lage der Bauern Verständnis aufbringt:

Baur du hast so vil verpfluget, daß dir rasten besser fuget (MEY 1650-34,1f),

und dem Bauern in den zum Großteil bürgerlichen Totentänzen das Sterben umso leichter macht, je schwerer ihm das Leben wird:

jedoch will ich gern davon, Schuldenangst hat mich betroffen, daß ich bald wer weggeoffen, bessers kan ich hie nicht hoffen: Hilf mir enden, Gottes Sohn. (MEY 1650-34,13ff)

Zum Vergleich sei mit BLB (1723) wieder ein dörflich bäuerlicher Text zitiert, der das gleiche Thema aus dem Gesichtswinkel der Betroffenen darstellt:

Wann schon zu Haus mirs übel geht, Hab viel Schulden und schlechtes Bett; meine Schulden will ich schon quittieren, zum Tantzen mueßt mich noch nit führen (BLB 21,5-8).

§ 113 Soldat (36 Belege) (s.a. Ritter § 86; Krüppel § 135, assoziativ mit dem Tod verbundene Figuren § 161ff).

- LÜB 1489,1257ff: De H o v e r u t e r (Titel) Min here de hertoch ... gaf mi alle tít dubbelden zolt (1258f)
H o f g e s e l l e du bist ein r u t e r genant, Ik scholde di wol junkher heten (1279f; der Junker/Edelmann kommt daneben noch vor!)
- KZH 22: l a n t z k n e c h t (Titel) Du frischer hans (22,1)
Ich wolt dich ehr in stucken houwen (22,12)
- BRN 74.75: k r i e g s m a n (74,1) Din leben was dir oft bim zil, Der tod mit dir ietz striten wil (74,3f)
- HAN 18: R u t h e r (Titel) du haueruter myt dynem perde
- LÜB 1520,357ff: Du rüter woldest gerne juncher heten (357)
Ik wyl myt dy fechten in dessen dagen, gewynnestu, so werstu nu to rytter slagen (359f)
- SUS p.22,7ff: M i l e s ego armatus, qui bella ferocia gessi (22,7)
- SCH 1557,40: Der Kriegsmann (Titel) In schlachten geschaq dir auch kein leidt (40,2)
- ING 1,5: Ein frecher unnd noch unerfahrner Kriegsman
- LUZ 1635,38: R e u t t e r (Titel) Was schreist vmb hilff zum Regiment (38,1)
- LUZ 1635,46: S o l d a t (Titel) Parier dein Wehr / Dich hilfft jetzt kein Wundsegen mehr (46,1f)
- VOG 33: Soldat (Inhaltsverzeichnis) Kriegsmann (Titel) Ein starcker Held (33,1)
- MEY 1650,40: Soldat (Titel) Komm du abgesetzter Reuter, Überläuffer, Bärenhäuter, Baurenplager, Dorffaußbeuter, Hie bin ich dein Gegenstreiter (40,5ff)
- AUG-1650,Str.33-35: Dem Kriegsmann wollen wir die Präxen wetzen (33,3) mir armen K r i e g e r wund (35,3)
- FÜR 13: Kriegsmann
- ABR 1680,9: Merk's Soldat (Titel) martialisch Heldenblut (9,1)
- VAL 52: Soldat (Titel) Der sein Tag nur Waffen tragen diser Pfeill ... erlegt all KriegsGenossen
- RGB 10: der g' m e i n S o l d a t
- ABR 1710,13: K r i e g e r und Tod (Titel) Mars hin, Mars her, Mors gilt noch mehr
- DSD 14: Soldat und Bauersmann
- BLB 18: Soldat (Titel) Dein degen förcht jch nit für war (18,
- RUS 18 (p.270ff): Einen Kriegsmann, der mit dem Tod ficht (Titel) des feindes land und städte zu verheeren ... Das ist ein krieges-ruhm, der einen kriegsmann ziert (p.274f) ein t a p f f r e r p u r s c h (277)
- ERF 34: Der kurmainzische S t a d t s o l d a t (Titel nach SCHELLENBERG) Marsch, K a m m r a d, aüf zur Schlacht! die Ordnung ist gestellt (34,1)
- MEY 1759,40: Soldat (Titel) Hätt ich ... gehorcht (!), get' ... was gut und recht; wie Fridrichs menschlicher Soldat! Ich war ein Thier, ein Ruß' und ein Croat (40,21ff)
- WAS 41: Der Soldat (Titel) es giebt Soldaten, Die so wohl und nett gerathen (4,1f)

- BOL 13: Generals zu Wasser und zu Land Benehst euren Soldaten, Zu Fuß und auch zu Pferd (13,1ff)
- STY 8-10 Soldat, mein Kamerad
- MUS p.114ff: Der Werber (Titel) Da wünschet hundert Meilen weit der schüchterne Rekrut (p.119)
- ÖDB 4-6: zum gemeinen Soldaten (4,1) Der Feldzug ist schon aus (4,3) Rittersheld (6,2)
- HLZ 1795,283ff: Der Krieg (Titel) handelt von den Soldaten als Kollektiv: Friede über euch! rufe ich lauter, und stiller wird es auf dem geweihten Boden, wo Tausende ihr Leben verlohren.
- (HLZ 1795,76ff: Der Krieger (Titel) s. Krüppel § 135)
- HLZ 1799,82: Der Krieg (Titel) p. 98: Der Friedensschluß (Titel) als typisches Beispiel für die Episierung des Totentanzes: anstatt einen Soldaten (als Repräsentanten) darzustellen, wird die Geschichte eines Krieges von der Rekrutierung bis zum Friedensschluß gegeben; der Soldat erscheint in verschiedenen (militärischen) Funktionen.
- SLO 40: Der Krieggsmann (Titel) Ein Stärkerer ist über dich gekommen (40,2)
- MKL 20: Soldat (Titel). Da soll den Takt Euch meine Trommel schlagen (20,2)
- FAL-ELB 6: Hier stehe ich voll Heldenthat wie jeder tapfere Soldat (6,1f)
- FAL-ELM 10: Soldat (Titel) Ich fürchte nichts auf dieser Welt und reite gegen dich ins Feld (10,1f)
- GRZ 8: Soldat, der Feldzug hat für dich nun aufzuhören (8,1f)
- LPL 4 (p.24ff): Der landsknecht (Titel) er dringt mit dem biederhander uf den tod und will mit ihm raufen, der zerschlägt ihm die wehr und würgt ihn (p.27).

Soweit der Soldat bzw. der Reitersoldat (LÜB 1489.1520, HAN, LUZ 1635;8; FAL-ELM) in Texten zusammen mit dem Ritter vorkommt, stellt er gewissermaßen dessen "Untertanen"-Stufe dar; umgekehrt ist für (modernere) Texte, in denen zwar der Soldat, nicht aber der Ritter vorkommt, wohl anzunehmen, daß dessen Funktion von jenem übernommen worden ist. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Soldatenszene gerade in den "volksliedhaften" Texten AUG-1650, STY und ÖDB jeweils zu einer dramatischen Szene (mit Widerspruch und Widerstand des Soldaten) ausgebaut wird.

§ 114 Krämer (17 Belege) (s.a. Kaufmann § 102; Quacksalber § 100;

Landstreicher § 120; Krämerin § 153)

GRB 31: Krämer du Groscheneyer Du Leutb'scheisser vnd Gassen-schreyer (31,1f; s.a. oben Quacksalber § 100)

SUS p.22,12ff: Fuckardus (Titel) Omnia per mundum coemens, vendo atque revendo (22,13)

- NEC 1544,62f: Du bist ain Kramer lange zeit (63,1)
 SCH 1557,37: Du armer Krämer tregst so schwär (37,1)
 NEC-SCH' 36: Ein Buttenträger (Titel) O lieber Kramer (36,1)
 LUZ 1635,44: Krämer gib her / was hast für Waar (44,1)
 VOG 38: Der Krämer (Titel) Du trägst gar schwer (38,1) Du giengest lang dem Marck und pfennig nach (38,3)
 MEY 1650,41: Gängler, Spängler, Schleiffer, Träger, Zeinenmacher, Käminfäger, Keßler, Hartzter, und so leut (41,1ff) Krämer du solst auch mitgehen (41,5)
 AUG-1650,48: all Landläufer, Bot, Kramer, Schüler, Sternsinger (48,2)
 VAL 70: Kramer (Institor) (Titel) ein Blut armer Tropff
 WDR 12: Du bist des haffners blöds geschirr (Krämer, der mit Töpferwaren handelt)
 BLB 19: Krämer (Titel) Mein War will ich dir gern ablassen, Laß mich nur gehen auf den Straßen (19,5f)
 RUS 23 (p.317ff): Einen Buttenträger (Titel) Der krämer, müd von schweren lasten, wünscht sich wohl offtermahls den tod (Bildunterschrift) andre thun sich selbst, was sonst ein maulthier thut, indem sie einen korb auf ihrem buckel führen, um also hier und da damit zu profitieren. Das heist ein krämer nur. (p.318)
 MEY 1759,41: Der Tod zum Krämer (Titel) Müdling (41,7) Leg hin des Rückens schwere Last (41,11)
 WAS 39: Krämer sind auch arme Leute (1,1)
 HLZ 1795,79ff: Der müde Pilger durchs Leben (Titel) wohl als anonyme Form des Krämers (bzw. dessen metaphorische Erweiterung zum Menschen schlechthin) aufzufassen: Tief gebückt und traurig schritt ein Pilgersmann Unter schweren Lasten seine lange Bahn (79) gern trag ich die Bürde Bis ans ferne Ziel (81)
 SLO 37: Der Landkrämer (Titel) Ich nehm dir ab die Lasten dië dich drücken (37,4).

Mit der oft positiven und meist sympathischen (etwa SCH, WAS) Darstellung des Krämers, der (wie etwa die Einordnung in BLB zeigt) als "Untertanen"-Stufe des Kaufmanns aufzufassen ist, verbindet sich bisweilen das Motiv des bereitwilligen Sterbens²⁸⁷). Dies und sein Requisit (der Korb, die Butte) rückt den Krämer in die Nähe der öfters erzählten Geschichte vom Holzsammler und dem Tod²⁸⁸). Tatsächlich läßt RUS eben diese Geschichte, die ja auch in der Bildoberschrift von MEY 1759 angedeutet ist:

Den Tod wünscht oft ... Des Krämers und des Kranken Mund: Er kömmt / und er erhört die Klage. Man widerruft, verwünscht ihn, wird gesund! (MEY 1759,41)

len Krämer selbst - mit einem Mohren und dem Teufel als handelnden Figuren - erzählen, und konfrontiert ihn anschließend mit dem

chen Schicksal, wobei die erzählte Pointe (der Mohr / Holzsammler überlistet den Teufel / Tod) falsifiziert wird. Der enzyklopädische Charakter des Textes RUS wird an dieser Krämer-Episode besonders deutlich, weil nicht nur der Verfasser RUSTING sein Wissen in den Text investiert, sondern zusätzlich auch der Übersetzer MEINTEL: dieser gibt nämlich in einer Fußnote (p.321f) den französischen Originaltext und die deutsche Übersetzung der LAFONTAINESchen Fassung dieses Stoffes: Ein armer Holtz-Mann gieng, mit Reisig ganz bedeckt ... Der Figur des Krämers ist hier also mehr aufgefachtet als nur der Korb.

§ 115 Während Bauer und Soldat aufgrund der Belegzahl dem Figuren-Kernbestand der Totentänze zugeordnet werden können und der Krämer immerhin eine weithin akzeptierte (übernommene) Ausbaufigur ist, sind die im folgenden angeführten Figuren seltener bis vereinzelt bezeugt:

Bote (8 Belege) (s.a. § 79 Legat; Autor § 99)

- AUG 1438,60ff: Der pischoff spricht zu den u n t e r t a n (61) als ein e r n h o l t vnd als ein getrewer tagloner (Cgm 4930 f 6r) Auch mügt ir sagen jn gedicht Wo unrechts ist, das ich das sliht (63f) Cgm 4930 f 6r hat einen zusätzlichen Prosaabschnitt, in dem über die gesellschaftliche Funktion des (satirischen?) Autors gehandelt und die Freiheit des Wortes gefordert wird.
- AUG 1438,205ff Der untertan (Titel) So stee ich hie e r n h o l t (s. zu AUG 1438 oben § 68)
- GRB 27: H e r o l d in deiner roten Kappen (27,1) Bey Fürsten warst du lieb vnd wärt (27,5) Nun hat der Todt mein schwetzen g'legt (27,8)
- KLB 27: H e r o l d gib stat den bartzefal (frgm.)
- KZH 27: Hie stoht der tod an einem Eck oder winckel vnd wart vntz der w e y b e l vnd b o t harumer zu jm kumpt ann dz eck (Bildbeschreibung) Du bist ein weybel vnd ein bott (27,1)
- SUS p.23,30ff: N u n c i u s ecce ego sum (23,30) Sed retrospectus post terga, papae audio quidnam (23,31)
- LUZ 1635,60: B o t t was ist Newes / was ist die sag (60,1) Mein vnd dein Brieff die lautten gleich (60,3)
- AUG~1650, Str. 48.49: Und ruf zusammen all Landläufer, B o t, Kramer, Schüler, Sternsinger (48,2f).

Koch (7 Belege) (s.a. Schlemmer § 127)

- GRB 36: Hans Koch (36,1) Ich hab kocht Hüner, Gänz vnd Fisch, Meim Herren viel mal vber Disch, Wildbret, Bastet vnd Marziban (36,5f)

- OBD 21: Koch, du kanst gut pfeffer machen (21,1) Die vorn an dem reien schleichen, Den mustn pfeffer einstreichen (21,7f)
KLB 36 (wie OBD)
BRN 78.79: Du feisster koch (78,1) Hast kochet menge seltsam spis (78,2)
MEY 1650,33: den lust, ob er erstikt, zum ässen ich kan frischen, mit allerley gebrät, mit fäderwild und fischen, pasteten, spanischbrot, füll-torten, marzepan (33,3ff) dich mästen wie ein sau, ist alles was du kanst (33,13)
ERF 6: mein Bruder Koch (6,1) Schaut auf den Braten hin, seht die Pasteten an, Und was zum Appetit ich Niedlich's machen kan (6,5f)
MEY 1759,33: Niedlich kochen reichen Gästen und mich selbst mit ihnen mästen (33,1f) Neu-erfundne Lekerbissen, Seltsames Kunst-Gemisch vom Bittern, Sauern, Süssen (33,4f) Die Satt-heit wieder zu erfrischen, Und Essens-Lust dem Ekel aufzu-tischen (33,7f).

- 116 Tagelöhner (4 Belege) (s.a. Bauer § 111; Bote § 115; Armer § 131)
(AUG 1438,60: der erholt wird tagloner genannt; Eur arbeit sult jr treyben sleht, Der lon der wirt euch geben reht 61f)
(GRB 37: bei der Figur des Bauern lexikalische Anklänge an den Tagelöhner: dein Tagarbeit grosz 37,1)
(LÜB 1489,1161 erwähnt beim Kirchenvorsteher auch ein dachlônre)
WIS 147ff: Tachlöhner (147) die saure arbeit leg ich ab (153)
(MEY 1650,30: bei den Handwerksleuten auch angesprochen die A r b e i t e r fur das gelt 30,4)
BLB 22: Taglehner (Titel) die sichel, pflegel, dein handtwerckh war, darmit hast gewonnen ser wenig gelt (22,2f)
HLZ 1795,201ff: Der S a n d g r ä b e r (Titel) verdiente weniges Geld zu seinem Taglohn (204) des müden A r b e i - t e r s (204)
HLZ 1799,19ff: Gute Nacht (Titel) "Alter!" (19) Dein Tagwerk ist vollbracht ... Wurdest müde von des Tages Lasten, sehn-test dich nach Ruh; Kannst jetzt ruhen und rasten, Darffst am frühen Morgen, Nicht schon wieder sorgen, Nicht schon wieder in der Erde graben Um das bischen Lohn (p.19) Dein Eigenthum, das längst veräußert war, wird wieder dein (p.20).

Das Leit-Lexem bei der Darstellung dieser Figur ist arbeit, bzw. Arbeiter, eine Bezeichnung, die sich nicht erst bei MEY 1650 und HLZ 1795 findet, sondern - außerhalb unseres Corpus - schon sehr früh im sogenannten "Westfälischen Bilderbogen"²⁸⁹, einer fragmentarischen Übertragung der frz. Danse macabre, die für den frz. Laboreur nd. Arbeyder (1) bzw. grever (Titel) verwendet.

Handwerksgeelle (4 Belege) (s.a. Handwerker § 106; Jüngling § 138)

- LÜB 1489,1359ff: De A m p t k n e c h t (Titel) A m p t g e - s e l l e ... wat amptes dat du bist (1385) wird als Trinker und Spieler charakterisiert; Ein amptknecht schal dôn, darto

he sik heft vorpflichtet, Mit truwen arbeiden de stucke, de to sinem ampte horen (1394f)

LÜB 1520,369ff: to dem ampt ghesellen und ander jungelynge (Titel)

LUZ 1635,58: Müllerknecht (Titel) Hast vil zuthun mein lieber Knecht (58,1)

AUG 1650,41: Ihr Bauern und ihr Burgersleut, Ihr junge Gesellen (41,1f; nur angesprochen).

Diese Figur stellt gewissermaßen die Untertanen-Stufe zum Handwerker (-meister) dar, wobei auch die Ausbildung der Merkmalopposition "alt/jung" begünstigt wird.

Knecht (3 Belege) (s.a. Bauer § 111; Handwerksgeselle § 116 oben; Magd § 153)

HAN 24: Du denstknecht ... Hastu dynem heren myt truwen denet also eyn from knecht synem heren denen sal

(FÜS 10,1: Hui auff o baur mit deinem knecht - nur erwähnt)
(LUZ 1635,58: Müllerknecht s.o. Handwerksgeselle)

MEY 1650,35: Knecht zur Magd (Titel): Herrendienst ist übernächting (35,7) ihr ungetrewe Schälk (35,11)

(FÜR 9: Graafen und Knecht - beim Grafen nur erwähnt)

MEY 1759,35: Knecht zur Magd: Wer diene gern Bey unserm stets lermenden, fluchenden, donnernden Herrn; Bey unsrer schwermüthigen, zankenden, balgenden Frauen (35,10ff)

(WAS 40: beim Bauern erwähnt gescheide Bauern, Knecht, und Ackersleute: Ackern, loben ihren Gott 4,1ff).

Holzknacht (3 Belege) (s.a. Armer § 131)

(ING 1,3: Ein armer Holtzsambler s.u. Armer § 131, sowie die Episode vom überlisteten Tod oben § 114, 109 Buchbinder; sowie § 305)

(MEY 1650-30,13: Ein bleiche Spinnerin, ein keichender Holzscheiter als Beispiele für "fromme" Handwerker genannt)

HLZ 1795,248ff: Stultus (Titel) ein Holzhakker (248)

HLZ 1799,70: Waldzinß (Titel) Knecht, der Holz aus dem Walde fuhr (70) Diese Figur steht hier komplementär zum thematisierten Todes-Topos Hans Holzmeier

FAL-ELM 3: Holzknacht (Titel) Zurück aus diesem düstern Wald (3,1).

Hirte (3 Belege) (s.a. Reihe "außerhalb der Gesellschaft" §§ 118ff)

HSL 3: Älpler (Titel)

MUS p.65ff: Freundes Geleit (Titel) - die friedliche Hütte Palämons des Hirten (p.70). In diesem Text übernimmt der Hirte die Funktion des Willig-Sterbenden und entspricht hierin - wie auch im abgelegenen Wohnort tief in der Einöde des Gebürges (p.70) - dem außerhalb der Gesellschaft lebenden Eremiten (s.u. § 119) (Anm. 290)

HLZ 1795,267ff: Ein alter Hirt

Beamter (2 Belege) (s.a. Höfling § 89)

- (ABR 1710,14: Beamter und Tod - Titel - es handelt sich jedoch um den Höfling, s.o.)
- ERF 26: Der Tod zum Flurschützen (Titel): Ein ehrbar Hegemahl hat über Flur und Feld Dich Hans! zur Sicherheit zwar nach Gebühr bestellt (26,1f) Ich hab in meinem Amt, was möglich ist, gethan (26,5)
- HLZ 1799,3ff: Der Supplicant (Titel) Ein Mann, der lange ein kleines Ämtchen bekleidete, saß an einer Bittschrift, und bat flehentlich um Zulage oder Amtsveränderung (p.3).

Bergmann (2 Belege)

- ERF 19: Auf, Bergmann (19,1) Mit viel Gefahr und Müh grub ich nach Erz (19,5)
- GRE 20: Ein jeder Bergmann fein (20,1) Fährt in die Grub hinein (20,3).

Knappe (2 Belege) (s.a. Ritter § 86)

- MRH 241ff: du wapendreger (241) hast In striden groß arbeit gehait (243) Nu hain ich gedient werntlichen herren (253)
- ZIM f 106r (nach MRH) hett ich der wellt Vrlaub gegeben So wurd mir jetzt das eewig lebenn (106,27f).

Besenbinder (1 Beleg)

- WAR 6: Zoletzte kemmt der Bâsembender (mit dem Pferdeschinder).

Mäher (1 Beleg) (s.a. Bauer § 111; Todestopik § 261f)

- EMM 22: Königsblumen und jeglich schabab schneid ich todt um in einer mad (22,1f).

(Pferde)Schinder (1 Beleg) (s.a. Totengräber § 162)

- (LÜB 1489,1100: als letzter unter den Handwerkern wird ein racher erwähnt)
- WAR 6: Zoletzte kemmt der Bâsembender, Brengt met a Fârdeschender (6,1f).

Spuler (1 Beleg)

- (MEY 1650-30,13 erwähnt Ein bleiche Spinnerin als Beispiel für "fromme" Handwerksleute)
- WAR 3: Dô kemmt der Schpûler mit der Metzen.

Torwächter (1 Beleg)

- HLZ 1795,88ff: ein alter Thorwächter, ein Mann, dem das Schicksal nach vielen erlittenen Unfällen diesen Posten angewiesen (p.88) er hatte zuerst als Korbmacher (p.90), dann als Krieger (p.92) und Bedienter (p.92) gelebt.

Weber (1 Beleg)

- WAR 3: On der Wâwer mit der Schetze (Der Text WAR stammt aus dem schlesischen Raum).

§ 117 Die Konstituierung der "Untertanenschaft" als eigene Figuren-Reihe der société, wie sie ja auch durch Kollektiv-Kapitel wie MKL 12 (Aufwiegler; ähnlich HLZ 1799,21-30) im Anschluß an (freilich hauptsächlich bürgerliche) revolutionäre Ereignisse nahegelegt wird, führt allerdings insofern in eine Aporie, als die Reihen der "Geistlichkeit" und der "weltlichen Obrigkeit" (ja zum Teil sogar des "3. Standes") in sich ebenfalls hierarchisch gegliedert und somit - von den jeweiligen Spitzen abgesehen - in gewisser Hinsicht ebenfalls aus "Untertanen" zusammengesetzt sind. Dies gilt besonders für die (modernerer) Beamtenfiguren, die, indem sie Obrigkeit vertreten, natürlich auch in deren Dienst stehen. Das hierarchische Aufbauprinzip ist so stark wirksam, daß es nicht nur in der Reihe des "3. Standes" wirksam wird (Bsp. Bürger - Bürgermeister) und die Konstituierung einer eigenen Subreihe "militärischer" Figuren (vom General bis zum Soldaten bzw. Knapen) ermöglichen würde, sondern daß es sogar in die "Untertanen"-Reihe selbst hinein übernommen wird: Hui auff o baur mit deinem knecht (FÜS 10,1).

Insofern ist es auch nicht sinnvoll, die eine oder andere (oder alle bis auf Kaiser und Papst, die vicarii Gottes auf Erden) Figur der Reihen "Geistlichkeit" und "weltliche Obrigkeit" als (sekundäre) "Untertanen"-Figuren herauszugreifen. Wir begnügen uns statt dessen mit dem Hinweis auf die - "weiblichen" Figuren der Magd, Bäuerin und Melkerin (s.u. § 153).

Was die quantitative Zusammensetzung der Reihe "Untertanen" betrifft, ergibt sich (wiederum) eine klare statistische Gliederung:

Bauer (51 Belege)	Krämer (17 Belege)	Bote (8 Belege)
Soldat (36)		Koch (7)
		Tagelöhner (4)
		Handwerksgeselle (4)
		Knecht (3)
		Holzknicht (3)
		Hirte (3)
		Beamter (2)
		Bergmann (2)
		Knappe (2)
		Besenbinder (1)
		Mäher (1)
		Schinder (1)
		Spuler (1)
		Torwächter (1)
		Weber (1)

Diese Aufstellung läßt eine eindeutige Interpretation zu: Die Figuren des Bauern und Soldaten sind aus dieser Reihe dem (textematischen) Kernbestand zuzurechnen, wobei der Bauer überhaupt die am öftesten bezeugte aller Figuren ist. Die übrigen "Untertanen"-Figuren sind, mit Ausnahme des Krämers, nicht-allgemein akzeptierte Versuche, die Reihe auszubauen.

Während der Soldat (als Gegenstück zum Ritter) den "Untertanen" innerhalb der abhebbaren "militärischen" Subreihe vertritt, steht der Bauer in den meisten Fällen als d e r Vertreter der Untertanen schlechthin. Dementsprechend selten sind die Texte (wie etwa MRH), in denen er völlig fehlt, ohne durch andere Figuren (wie den Mäher in EMM, den Hirten in MUS) ersetzt zu sein. Für die wenigen Texte, in denen die Untertanenschaft gar nicht mit eigenen Figuren vertreten ist, gilt teils die oben gemachte Einschränkung, wonach hierarchische Verhältnisse (und somit "Untertanen") auch bei der Konstituierung anderer Reihen vorkommen (WOL), teils stehen an Stelle von "Untertanen"- (d.h. société-)Figuren solche, bei denen das (humanité-) Merkmal "arm" dominiert, und die dementsprechend unter jener Reihe (s.u. § 129ff) aufgenommen sind: Der arme Man ... Mit schwärem schweiß sin Brot auch gwint (BEV 13,1ff)²⁹¹⁾

bb) Figuren mit dem Merkmal "außerhalb der société" (§ 118-121)

§ 118 In der bisher gegebenen Aufschlüsselung des Begriffes "Alle" als société wird die dem System zugrundeliegende Tendenz zur binären Darstellung (weltlich ≠ geistlich; Obrigkeit ≠ Untertanen) überdeckt durch die taxative ständische Aufgliederung; andererseits dient die société insgesamt als Ansatzpunkt für eine (binäre) Erweiterung, indem den bisher genannten Figuren (mit dem gemeinsamen Merkmal "Angehörige der - christlichen - Gesellschaft") jene bzw. solche gegenübergestellt werden, die dieser Gesellschaft n i c h t (mehr) angehören, die also durch das Inhaltsmerkmal "außerhalb der Gesellschaft" determiniert sind.

Am Ausgangspunkt standen dabei wohl jene gaistische lute, ... die sich von dirre werlt ... gesundert habent²⁹²⁾, d.h. die Figur des Einsiedlers, doch konnten daran auch

andere außerhalb der (naturgemäß christlichen) Gesellschaft stehende Figuren angeschlossen werden:

Auch ihr, ihr halbe Christen! Ihr Türken, Jud und Hey, Bis auf den Atheist! (WAS Zuschrift an das sämtlich-menschliche Geschlecht Str. V, 4-6)

Im einzelnen können dieser Reihe folgende in unserem Corpus vorkommende Figuren zugerechnet werden:

- 4119 Einsiedler (19 Belege) (s.a. Hirte § 116; Gerechter § 127, Begine § 147)
- GRB 22: Bruder komm ausz deiner clausz (22,1) Ich hab getragen ... Ein hären kleyd (22,5f)
- LÜB 1463,332ff: K l u s e n e r (332) De viant heft mi tentert (336) Di hort dat hemmelske rik (342).
- MRH 433ff: b r u d e r (433) Du hast ane sunde gefurt din leben (435) Ich hoiff auch miner vetter genießen want ik hain getain das sie mich hießen (445f). Sowohl die Kasseler Hs. als auch die Druckausgaben zeigen in der Illustration eine Figur 'mit langem Bart, schwarzem Rock mit Gürtel und schwarzer Capuze und ein hellrotes Käppchen' (Anm. 293)
- LÜB 1489,831ff: De Klusener (Titel) broder Konrât, efte wo din name is geheten (853) also de vaders plegen in der wöstenie (858)
- KLB 22: Ich hab mengen zo grab getragen (22,5; fragm.) MASS-MANN setzt einen Waltbruder an.
- KZH 18: Der w a l t b r ü d e r stot in einem langnen grouwen rock, oben ein kap dran, got bickelecht, gwyllig gegen dem Tod, gybt dem tod dir recht handt, hat ein hyltzen pater noster am arm vnd mit einem hyltzenen Crützlin, hat ein langnen wisenen bart, ein grouw genegts heütlin vff, ein wiss hor drunder vntz an die oren, ein hiltzen krygtlin, mit eim ysenen ring vnd stahel vnden beschlagen, hat er in der lincken hand vnd zwein reymlen schü (Bildbeschreibung)
- BRN 30,31: Brüder (30,2) Bin ich nit sicher in der waldklusen? Was nutzt mich ietz min härin gwand? (31,2f)
- HAN 13: klusener du most anden reygen alse de leue hilige man Paulus Antonies Jheronymus Eusebeus, der e n s e d e - l e r mere (Namenaufzählung wie LÜB 1489)
- LÜB 1520,213ff: klusener (Titel; wie LÜB 1489)
- ZIM f 95r: Ich hab alle zeüt geliebet Gott (95,25)
- LUZ 1635,21: Einsidler (Titel) Bruder (21,1)
- MEY 1650,13: Einsiedler (Titel; unter "Geistlichkeit") Waldbrüder (Bildunterschrift) Vater Frantz (13,1)
- LÜB 1701,153ff: Der Cläusner (Titel) Was kerkerstu dich selbst in enge Cleusen ein? (153) alter Wunder Kopff (155)
- EMM 16 (wie LUZ)

- WDR 18: Der ist wohl gerecht gestorben, der den Himmel hat erworben (nach ABR 1710,56)
- MEY 1759,13: Einsidler (Titel) du heilger Menschen-Feind, Nur dein, und deiner Narrheit Freund (13,1f)
- WAS 48: Der E r e m i t (Titel) Du hast ... Dich der Einsamkeit ergeben In der öd und armen Klaus (2,1ff)
- HLZ 1795,185ff: Der Einsiedler (Titel) Vom Sturme der Leiden auf diese Gebirgskette verschlagen, weihte er der Einsamkeit die Blüthe seiner Tage (185)
- HLZ 1799,101: Der Gesellschafter (Titel) handelt von einem romantisch säkularisierten Einsiedler: einem Wandersmann, den verfehlte Wünsche, vereitelte Hoffnungen ... hinauslockten in den stillen Wald, der Gesellschaft haßte und allein seyn wollte (101) "Freund, freue dich der Welt! (102)

Bemerkenswert ist die fast durchwegs wohlwollende bis positive Darstellung dieser Figur, worin sich die traditionelle Hochschätzung der "Weltflucht"²⁹⁴) widerspiegelt. Im Gegensatz dazu steht die kritisch-negative Beurteilung des Einsiedlers in den beiden Texten des 18. Jhs. LÜB 1701 und MEY 1759, in der das Resultat eines Prozesses sichtbar wird, durch den die Welt, der sich der mittelalterliche Christenmensch möglichst verweigern sollte (Q b o s e g e s e l s c h a f t, o w e r l d e l i s t, w i e f a l s c h, w i e a r i c k, w i e q u a i t d u b i s t MRH 335f), zu einer anthropozentrischen geworden ist, der sich zu verweigern jetzt als sündhaft gilt:

Dem Menschen ist der Mensch erschaffen, Daß er ihn tugendhaft, vergnügt und glücklich macht; wie hast du deine Pflicht verschlaffen (MEY 1759-13,7ff).

§ 120 Jude (8 Belege)²⁹⁵) (s.a. Wucherer § 124; Jüdin § 154).

- GRB 33: Jud (33,1) Deins Messiae hast zu lang g'wart (33,2) Ein Raby was ich der Geschriff (33,5)
- KLB 33: Din talmüt hat vil gelogen (33,1)
- BRN 86.87: Ir juden und ir unglöubigen hund (86,1) Die rabiner hand uns alls erlogen (87,2)
- HAN 20: du snode jodde ... and alle dejenne de myt deme jodden wokerie driuen
- KIE 50: Der Jvd (Titel) dein gros gut vnd gelt (50,3)
- MEY 1650,46: Die Juden auß verstocktem Sin Den Wahren Heiland grichtet hin (Bildunterschrift)
- MEY 1759,46: eins ist jezt: Ein Jud' und Dieb (46,4) ihr Christen selbst seydt uns der Reiz, das Beyspiel unsers Thuns (46,27f)
- (WAS Zuschrift, Str.5,5: Ihr Türcken, Jud und Heyd)
(MUS p.136: erwähnt den "ewigen Juden")
- HLZ 1799,127: Der Jude (Titel) Ein Israelit zog von der Messe heim, durch den Wald, wo Hans Holzmeier hauste (127) "Auch mich willst du betrügen ...? Du Schelm, du Bösewicht".

Landstreicher (7 Belege) (s.a. Dieb, Mörder, Räuber § 127;

Bettler § 130; Pilger § 127; Bergsteiger § 163)

(LÜB 1489,1162: erwähnt unter dem Kirchenvorsteher ein terminre efte ein ander trönre)

LUZ 1635,62: Landstreicher (Titel) Ich fahr im Land vmb / auff vnd nider / Erdap ich etwas / gibts nicht wider (62,1f)

MEY 1650,42: Landstreicher (Titel) Du stiller Mausekopf, verschlagener Waldfischer Im schwarzen Todtenwald

AUG~1650,48.49: all Landläufer, Bot, Kramer, Schüler, Sternsinger (48,2f)

(MEY 1759,42: Landstreicher und Mörder als Bildtitel; der Text steht jedoch unter dem Titel Strassen-räuber und Mörder su. § 127)

HLZ 1795,170ff: Die Quelle (Titel): Durstig lief ein W a n d e r s m a n n zu der Quelle (p.170)

HLZ 1795,233ff: Der Winter (Titel) Der ärmliche Mann (233) Der W a n d e r e r (235) Hab mich verirrt (235)

HLZ 1795,341ff: Das Gewitter (Titel) Weit unten kam der Wanderer tiefgebückt einher (342) Mein Weg ist noch weit hin in die Stadt (ebda)

HLZ 1799,61ff: Der Winter (Titel) da giengen zwei W a n d e r l e u t e durch den Wald (61).

Der freiwillig außerhalb der Gesellschaft (etwa im Wald) hausende Landstreicher ist in dieser Reihe die negativ konnotierte Entsprechung zum Einsiedler, von diesem durch das Inhaltsmerkmal "sündhaft" (s.a. unten §§ 123ff) unterschieden. Das auffällig häufige Auftreten der hier-eingeordneten Figur des Wanderers bei HLZ dürfte wohl texttypisch bedingt sein durch die Dominanz des Topos vom Tod als Wanderer (Freund Heins Wanderungen HLZ 1795 Titel); es wäre deshalb auch möglich, diese Figur als "Spiegelbild" zu einem bestimmten Todestopos (s.u. § 164) aufzufassen.

Heide (3 Belege) (s.a. Heidin § 154)

GRB 34: du falscher Heyd vnd Gottloss Mann (34,1) Den Teuffel hast für Gott geehrt (34,3)

(LÜB 1489,163f: vom Papst werden Torken unde ok de unmilden Saracenen erwähnt, de de cristen mit allen untruwen menen)

KLB 34: Machmet mach dich nit bescircmen (34,1) Ich mosz al min frawen lon (34,7)

(BRN 86.87: Ihr juden und ir ungläubigen hünd 86,1)

HAN 25: Du heyden du vmbekanden mynschen ... kenst gode nicht vnd bist nicht gedofft vnd nicht belerd dorch de prester der hiligen kercken

(WAS Zuschrift Str.5,5: s.o. Jude).

Gefangener (2 Belege) (s.a. Edelmann § 85)

als der von der Gesellschaft (unschuldig) Ausgeschlossen:

- HLZ 1795,8ff: Der Gefangene (Titel), ein verkannter, lange vergessener Edle (p.10)
HLZ 1799,7ff: Das Zuchthaus (Titel) befreie dich, verschaffe dir Gerechtigkeit.

Exilant (1 Beleg)

- HLZ 1795,326ff: Die Verwiesenen (Titel) Aus ihrem Vaterlande verwiesen, lebten zwei junge, thätige Männer in einer wilden unbekanntem Gegend (326).

Freimaurer (1 Beleg)

- MUS p.106ff: Die Loge der Verschwiegenheit (Titel) Die Stillen im Lande ... hinter fest verschloßenen Thüren (p.106)
(HLZ 1795,334ff: Das Ordensfest s.u. Säufer § 126).

Türke (1 Beleg) (s.a. Heide § 120 oben; Heidin § 154)

- (LÜB 1489,163: Papst erwähnt Torken und Sarracenen)
FRÖ 82: Dv falscher Türck vnd grosser Hundt (36,1)
O Machomet ich ruoff dich an, vnd mein gantz Geschlecht Solyman (36,7f).

§ 121 Außer den hier zusammengefaßten Figuren "außerhalb der Gesellschaft" ist auch in anderen Reihen auf Figuren mit diesem Inhaltsmerkmal zu verweisen, u. zw.

- in der Reihe "Artes" auf die Figur des Quacksalbers (§ 100), bzw.
- auf die "weiblichen" Figuren der Heidin, Jüdin, Hexe und Zigeunerin (s.u. § 154).

Keine der Figuren dieser Reihe ist jedoch so oft vertreten, daß sie dem Kernbestand des Figureninventars zugerechnet werden könnte. Lediglich der Einsiedler erweist sich quantitativ deutlich als ein potentieller Ansatzpunkt für die Ausbildung der Reihe, wobei die Erweiterung, wie das überdurchschnittliche Ausmaß der (positiv oder negativ) wertenden Belege vermuten läßt, durch die Merkmalopposition "sündhaft" (die meisten) ≠ "nicht sündhaft" (Einsiedler) mitbewirkt worden sein dürfte (s.u. §§ 123ff). Es ergibt sich folgende Figurenliste der Reihe "außerhalb der Gesellschaft":

Einsiedler (19 Belege)	Jude (8 Belege)
	Landstreicher (7)
	Heide (3)
	Gefangener (2)
	Exilant (1)
	Freimaurer (1)
	Türke (1)

cc) Darstellung des Begriffes "Alle (Menschen)" als humanité
(§ 122-160)

§ 122 Neben der Darstellung des Begriffes "Alle" als "Gesellschaft" (bzw. "Nicht-Gesellschaft"), auf die in den diversen Vorreden Prologen usf. öfters summarisch durch (substantivische) Gegenüberstellungen:

Dem herren ... wie dem knecht (BRN 92,2)

oder Aneinanderreihungen:

Papst, Keyser, König, Fürst, Graff, Freyherr, Edelmann, Geschlächter, Bürger, Bauer, Regenten, Prediger, Zuhörer, Vnderthanen (MEY 1650-54,7ff)

Bezug genommen wird, und diese teilweise überlagernd vollzieht sich eine von CORVISIER mit dem Stichwort humanité versehene Aufschlüsselung des Begriffes "Alle" nach Kategorien, auf die in den Texten selbst nicht selten mit (in der Regel adjektivischen) expliziten

Der Tod nimmt hin alt, reich, jung, arm (GRE 22,3f)
wie jung wie alt, wie schon oder krauß (MRH 3)
Gscheid und Ungescheid, Geschickt, und Ungeschickte, Gelehrt, und Ungelehrt, Beglückt, und Unbeglückte (WAS Zuschrift 7,1ff) dran dy weysen czu den sprungen Mit den toren werden getwungen (OBD-H²,19f)

oder impliziten

Stumm, Lahme, Taub' und Blind, All die ihr braucht Erbarmen (WAS Zuschrift)

Antonymien rekurriert wird. Es ist der voll ausgeprägte binäre Charakter dieser Kategorien (merkmalhaltig vs. merkmallos), durch den sie sich strukturell von den oben besprochenen société-Reihen unterscheiden. Deshalb ist es auch ratsam, die Opposition "männlich" ≠ "weiblich" hier einzubeziehen, die insgesamt die produktivste ist und, wie im französischen Sprachraum die Danse macabre des Femmes (1486) beweist, geradezu die Konstituierung eines eigenen, den "männlichen" Totentänzen entgegengesetzten (wenn auch

intern nach dessen Gesetzmäßigkeiten konstruierten) Textes ermöglicht.

Insgesamt läßt sich der Großteil der noch nicht als *société* erfaßten Figuren in den Texten unseres Corpus mittels folgender Merkmaloppositionen gruppieren:

- | | | |
|---------------|---|------------|
| "sündhaft" | vs. "nicht sündhaft (tugendhaft, sündenfrei)" | (§ 123ff) |
| "reich" | vs. "nicht reich (arm)" | (§ 129ff) |
| "krank" | vs. "nicht krank (gesund)" | (§ 132ff) |
| "alt" | vs. "nicht alt (jung)" | (§ 136ff) |
| "verheiratet" | vs. "(noch) nicht (mehr) verheiratet" | (§ 141ff) |
| "weiblich" | vs. "nicht weiblich (männlich)" | (§ 144ff). |

Die Gruppe der durch diese Kriterien erfaßbaren Figuren ist sowohl kleiner als die der *société*, als auch genetisch jünger. Sie stellt den Versuch dar, das Figureninventar nicht nur innerhalb des ständischen Prinzips (durch Eröffnung neuer Ständereihen wie "Artes" usf.), sondern auf eine prinzipiell andere Art dadurch auszubauen, daß latent vorhandene Merkmale zu distinktiven gemacht und Konnotationen thematisiert werden. Denn die genannten 6 Merkmal-Oppositionen sind fast ausschließlich schon bei den *société*-Figuren vorhanden, ohne daß sie dort allerdings distinktiv wären: der Kaiser ist (selbstverständlich) auch "männlich" und der Papst "nicht verheiratet", doch sind diese Merkmale nicht ausschlaggebend für die Identifikation der jeweiligen Figur. Schwieriger ist die Situation lediglich bei den "weiblichen" Figuren (wie z.B. der Äbtissin), bei denen es sich nicht (immer) klar entscheiden läßt, welches Merkmal denn dominant sei ("weiblich" oder "geistlich"). Wenn wir deshalb § 144-160 alle "weiblichen" Figuren in 1 Gruppe zusammenfassen, so ist das letztlich eine willkürliche Darstellungsform, die nur den Zweck größerer Übersichtlichkeit haben soll.

α) Figuren mit dem Merkmal "sündhaft" (§ 123-128)

§ 123 Wie oben schon ausgeführt²⁹⁶⁾, stellt die moralische Bewertung der im Totentanz auftretenden Figuren eine Erweiterung der semantischen Basis des Totentanz-Textems dar, die die Mehrzahl der

Texte vorgenommen haben. Die negative oder positive Beurteilung nach christlichen Maßstäben impliziert, daß die beurteilten Figuren neben ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten (ständischen) Reihe auch noch das Merkmal "sündhaft" enthalten. Wenn sich der Autor weder für das eine noch das andere definitiv entscheiden kann, obwohl er auf das Merkmal nicht verzichten will, ergeben sich folgende Möglichkeiten:

Die Darstellung der Figuren wird zwiespältig, indem erhobene Vorwürfe durch einen Konditionalsatz wieder entkräftet werden:

Is dit so nicht, dat is qût vor di (LÜB 1489,321 u. viel öfter).

Da darunter natürlich die Glaubwürdigkeit des Textes insgesamt leidet, wird zum Teil eine andere Möglichkeit realisiert und die Figur des Ständevertreters als Individuum in Beziehung gesetzt zu den Gruppen der "Guten" und der "Schlechten" seines Standes:

Dâr sint ôk mannige durchluchtete vorsten vul aller rechtverdicheit; Bistu der ein, vrochte nicht: de himmel is di bereit (LÜB 1489,447f u.ö.).

Den gleichen Zweck hat es, wenn die Gruppe der "Guten" ausdrücklich von der Polemik gegen den betreffenden ("schlechten") Ständevertreter ausgenommen wird:

De werdigen prelaten, de in got ere undersaten lêf hebben unde ok dat recht, gezirt mit dogeden, van den is dit nicht gesecht. (LÜB 1489,405).

Diese Tendenz kann so weit gehen, daß eine ständische Figur (bzw. eine ständische Gruppe) in zwei aufgespalten wird, wobei diese Aufspaltung nicht unbedingt (wie etwa beim Mönch)²⁹⁷ mit zwei verschiedenen "Unterarten" der einen "species" verbunden sein muß, sondern sich auch in rein moralischer Form finden kann:

MEY 1650,29: Antwort der Verkehrten / Frommen (Maaler und anderen Kunstverwandten) MEY 1759: der Bösen / Guten;
MEY 1650,30: Antwort der Schalkhafftigen / der Frommen (Handwerksleute) MEY 1759: der Bösen / Guten.

In einigen Fällen wird dieses Merkmal der moralischen Bewertung jedoch dominant und es entstehen personifizierte Sünden=Sünderfiguren:

§ 124 Wucherer (22 Belege) (s.a. Jude § 120; Reicher § 129)

- GRB 24: Du Wucherer vnd Gottlos Mann (24,2)
LÜB 1463,252ff: Wokerer (252) Mine bone sint vul kornes geladen (256)
BER 267ff: Her wukerer (Titel) Gy deden den armen ein schock vor twe (269)
MRH 273ff: O wucherer (273) Armen und richen pfligestu zu plucken (277) Umb goltt und silber hastu gegeben din lip sele und ewiges leben (279f)
NBÖ 169ff: Konde ich nu bos gut widerkeren (173)
KLB 24: Wucherer (Titel) Min golt vnd silber motz ich lon (24,7)
KZH 19: Wuocherer rych (19,1) Win vnd korn das koufft ich inn, Ich freüdt mich, wan es thür wolt synn (19,13f)
SUS p.23,16ff: foenerator (Titel) ut loculi intument auro, vi, fraude doloque, foenore nunc quaestum facio, furtoque rapinaque (23,16ff)
NEC-SCH' 27: Ein Wucherer (Titel; nach SCH 28: Reicher !)
ZIM f 121r: Ich wollt kürchenn vnnnd kloster bawen vnrecht gutt auch wider kerem (f 121,18f)
FÜS 9: Der armen leit hast vil verderbt (9,3; nach GRB)
OST 9 (wie FÜS)
MEY 1650,47: Wucherer (Titel) du tausendverflüchter unchristlicher Christ ... vil ärger als ärgerster Jude du bist, Du diebischer Sucher (47,10ff)
WOL 7: O Elender dein geitzerey stürtz dich ins deüfels tyraney (wie MEY Bildunterschrift)
LÜB 1701,113ff: Der Wucherer (Titel) Ein Geitzhals hat noch nie den Geldsack mitgenommen (116) ich liebte nichts, alss Wucher und Gewinn (117)
ABR 1710,36: Wucherer und Tod (Titel) Geld und gut nichts helfen tut
WDR 14 (wie ABR 1710)
ERF 32: Der B a n q u i e r (Titel) Den Geist vermach ich Gott (32,7) (wie LÜB 1701 - Kaufmann !)
MEY 1759,47: Wucherer (Titel) Schurk (47,9) Verlaß das ungerechte gut, Beträngter Unschuld Schweiß und Blut (47,12f)
STR 6: O Wuecherer: fort in die Ewigkeit! - Ich fort von meinem Gelde? Was könnte schwerer fallen! (6,3f)
MUS p.89ff: Der Wucherer (Titel) als Kontrast zu seinem Nachbarn, dem Prasser (p.89)
HLZ 1795,226ff: ein kleines hageres Männchen mit der ausdrucksvollsten Physiognomie - der Geist des Spekulirens und Spionirens, der Geldbegierde und der Habsucht; reichen Wucher (227).

Wie NEC-SCH' besonders klar erkennen läßt, steht die Figur des Wucherers in (teilweise) komplementärer Verteilung zu seinem gewissermaßen entsündigten Gegenstück, dem Reichen. Umso auffallender ist ERF, wo diese Entschuldigung des Wucherers nicht einmal mehr durch Figurenaustausch, sondern - bei Verwendung der Kaufmann-Verse aus LÜB 1701 - durch eine einfache Umbenennung (zum Banquier) vollzogen wird.

§ 125 Spieler (20 Belege) (s.o. Edelmann § 85; Selbstmörder § 162)

- MRH 369ff: Spieler (Titel) Vals spiel hastu gehait (371)
Ist eß sunde, des ich nit enwist (381)
- NBÖ 177ff: Spiler (Titel) falsches spil hast du getriben und bist bei keiner wörheit bliben (179f; ähnlich wie MRH)
- SCH 1557,41: Kein Spiler hat am Himmel theil (41,3) Spiler seind heimliche dieb (41,6)
- ZIM f 122r: ich hab niemant gestolen sein gütt Noch hinderklafft alls manncher thütt. Spilen ist ganntz gemain Denn Pfaffenn vnnnd vnns nit alain (f 122,15ff)
- FRÖ CI: Spieler (Titel) Huy Todt truck ab die gurgel seyn
- FÜS 17: Spilgur (17,1) Ich hab verspiltt vil quett und geltt (17,5) Mein falschen list (17,7)
- OST 17 (wie FÜS)
- VOG 47: Der Spieler (Titel) Wann einer gleich die gantze Welt gewäne ... Was hältff es jhn (47,1.4)
- MEY 1650,48: Unsäliger Spiler (48,1) Bald wirst du, nach höllischen bräuchen und arten, mit glüenden wurfflen und flammenden karten außtrumpfen (48,5ff)
- AUG-1650,44.45: Hui Spieler, Saufer, Taler-Narren (44,1) laß michs Geld vor investieren (44,3)
- VAL 80: Spiler (Lusor) (Titel; Bild mit dem des Säufers vertauscht) dein gantzes leben liederlich hast angebracht Dich allein dem Spill ergeben
- ABR 1710,39: Spieler und Tod (Titel) Das Leben ist ein Spiel, Mit mir gwinnt keiner viel
- WDR 16: (nach ABR 1710,39)
- MEY 1759,48: Spieler (Titel) Du spielst mit Geiz, mit Ränken und Betrügen (48,20)
- WAS 42: Die Spieler (Titel) Bey zu viel, und langen Spielen Wird man G'wissensstiche fühlen (2,1f) Ja, der Teufel da regieret (4,1) ihr Spieler! euch bekehret! (5,1)
- MUS p.76ff: Der L o t t o s p i e l e r (Titel)
- HLZ 1795,146ff: Die Spieler (Titel) Den schwarzen König! Dieses Taus! Auf zaudert nicht und spielet aus! (148)
- WFL p.209ff: verbindet die Personifikation des Spielers mit der ständischen Figur des Edelmanns: Baron von X, der schließlich als Selbstmörder endet (p.216)
- SLO 41: Der Spieler (Titel) Verworfner Mensch ... Du hast die Seele selbst im Spiel verlohren (41,1.4)
- MKL 10: Spielen (Titel) Dich selbst gewinnt der Tod.

§ 126 Säufer (17 Belege) (s.a. Tänzer, Schlemmer § 127; Wirt § 108;

Handwerksgeselle § 116)

(LÜB 1489,1359ff: der Amptknecht wird als Säufer und Spieler dargestellt)

- SCH 1557,42: Die voll truncken rott (Titel) Ohn rew vnd leidt sterbt jr dahin / Erger dan vnuernunftig schwein (42,3f)
- FRÖ CII: Sauffer (Titel) Daß Fressen / Sauffen / Hurerey Dem Leib vnd Seel so schedlich sey (V 7f)

- ING 2,2: Phaedromus, Polypotes, Rhipsocindynus, Amerimnus, kommen auss dem Wirtshauss
- VOG 48: wolt jhr euch denn mit dem Wein erträncken? Wolt jhr in Schand und Vnzucht euch versencken? (48,1f)
- MEY 1650,49: Sauffbrüder (Bildunterschrift) Nasse brüder (49,1)
- AUG-1650,Str.44: Spieler, Saufer, Taler-Narren (44,1)
- VAL 78: Sauffer (Potator) (Titel; Bild mit dem des Spielers vertauscht) Bacchus hat durch Weins Geschäfte / Vil geschickt ins Grab hinein. Nicht mißbrauchet Gottes Gaben / Spiegelt euch an meinem Rest
- ABR 1710,15: Trinker und Tod (Titel) Oft mancher trinkt, Tot nieder sinkt
- WDR 15: Ich komm zur Nachtzeit wie ein Dieb (nach ABR 1710,49) (RUS 11; p.206ff: Eine fröhliche Mahlzeit - Titel - Und daß dabey an lust kein mangel möge seyn, schafft man in überfluß den freudentrank, den wein p.209; s. Tänzer § 127)
- MEY 1759,49: zu den Säuffern (Titel) du tolle volle Rott (49,1) Kommt ihr, die ich im-diken Rausch erhasche (49,19)
- WAS 43: Die Säufer (Titel) ihr nasse Bachi Brüder (1,1) weh in Ewigkeit (1,6)
- BEV 17: Zächbruoder (17,1)
- HLZ 1795,180ff: Hein in der Schenke (Titel) Klap, klap, war Vater Knöchler da, Und diesem Trunkenbolde nah (p.181)
- HLZ 1795,334ff: Das Ordensfest (Titel) wo feierlich am Bier und Wein sich weideten die Gäste (334) jenem trunknen Brüderlein (335) Der Orden bezieht sich auf eine Freimaurer-Vereinigung (s.o. § 120)
- HLZ 1799,113: Der Leichentrunk (Titel) man saß nach alter Sitte im Wirthshause und zechte (p.113) als der Tod eintritt: kam ihm einer entgegen und brachte ein volles glas (ebda)
- SLO 42: Der Säufer (Titel) du Schwein in menschlicher Gestalt (42,1)
- MKL 9: Saufen (Titel) Man säuft mit dem Tode Brüderschaft.

Diese Figur ist - sofern sie nicht (wie in MEY) in Opposition dazu steht - nicht eindeutig von der des Schlemmers zu unterscheiden. Bisweilen wird sie auch (wie im Falle von RUS) mit dem Tanzmotiv verbunden.

§ 127 Im Gegensatz zu den bisher genannten "sündhaften" Figuren des Wucherers, Spielers und Säufers, die in den Texten unseres Corpus weitere Verbreitung gefunden haben, handelt es sich bei den im folgenden angeführten Figuren um seltener bzw. nur vereinzelt unternommene Versuche, die Reihe der "sündhaften" Figuren weiter auszubauen:

Räuber (7 Belege) (s.a. Ritter § 86; Mörder § 127 unten)

- MRH 257ff: du reiber in den wilden walden (257) vil werden
uber dich clagen, die von dir beraubt sind und erslagen
(261f)
- SCH 1557,44: Mörder vnd Rauber (Titel)
- ZIM f 119r: hett auch wider zugebenn Was ich denn leüten Je
genam (f.119,16f)
- FRÖ CIII: Rauber (Titel) du wirst vor Gottes Thron Mit den
Cainern vbel bston (3f)
- VOG 49: Mörder vnd Rauber (Titel) Doch würgt der Todt am
Strang die frechen Leut (49,4)
- VAL 54: Strassen-Rauber (steht in der Reihenfolge hinter dem
Soldaten !) mein Rauber-Stand
(MEY 1759,42: Strassen-Räuber und Mörder - Titel - steht an
Stelle von MEY 1650: Landstreicher)
- SLO 44: Der Räuber (Titel) Ein wehrlos Weib ergreift der
Mordgesell Daß er der Armen raube Gut und Leben (44,1f).
(SLO 31: Raubritter s.o. § 86).

Mörder (6 Belege) (s.a. Räuber oben; Landstreicher § 120)

- SCH 1557,44: Mörder und Rauber (Titel) Der Todt schickt sie
dem Hencker dar (44,6)
(MEY 1650,42: Bild zeigt einen Mord; Text spricht vom Land-
streicher s.o. § 120)
- MEY 1759,42: Strassen-Räuber und Mörder (Titel) Von dem ums
Gold vergoßnen Blut (42,5)
- WAS 44: Der Mörder (Titel) Billig Galgen, Schwerd, und Rade,
ohne Huld und ohne Gnade, Für dieselbe (Pl.) stellt das
Recht (4,1ff) diese schlimme Cains-Knecht (4,6)
- HLZ 1799,68: Es geht um (Titel) Er hat gemordet es lastet
etwas seine Seele ... Niemand kann den Todten in sein
Grab bannen ... seitdem Hans Holzmeier den Mann er-
schlagen (68)
- MKL 13: Delinquent (Titel) Des Einen Tod muß den des Andern
rächen
- FAL-ELB 16: Das Morden war dir nicht erlaubt, Jetzt schlag ich
dir auch ab das Haupt (16,3f).

Tänzer (4 Belege) (s.a. Säufer § 126; Schlemmer § 127 unten;

- Tänzerin § 151; Todestopoi §§ 193ff, bes. §§ 222-226)
- ABR 1710,19: Tanz und Tod (Titel) Sie sind so sehr vermessen,
weil sie des Todes vergessen
- RUS 11 (p.206ff): Eine fröliche Mahlzeit, allwo, unter dem
Tanz, der Tod mit tanzt, und auf der Violin spielt
(Titel) Das folgt gemeiniqlich zuletzte nach dem mahl
(p.209)
- RUS 14 (p.235ff): Bauren-Tanz, der Tod, auf der Violin spie-
lend, tanzt mit (Titel) Da pflegt sich dann der tod ganz
sacht mit einzuschleichen; und tanzt, vielleicht aus
freud', ob seiner erndte, drein (p.238)
- MKL 7: Tanzen (Titel) Sie tanzen in's Grab und nennen's Ver-
gnügen
(WFL p.219ff: siehe Tänzerin § 151).

Verwunderlich ist, daß der von der Kirche verpönte und bekämpfte²⁹⁸⁾ und nicht nur in den Totentänzen mit negativen Konnotationen behaftete Tanz in den Texten unseres Corpus nicht häufiger als "personifizierte Sünde" auftritt. Zwar tadeln und kritisieren verschiedene Texte an bestimmten Figuren das "Laster" der Tanzlust,

wie z.B. OBD, GRB, KLB 8: Herzog Habt ir mit frauen ie hoch gesprungen, Stolzer herzog, oder wol gesungen;

ähnlich: Jungfrau (GRB 25; MRH 569ff; LÜB 1489,1329; KZH 24; LÜB 1520,275; MUS p.21ff; HLZ 1795,107) Edelfrau (OBD 17; KLB 18) Jüngling (MBH 323f; STR 2; LUZ 1867,43; KÄR p.18,5);

doch kommt es erst spät zu einer "Personalisierung" in dem Sinne, daß das Tanzmotiv in einem eigenen Subtext thematisiert wird. Doch auch in dieser späten Zeit handelte es sich immer noch um eine als sündhaft angesehene und dementsprechend verpönte Unterhaltung:

O guter Gott! laß uns das tanzen, schwelgen, springen, und was sonst ü p p i g heist, um keine zeit nicht bringen (RUS p.239) Wend unser herz zu dir vom schnöden w o l l u s t m i s t ! Kehr uns doch völlig ab vom eitlen weltgetümmel! ... Damit ... die seel' in himmel spring (ebda p.214).

Schlemmer (4 Belege) (s.a. Abt § 77; Koch § 115; Säufer § 126; Tänzer § 127 oben; s.a. § 489)

MEY 1650,50: B a u c h d i e n e r (Titel) Diß Heer, so man gemein die E p i k u r e r nennt, durch Bauches pfläg und dienst dem Höllenbauch zurennt (50,2f)

MEY 1759,50: Bauchdiener (Titel) Nun wird der Mensch ein Thier, erniedrigt sich zum Schwein (50,14)

MUS p.94ff: Der Schlemmer (Titel) Er vegetirte mehr, als daß er lebte, fühlte kein Bedürfniß als für den Magen (p.97)

(HLZ 1795,172ff: Eine Kloster scene: Du fauler Bauch, du B a c c h u s s o h n p.174; Mönch)

WFL p.200ff: läßt unter den L e c k e r m ä u l e r n (p.200) an der Table d'hôtel des berühmten französischen Küchenkünstlers (200) auch einen blassen, schwindstüchtigen Archivarius sitzen, der in der Nacht darauf stirbt.

Dieb (3 Belege)

MRH 385ff: du dieplicher diep (385) Lange solt hain gehalten (387) bittet Gott um Gnade die entphing der schecher der an diner rechten syten hing (399f)

NAO 10,4f: der dieb der gelt hat lieb

ZIM f 123r: Dess Fegqfewr will ich willig leiden (f 123,20)

Geiziger (2 Belege) (s.a. Reicher § 129)

HLZ 1795,119: Der Geizhals (Titel) ein reicher Mann
(p.119) Dein böses Sammeln (p.119)

SLO 28: der Geitzige (Titel; steht bei HOL Rychman) Du Narr
entzogst dir selbst des Lebens Freuden (28,1).

Eine - v.a. bei HLZ vorkommende - Gruppe von Sünder-Figuren ist
abgeleitet von Wortsünden:

Gotteslästerer (2 Belege) (s.a. Kind § 137; Knabe § 140)

NAO 10: die gottes feind, die sein wort stets verachten
(10,8f)

ING 1,2: Blasphemulus, ein kleiner Knab, ... sagt
seinem Vatter Convivio mit freuden / wie er s c h w e -
r e n und f l u c h e n künde ... die Teufel aber /
dieweil es Gottes Majestät geschändt / führen die Seel
der Höll zu.

Spötter (2 Belege) (s.a. "assoziativ mit dem Tod verb. Figuren"
§ 161ff)

HLZ 1799,50: Der Spottvogel (Titel) ein Männlein,
das foppte Hans Holzmeier und fordert ihn heraus: "Komm
herauf und würge mich, wenn du noch Kräfte hast (p.50)

HLZ 1799,76ff: Alte Kleider (Titel) lachte ... spöttelte und
witzelte ... "Mann, du hast gewiß alle Lumpen erschlagen
und ihre Fetzen gesammelt (p.76) den L ä s t r e r (77).

Schwätzer (1 Beleg)

HLZ 1799,38ff: Ein Mann ... dessen Geist so leer und dessen
Mund so redselig war, der seine Kirche versäumte, weil
es da Neuigkeiten zu erzählen oder zu hören gab, und
der bei jeder Leiche sich einfand, um wie die Raben an
einem Aase zu nagen (p. 38). Diese personifizierte Schwatz-
lust spricht von sich aus den Tod an, indem er ihn - Ver-
messenhaft (s.a. § 161) - nach dem Tod fragt: "spukt Hans
Holzmeier nimmer? ... Muß immer lachen, wenn die Furcht-
samen so weit umgiengen, und so viele Legenden von dem
Manne der Nacht zu erzählen wußten (ebda).

Streitender (1 Beleg)

HLZ 1795,271ff: Der Streitende (Titel) Ein tödtend Gift ist
Haß und Groll, wo Liebe wohnt, da lebt sichs wohl (272).

Eine weitere kleine Gruppe von Figuren stellen personifizierte
Sünden wider das 6. (bzw. 9.) Gebot dar:

Ehebrecher (1 Beleg)

NEC p.66f: Der Ehebrecher (Titel) im Eebruch würd ergriffen
ich vnd an sündlicher that (67,2f) Das Ehebrecher-Bild
der 1. Ausgabe NEC 1544 war eine anstößige sex-and-crime-

Darstellung: 'der Tod hält die im Bett mit dem Buhlen unzüchtige Frau bey den Haaren, der hinzukommende Mann durchsticht den Ehebrecher vom Rücken herab' (Anm. 299). Im Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München ist diese Darstellung zerstört, und die Ausgabe NEC Nr2 hat das Bild durch eine harmlosere Darstellung ersetzt. NEC 1579, dem Nachdruck STRAUBs in St. Gallen und MÜN fehlt diese Szene überhaupt.

Verführer (1 Beleg)

HLZ 1795,209ff: Der Verführer (Titel) Bösewicht (209).

Zuhälter (1 Beleg) (s.a. Hure § 155)

NAO 10: ein solcher mann, der hürn allweg thüt halten (10,2f).

Als personifizierte Ehre-Sünde ist schließlich aufzufassen:

Titelnarr (1 Beleg)

ABR 1710,30: Titelnarr und Tod (Titel) Auch der größte Teil ist fürn Tod kein Mittel (30,1f) Die Titelsucht ist eine Verräterin verborgener Eigenliebe und Ehrgeizes (p.169).

Völlig vereinzelt kommen auch zwei Figuren vor, die nicht die Sünde personifizieren, sondern das entgegengesetzte Merkmal der Tugendhaftigkeit bzw. Sündenlosigkeit (s.a. Kind § 137):

Gerechter (1 Beleg) (s.o. Einsiedler § 119)

ABR 1710,56: Der Gerechte und der Tod (Titel) Der ist wohl gerecht gestorben, Der den Himmel hat erworben (wird von WDR als Einsiedler interpretiert).

Pilger (1 Beleg) (s.o. Landstreicher § 120; Pilgerin § 155)

HLZ 1795,338ff: Der P i l g r i m m (Titel) Ins Heil'ge Land Ein Pilger-Zug Mit Andacht gieng (338). Diese Figur stellt gewissermaßen die "tugendsame" Variante des (negativen) Landstreichers bzw. des (neutralen) Wanderers dar (s.o. § 120).

§ 128 Da, wie oben (§§ 31ff) gezeigt, die Kritik an "sündhaften" Ständevertreterfiguren eine in der Mehrzahl der Texte vollzogene Erweiterung des Textthemas darstellt, ist es nicht sinnvoll, auf alle derartig konnotativ bewerteten société-Figuren an dieser Stelle neuerlich hinzuweisen, umso mehr, als sich ja bei der Beurteilung zwischen den verschiedenen Texten beachtliche Unterschiede ergeben (s.o. § 39). Eine durchgehend einheitliche (positive) Bewertung erfährt nur

- das Kind (§ 30, § 137), eine Figur, die an anderer Stelle im Zusammenhang der Reihe "alt/jung" besprochen wird.
- Des weiteren sei hier verwiesen auf die "(nicht) sündhaften"
- "weiblichen" Figuren der Hure, der Tänzerin, Hoffärtigen, sowie der Pilgerin (s.u. § 155).

Im statistischen Überblick über die Figuren der Kategorie "±sündhaft" ergibt sich folgende Anordnung:

Wucherer (22 Belege)	Räuber (7 Belege)
Spieler (20)	Mörder (6)
Säufer (17)	Tänzer (4)
	Schlemmer (4)
	Dieb (3)
	Geiziger (2)
	Gotteslästerer (2)
	Spötter (2)
	Schwätzer (1)
	Streitender (1)
	Ehebrecher (1)
	Verführer (1)
	Zuhälter (1)
	Titelnarr (1)
	Gerechter (1)
	Pilger (1)

Die Tatsache, daß der Pol "sündhaft" mit 17 Figuren (darunter zwar keiner, die dem Kernbestand zuzurechnen wäre, jedoch immerhin drei weithin akzeptierten Ausbaubersuchen) besetzt ist, der Pol "sündenfrei" jedoch (vom Kind abgesehen) nur mit 2 vereinzelt Belegen, charakterisiert hinreichend den trotz einiger panegyrischer Texte (wie ERF oder WAS) grundsätzlich eher polemischen (satirischen, "strafenden") Charakter der Totentänze.

β) Figuren mit dem Merkmal "±reich" (§ 129-131)

§ 129 Die oppositionellen Merkmale "reich ≠ arm" sind nicht nur aus société-Figuren wie dem Kaufmann und dem Tagelöhner (Bauern), sondern auch aus der personifizierten Sünde des Wucherers ohne weiteres ableitbar. Personalisiert (und so dominant) werden die Merkmale allerdings relativ selten, u.zw. in den im folgenden angeführten Figuren:

Reicher (22 Belege) (s.a. Kaufmann § 102; Wucherer § 124; Geiziger § 127)

- SUS p.23,9ff: D i v e s (Titel)
NEC 1544,58f: R e y c h m a n (Titel) Das ich mein gelt
Baß in der welt gebrauchen müg (59,3ff) von dein geitz
(59,14)
SCH 1557,28: Der Reichman (Titel) Hör Geytziger (28,1) wem
ist das du gesamlet hast (28,6)
ING 3,4: Entyches, welcher zuvor mit dem Todt einen Pact ge-
macht / Rümbt sich seines wolstandts und Reichthumbs
MÜN f 121rv (wie NEC)
LUZ 1635,49: W e l t m a n n (Titel) Wer auff sein Gelt vnd
Gut vertraut (49,1)
VOG 31: Der Reichmann (Titel) Du G e l d n a r r (31,2)
AUG-1650,44: Spieler, Saufer, T a l' e r - N a r r e n (44,1)
ABR 1680,6: Merk's reicher Mann (Titel) du reicher Batzen
G'sell (6,1)
VAL 66: Was du solst mit Recht gewinnen Hast du mit Betrug ge-
sucht (einzig negativ gezeichnete Figur des Textes!)
RGB 8: Die Reichen in dem Übermut (8,1)
ABR 1710,12: Reicher und Tod (Titel) ein reicher Mann (12,1)
BAB 4: Das Alter Gut und Geld vergeht samt eitler Welt
BLB 14: Zuem Reichen Mann (Titel) dein säckhell mit vollem
gelt darmit hast freydt auff disser welt (14,1f)
FRB 10: Du narr (10,1)
WAS 31: Der Reiche (Titel) Du vom Geiz besessner Mann (1,3)
BEV 12: Der Rich hat miner wenig acht (12,1)
STY 6: Reicher (6,1; so in der von KLIER mitgeteilten Version,
sonst Richter)
HLZ 1795,281ff: Der Reiche (Titel) Der Reiche bäumte im Wa-
gen sich, Ergriff die Peitsche (282), um den Bettler Tod
zu vertreiben.
SLO 20: Der Reiche (Titel, zu HOLBEINs Bild des Ratsherren !)
Du hörtest nie das Angstgeschrei der Armen
(SLO 28: Der Geitzige zu HOLBEINs Bild des Reichen, s.o. § 127)
FAL-ELB 14: Reiche (Titel) Ich zahle, lass mich auf der Welt
(14,2) Ich will dein Kutscher sein (14,4)
GRZ 7: reichen Mann (7,1) Gib her das Geld (7,5)

Die fast vollkommen komplementäre Verteilung mit der Figur des Wucherers (s.o. § 124) erlaubt es, den Reichen als Ausprägung derselben Figur innerhalb einer anderen Opposition (nämlich "reich" vs. "arm" statt "sündhaft" vs. "sündenfrei") zu betrachten; beide sind indirekt auf Figuren des 3. Standes (wohl: den Kaufmann) zurückzuführen. Lediglich der Text SLO unterscheidet (in später, durchaus bürgerlicher Epoche) zwischen der personifizierten Sünde des Geizes (bei HOL: Bild Der Reychman; s.o. § 127) und dem Reichen (zu HOLBEINs Ratsherr).

§ 130 Bettler (22 Belege) (s.a. Mönch § 75; Landstreicher § 120; Armer § 131; Krüppel § 135; Bettlerin § 156)

- BRN 72,73: a r m e r m a n (72,1) Hör uf bettlen das täg-
lich brod (72,3; Bild zeigt Bettler mit Krücken)
- SUS p.23,12ff: P a u p e r (Titel) Despicior cunctis, nemo
est qui subleuet (23,13)
- SCH 1557,47: Der Betler (Titel) O Todt du thust dem Reichen
zwang / Mir armen machst das leben lang (47,1f) O Herr
Christ / Der hie auch arm gewesen bist (47,6)
- LUZ 1635,63: Bettler (Titel) Der arm und reich im stand sind
gleich (63,1)
- MBU 2: Königklich Palläst vnd Bettlers Stall (2,3)
- VOG 45: Ich armer Mensch / rufft er / wer macht mich frey
(45,3; Bild mit dem des Bauern VOG 39 verwechselt)
- MEY 1650,45: Bättler (Titel) Erdengast und Last; und frömbder
speise Neuscher, du wolgebättleter und außgeübter Heuscher
(45,1f)
- FÜR 13: Kriegsmann und Bettler
- VAL 86: Bettler (Titel) wie ellend vnd verlassen ... Meinst
du daß allein die Reichen / Seyn gebohren zu dem Todt
(auf dem Kupferstich ist entgegen der Vorlage HOLBEINS
der Tod zu sehen)
- EMM 23: bätler (23,1) ein endt seiner armuoth (23,4; Bild
zeigt Invaliden)
- FRB 9: betler in der hungers noth (9,1)
- MEY 1759,45: müssiger, verwünschter Bettler (45,1) du böser
Müssiggänger (45,14) ich war ein Fürst im Bettel-Orden
(45,15)
- STR 7: der ich allzeit ohne Klagen ja auch sogar mit Lust
die Armen über- (! recte wohl: Armut hab er)tragen,
mich führest du zu Gott (7,2f)
- WAS 47: Der Bettler (Titel) Bist du nicht ein Müßiggänger,
Deines Elends selbst Anfänger? Bist ein K r i p p e l,
kranck und schwach (2,1ff)
- BOL 22: Bettelmann Contract an Händ und Füßen Dazu auch blind
und stumm (22,1ff)
- GRE 21: ein Bättelmann An Händ und Füßen ist er krumm. Und
war dazu auch stumm (21,1ff)
- ÖDB 9: die Armen auf der Straß (9,3)
- HLZ 1795,177ff: Der Bettler (Titel) dem Armen auf der Erde
hier
(SLO 23 spezifiziert den HOLBEINSchen Mönch zum Bettelmönch:
du Bettler, folge mir 23,1)
- FAL-ELB 15: Bettler (Titel) Ich habe nichts! oft kein Stück
Brod (15,1)
- GRZ 9: Der Bettelmann kommt auch daran (9,3)
- KÄR p.25,22ff: Bettler (Rollenbezeichnung) du Alter (25,22)
- LPL 2 (p.13ff): Der bettelmann (Titel) hab einst auch g'habt
ein schönes haus, bis mich der vogt hat trieben draus (13)

Der Bettler ist tw. identisch mit dem Krüppel (etwa BRN, HOL, EMM, WAS, BOL, GRE) und stellt dessen Ausprägung innerhalb der "arm/reich"-Kategorie dar. Insofern ist auch die (vor dem biblischen Lazarus-Hintergrund, Luc. 16,19ff, entstehende) mitleidvolle bis positive Darstellung der Figur (etwa bei SCH, LUZ, LPL) zu ver-

stehen, soweit sie nicht (wie in den protestant. bzw. Schweizer Texten MEY 1650 und 1759) als "außerhalb der Gesellschaft" stehender Gemeinschaftsschädling von dieser Parallele explizit ausgenommen:

Wie ungleich ist des Lebens Schluß Beym Bettler, und bey dem Lazarus; Seht den in Abrams Schoosse sitzen, Und jenen bey dem Reichen schwitzen (MEY 1759,45 Bildüberschrift);

und als böser Müßiggänger (in Opposition zum Blinden) noch nach dem Tod zu Zwangsarbeit verurteilt wird:

ich fürcht', ich muß bey zeiten am höllschen Vestungs-Bau arbeiten (MEY 1759-45,23f).

§ 131 Armer (4 Belege) (s.a. Bettler § 130; Bauer § 111f; Bürger § 104; Blinder § 133)

ING 1,3: Ein armer Holtzsambler beweinet sein Armuth (s.o. § 114)

BEV 13: Der arme Man für Wib und Kind Mit schwärem Schweiß sin Brot auch gwint (13,1f)

HLZ 1799,5: Das Pfand (Titel) nie hat die Armuth mich zu solchen Mitteln gebracht (5) Hätst du gewußt dein Gut zu verwalten Redlich hauszuhalten, So wär das Capital eingeschrieben, Und verintressirt geblieben (p.6)

POC 10 (Bild zeigt Holzsammler): Weh mir! zu Boden drückt die Last, Brech' selber wie ein dürrer Ast.

Da der Arme ausdrücklich nicht als Bettler gezeichnet ist, sondern als Bauer (BEV), Holzsammler (ING, POC) bzw. verarmter Bürger (HLZ), ist diese Figur hier isoliert. ING ist zusätzlich insofern interessant, als es sich dabei um die oben (§ 114) erwähnte Episode vom überlisteten Tod handelt. POC nimmt dieselbe Episode ernst.

Die statistische Aufstellung

Reicher (22 Belege) Armer (4 Belege)
Bettler (22)

zeigt, daß die Merkmal-Opposition "arm" vs. "reich" keine Figur ausgeprägt hat, die zum Kernbestand zu zählen wäre, obwohl Reicher und Bettler durchaus weit verbreitet vorkommen. Dies ist dadurch erklärbar, daß sich gerade für diese beiden Figuren in anderen Reihen Zwillingsfiguren finden (wie der Wucherer bzw. der Krüppel/Blinde), mit denen sie in weitgehend komplementärer Weise das Vorkommen teilen. Es handelt sich also jeweils um 1 Figur, die lediglich hier als "sündhaft" (Wucherer), dort als "reich"

(Der Reiche), einmal als "nicht reich" (Bettler), ein andermal als "krank" (Krüppel) dargestellt ist.

*) Figuren mit dem Merkmal "krank" (§ 132-135)

§ 132 Die Bezeichnung der nächsten (kurzen) Figuren-Reihe mithilfe der Merkmal-Opposition "krank" vs. "gesund" ist insofern nicht ganz zutreffend, als sich hinter der so hergestellten terminologischen Einheitlichkeit genetisch verschiedene Oppositionen verbergen: der Narr steht in Opposition zum Weisen und ist so an die "Artes"-Reihe (§§ 92ff) anzuschließen; Blinder bzw. Krüppel sind hingegen Allo-Varianten des Bettlers, wodurch sich der Anschluß an die Reihe "arm"≠"reich" (und damit indirekt an die des "3.Standes") ergibt; der Kranke und der Gesunde schließlich sind als komplementäre Figuren zur "Artes"-Figur des Arztes motiviert. Wir geben gleich an dieser Stelle den statistischen Überblick über die Figuren dieser Kategorie "krank/gesund":

Narr (17 Belege)	Krüppel (8 Belege)
Blinder (13)	Kranker (6)
	Gesunder (3)
	Weiser (1)

§ 133 Narr (17 Belege) (s.a. Weiser § 135; "Artes" §§ 95ff)

- GRB 30: H e i n e (30,1) Dein Kolben magst jetzt wol lan bleiben (30,3)
- BER 339ff: (nur frgm. Identifikation als Narr durch SEELMANN)
- KLB 30: heine (30,1) Din kolpen mosz du varen lon (30,3)
- KZH 26: Ein Narr bin ich gesin mengen tag (26,1)
- BRN 66.67: du narr und grosser gouch, Musst sterben mit den wisen ouch (66,1f)
- LÜB 1520,309ff: d o r e f t e g e c k (Titel) Hyntze Sychelenfyst van Geckeshusen (309)
- SCH 1557,43: Der S c h a l c k s n a r r (Titel) dein vnnütze wort vnd lottersprüch (43,3f)
- LUZ 1635,63: Den Narren halt man als für gut (63,1)
- VOG 46: Der Schalcksnarr (Titel) Wer seinem Lust und Fürwitz nach wil gehen (46,1)
- MEY 1650,51: Narr (Titel) Holla Schalk (51,10) gelächter ursachet den Herren und Gellen (51,4f) Narr und grosser Alexander, ist nun einer wie der ander (51,16f)
- FÜR 14: Kindt Narrn zugelich
- VAL 82: Narr (Stultus) (Titel) Den Betrübten lustig zumachen Ist dir von Natur eingesetzt; mich armen narren
- ABR 1710,48: Narr und Tod (Titel) Ich tu auslachen Das Possenmachen; p. 241 gibt eine Narrenliste.
- MEY 1759,51: Ich bin ein Narr, nur Amt und Nammen nach. Du sollst in mir den Spötter Diogen, Im Narren-Kleid den Weisen sehn (51,2ff)

- WAS 45: Es giebt Narren von Natur, Deren als wahrhaftig Armen, Man sich billig soll erbarmen (1,3ff) Man mit dem Wau, Wau! sie schrecket (3,4)
- SLO 43: Der Narr (Titel) Der wie ein Rind, das nicht den Schlächter kennt (43,3)
- POC 11: Bild zeigt einen vom Tod chauffierten Leichenwagen, auf dem hinten der Narr sitzt.

Natürlich ist die Einordnung des Narren als "kranke" Figur, wie sie etwa durch VAL (es folgt der Blinde) bestätigt wird, nicht für die gesamte Zeit, aus der die Belege stammen, angepaßt, doch ist diese Möglichkeit effektiver als die Aufstellung einer eigenen Merkmalsopposition "nährisch ≠ weise" (wie etwa durch BRN nahegelegt). Die Unterscheidung von "echten" Narren und solchen, die sich verstellen (WAS 45-1,1) wird im übrigen in den jüngeren Texten MEY 1759 und WAS explizit getroffen.³⁰⁰⁾

§ 134 Blinder (13 Belege) (s.a. Krüppel § 135; Bettler § 130)

- GRB 32: B l i n d t m a n n (Titel) Du armer blinder alter Stock (32,3) Ein blinder Mann, ein a r m e r Mann, Sein Musz vnd Brot nicht g'winnen kann (32,5f; vgl. auch WAS)
- KLB 32: Blinde (Titel; handelt es sich um eine Frau?) Wie wol ich min fuererin nie gesach (32,6)
- SCH 1557,45: Der Blinde (Titel) Den menschen macht die Sünd auch blind (45,3)
- ING 2,1: dass die Leuth so hefftig begeren lang zu leben wann sie gleich mit grosser Armuth überfallen / und die Nahrung durch das B e t t l e n samblen müssen. Damit er das bestätige / wirt ohn gefahr ein Blinder heraus geführt.
- VOG 44: Wann Blind und Blind einander wollen führen (44,1)
- MEY 1650,44: armer blinder Mann (44,1) Glückhafter blinder Mann! jetz, jetz soll es geschehen, daß du das angesicht deins Gottes mögest sehen (44,7f)
- VAL 84: Blinder (Titel) Ich wil dich schon treulich laither.
- ABR 1710,50: Blinder und Tod (Titel) Ich find ob ich kein Aug mehr hab, Bei blinden Tritten doch mein Grab.
- WDR 10 (wie ABR 1710)
- BLB 24: Blinden Mann (Titel) Dein Wegzeiger schneid jch dir ab (24,1)
- MEY 1759,44: Blinder (Titel) Wie gelüstets mich zu sterben, um zu sehen (44,30)
- WAS 46: Einen Blinden wir beklagen, Und auch in dem Sprichwort sagen: Blinder Mann, ein armer Mann (1,1ff; s. GRB) du armer Blinder! Seye nur darbey kein Sünder; Deine Blindheit ist dein Heil (4,1ff)
- SLO 45: Der Blinde (Titel) Mit eigner Hand geleit ich dich, den Blinden (45,1)

Das von GRB und WAS zitierte Sprichwort bestätigt unsere beim Bettler bzw. beim Armen (§ 130f) getroffene Feststellung, daß es sich bei diesen Figuren um die zwei- (bzw. drei)fache Realisierung einer Figur unter verschiedenen Gesichtspunkten handelt. MEY (und durch die Metaphorisierung Sünde = Blindheit in gewissem Sinne auch SCH) nützen diese Doppelung zur Kombinierung mit der Kategorie "sündhaft".

135 Krüppel (8 Belege) (s.a. Bettler § 130; Blinder § 134)

- GRB 20: Ein armer Krüppel (20,5) Hincke auch her mit deiner Krucken (20,1) Er nimpt jhn mit dem Reichen hin (20,8)
- OBD 20: Der krüpel (Titel) Ein armer geiler (20,5; ähnlich wie GRB)
- KLB 21: (wie OBD)
- ABR 1710,57: Krüppel und Tod (Titel) Ich bin wohl ein elender Krippele Und tanz doch nach des Todes Trippel
- (EMM 23: Bild zeigt einen Krüppel, Text spricht von bätler)
- WDR 13 (nach ABR 1710,57; Bild zeigt Bürger in seiner Stube)
- DSD 14: ein Mann mit einem Bein
(WAS 47-2,3 Bist ein Krippele im Kapitel Bettler)
- HLZ 1795,76ff: Der Krieger (Titel) Dem die Kugel eines Schützen In dem Schlachtgewühl bei Lützen Einen Schenkel nahm (p.76)
- SLO 47: Der Elende (Titel; zu HOL 47) Wie lange soll ich noch im Leibe wallen (47,1).

Kranker (6 Belege) (s.a. Gesunder § 135 unten)

- RGB 14: Bald kehrt er bei dem Kranken zu (14,1)
- HLZ 1795,215ff: Der Kranke (Titel) Von Schmerzen auf dem Krankenbette gefoltert lag ein junger Mann (215)
(HLZ 1795,242: Das Ende der Leiden - Titel - s. Greis § 139)
- HLZ 1799,37ff: Böser Raht (Titel) Ein Mann der lange an einer gefährlichen Krankheit darnieder lag (p.37) das "magische" Heilmittel ruft den Tod herbei.
- HLZ 1799,80ff: Abschied (Titel) Ein Kranker, dem Hans Holzmeier den Abschied vergönnte, ... hing schluchzend am Halse der träuten Gattin (p.80)
- POC 8: tret' ich in des Kranken Haus, Da löscht' ich gleich das Flämmlein aus (8,5f)
- KÄR Prolog p.15: Bald kehrt er bei dem Kranken zue (vgl. RGB).

Erwähnenswert ist außerdem, daß Morbus als allegorische Figur auch als einer der (Vor)Boten des Todes auftritt (etwa in ING 2,1).

Gesunder (3 Belege) (s.a. Arzt § 92; Ehefrau § 159; Kranker § 135 oben)

- RGB 15: Dem Gesunden nicht versprochen ist länger zu leben (15,1f)

RUS 13 (p.225ff): Vorstellend den Kranken auf dem Bette, und die Person, die dem Tode näher ist, darvor (Titel); Der Tod holt nicht den Kranken, sondern seine Frau (p. 228), seine Kinder (p.230) und schließlich auch den doctor (p.233)

HLZ 1799,44ff: Das Lazareth (Titel) habt Geduld, Kameraden, ihr bleibt mir immer, ich muß erst die Gesunden nehmen, daß sie mir nicht entlaufen (p.44: der Tod spricht zu den Kranken).

Weiser (1 Beleg) (s.a. Narr § 133; Gelehrter § 95)

Ähnlich wie zum Kranken die Figur des Gesunden geschaffen wird, tritt zur traditionellen Narren-Figur der Weise in Opposition:

ABR 1710,31: Weiser und Tod (Titel) Ins Grab tue ich scharren Den Weisen und den Narren.

§) Figuren mit dem Merkmal "†alt" (§ 136-140)

§ 136 Die nächste humanité-Figurenreihe, der wir uns zuwenden, ist die mittels des Merkmalpaares "alt/jung" gebildete. Selbstverständlich ist diese Opposition implizit auch bei diversen société-Figuren vorhanden (wie etwa im Verhältnis von Apt und Mönch, Lehrer und Schüler, Handwerker und Handwerkersgeselle u.ä.), doch geht es uns hier um solche Figuren, die durch Personifikation eines dieser Merkmale entstanden sind. Wie der statistische Befund zeigt, entsteht auf diese Weise die - was die Belegzahlen anlangt - reichste humanité-Kategorie:

Kind (55 Belege) Greis (22 Belege) Knabe (9 Belege)
Jüngling (30)

Dieser quantitative Befund, der auch durch die Einbeziehung der - "weiblichen" Figuren mit dem Merkmal "†alt", u.zw. der Jungfrau (43 Belege) § 157, der Greisin (17 Belege) § 158, und der Mutter (17 Belege) § 159,

nur erhärtet wird, findet eine qualitative Bestätigung einerseits in der Tatsache, daß v.a. in jüngeren Texten (etwa STR und MKL) die "Ständereihe" zum Teil durch eine "Altersreihe" ersetzt bzw. überlagert wird (s.u. § 190), anderseits in der Existenz eines formal dem Totentanztextem benachbarten Texttyps, nämlich dem der "10 (7) Altersstufen" (s.u. §§ 474f).

§ 137 Kind (55 Belege) (s.a. Mutter § 159; Knabe § 140)

- GRB 38: Kindt (38,1) Hetttest schon die Brüst an deim Mundt
(38,3)
- OBD 23 (ähnlich wie GRB)
- LÜB 1463,389f: allerdings sind diese beiden Verse 'nicht von Jacob von MELLE überliefert, sondern in seinem hs. erhaltenen Werk "Lubeca Religiosa" von einem seiner Nachkommen nachträglich eingezeichnet worden' (Anm. des Hgs. SEELMANN)
- MRH 337ff: Jung nu qebornes kindelin (337) besser ist du sterbest in der Wiegen (340)
- LÜB 1489,1409ff: Amme unde Kint (Titel) Dat kint unschuldich gelik einem lamme Dat kricht den hemmel (1438)
- KLB 38: (wie OBD)
- KZH 25: Ein kindlin (Titel) Das kneblin sitz vff einem hyltzen ross oder stecken (Bildbeschreibung)
- BRN 68.69: Eefrouw, das kind musst du mir lan (68,1)
- HAN 26: Dat kint (Titel) du kyndeken ... eyn engele vor deme richter godes
- LÜB 1520,381ff: De amme unde dat kynt (Titel) schone dessem kynde (387)
- NEC 1544,88f: Das Jung kind (Titel) mich arms kind So kaum geporen bin (89,1f) trag auff mir kain schuld noch sünd (89,3)
- SCH 1557,39: Das jung Kindt (Titel)
- NEC-SCH' 39: Ein kleines Kind (Titel) Diweil der Todt der Sünden wegn Vns allen samptlich thut aufflign / schont er auch nicht der Kinder klein (39,1ff)
- ZIM f 124r: A.a.a. Ich kan noch nit sprechen (124,15; nach MRH) ich bin ein klaines khinndelin (124,18)
- WIS 179ff: du kleines kindelein (181) Adjeü, greiff Christum meinen Herrn (186)
- FÜS 19: Kom hehr mein liebess kündelein, Vergiss der muetter (19,3f)
- MÜN f 126rv (wie NEC)
- LUZ 1635,50: So bald ein Kind kombt an den Tag / Ist Wehe sein Gschrey vnd erste Klag (50,1f)
- MBU 7: Doch acht ich auch der k l a i n e n nit (7,1) lass die Eltern dosen (7,4)
- OST 19 (wie FÜS)
- VOG 43: Das junge Kindt (Titel)
- MEY 1650,39: Kind (Titel) Du zartes pflänzlein (39,1) Gott wird meiner ewig pflegen (39,17)
- (AUG-1650,46.47: Kinder 46,1; es antwortet aber ein Madl)
- FÜR 14: Kindt Narrn zugelich
- VAL 102: unter dem Titel Die Ammel (Nutrix) wird der Tod "meines Kindes" dargestellt so hier in der wiegen ligt
- LÜB 1701,185: zarter Säugling (185; nur Worte des Todes)
- ABR 1710,26: Kind und Tod (Titel) Auch die Wiegen ist schon zum Tod eine Stiegen
- WDR 5: (wie ABR 1710)
- BAB 1: (wie ABR 1710)
- DSD 18: Das Kind (muß fort)
- BLB 1: Kind (Titel) Dissen rothen äpfel gib ich dir, komb mein Kindt vnd tantz mit mir (1,1f)

- RUS 26 (p.338ff): Ein Kind welches, durch den Tod mitten aus seinen Eltern gerissen wird (Titel) Gebet, daß Gott uns gnädig sei, gleich einem zarten kind (p.343)
- (RUS 13, p.225: unter denen, die am Krankenbett stehen und doch dem Tode näher sind als der Kranke, werden auch dessen Kinder erwähnt; s.o. Gesunder § 135)
- ERF 17: Das Kind (Titel) ein kaum gebornes Kind (17,6; tw. wie LÜB 1701)
- FRB 1: Hier schlafft das kindt, dort ewig wacht (1,1)
- MEY 1759,39: Kind (Titel) kleine Unschuld (39,1) hier ist nicht dein Vaterland (39,4) das Kind zur Mutter: Adieu Mamma (39,23)
- STR 1: Was hat dir Leyds gethan das kaum gebohrne Kind (1,2; demonstriert wird die Sterblichkeit als Folge der Erbsünde)
- WAS 35: Das Kind (Titel) O Mutter! Bruder helfft mir doch (Bildunterschrift) O was schönes Sterben (3,1)
- BEV 9: Bin wie ein Blind, Nim auch die Kind, Die noch nicht hand usgsoqen (9,4ff)
- STY 5: mein kleines Kind
- MUS p.54ff: Unwillkommene Dienstbeflissenheit (Titel) Wie sputete sich die gute Mutter herbey zu eilen des zarten Säuglings zu pflegen (p.58)
- ÖDB 10: die klein Kinderlein (10,1) Es hilft kein lamentieren (10,2)
- HLZ 1795,275ff: Die Kindtaufe (Titel) Ein armer Mann zog Vater Hein vom Wege in sein Hauß hinein, Er möchte ihm Gevatter steh'n (275)
- HLZ 1799,32: Die Überraschung (Titel); als die Mutter zu ihrem Kind kam: sah sie Hans Holzmeier wiegen
- HLZ 1799,39ff: Die Gevatterschaft (Titel) 2 Kinder werden getauft, mit dem Tod als Paten.
- HLZ 1799,51ff: Der Vormund (Titel) Armer Junge, du hast keinen Vater und keine Mutter mehr (51f) (s.a. Knabe § 140)
- WFL p.206ff: die unschuldigen Knaben von 4 und 5 Jahren (p.207) Theobald und Otto, die am Scharlachfieber (207) sterben, weil die Wärterin ihre Aufsicht vernachlässigt hat.
- SLO 39: Das Kind (Titel) wird vom Mitleid selbst der Tod gerühret? (39,1)
- WSB 1: Das süße Kind (1,4)
- FAL-ELB 7: Kind (Titel) Lass mich bei meiner Mutter sein (7,2)
- FAL-ELM 12: Kind (Titel) Nimmst du mich aus der Mutterschoss (12,1) Ich nehm' auch deine Mutter bald (12,4)
- FAL-SWA 1: Kind (Titel) Ich bin erst dreizehn Wochen alt (1,1)
- GRZ 6: Kindelein (6,1) Maq vielen Schmerz das Mutterherz ... empfinden (6,5f)
- POC 2: mein Kind (2,1) Ich traq's in einen wunderschönen Garten (2,5)
- SXT 4: Schlaf mein Engel (4,1)
- KÄR p.28,15ff: mein kleines Kind (28,20; wie STY)
- LPL 6 (p.28): Von der straßen kumbt die mutter mit ihrem kindel (28) Ich lauf bis ich ein artisten funden, der mir mein armes kindel kan gesunden (31)

Das Kind ist die am häufigsten bezeugte Figur überhaupt in den Texten unseres Corpus, eine quantitative Spitzenstellung, die nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein dürfte, daß diese humanité-Figur im Gegensatz zu société-Figuren von den sozialgeschichtlichen Änderungen im Verlauf der Totentanz-Geschichte (s.u. §§ 178ff) weitgehend unbeeinflusst bleiben und in den ältesten Texten (etwa OBD und MRH aus dem 15. Jh.) ebenso verwendet werden konnte wie in den jüngsten (wie LPL und SXT im 20. Jh.). Denn konstant blieben die zwei innerhalb der Totentanz-Figurenreihe distinktiven Merkmale des Kindes: einerseits die potentielle Kombinierbarkeit mit der Figur der Mutter/Frau (so schon OBD und GRB und noch KÄR und LPL), woraus sich die Merkmal-Opposition "jung" vs. "alt" abstrahieren läßt, andererseits die - innerhalb des gesamten Figureninventars ebenfalls einmalige - durchgehend gleiche (nämlich positive) Wertung des Kindes als "sündenlos" (s.o. § 30).

Schließlich sei als konkreter Beleg für die syntaktische Interferenz zwischen dem Texttyp der "10 Altersstufen" (s.u. § 474f) und dem Totentanztextem noch auf die Tatsache hingewiesen, daß die Figur des Kindes, die traditionell (eher) am Ende der Ständereihe steht (wie z.B. in GRB und den davon abhängigen Texten, aber auch in der Textgruppe nach HOL), in jüngeren Texten nicht selten (z.B. in WDR, BAB, BLB, FRB, STR, WSB und FAL-SWA) an den Anfang gerückt erscheint (s.a. unten § 190).

- § 138 Jüngling (30 Belege) (s.a. Handwerkersgeselle § 116; Liebespaar § 142; Jungfrau § 157; Jedermann § 168.455)
- GRB 23: Jüngling (23,1) Allda wirst du dein Bulschaft finden (23,3)
- LÜB 1463,364ff: jungelink (364) Ein j u n k m a n s i k b i t i d e n k e r (375)
- MRH 321ff: Jungeling zart hubs und fin (321)
- KLB 23: Ich tratt min zitt gar stoltz hin vnd wo ich wüst hübsche froelin (23,5f)
- KZH 23: Du stoltzer gesell vnd jünplin güt (23,1) In wolust bin ich erzogen, Die falsch welt hat mich betrogen (23,13f)
- BRN 56.57: Edler Jüngling, schön, jung und rich (56,1)
(LÜB 1520,369: to dem amptghesellen unde ander jungelyngen)
- SUS p.23,21ff: Adolescens (Titel) sum j u v e n i s ,
forma spectabilis, indole gaudens (23,21f)

- ZIM f 114r: Du kannst gar süesslich sinnngenn, Hofierenn
tantzenn vnnd sprinnngen (114,5f) Dein Jugennd hat dich
betrogenn (114,7f)
- WIS 163ff: Ach Jüngling frisch und jung von Jahren (163)
- ING 1,3: ein Astroloquum, welcher dem Jüngling Cenelpio
langes Leben verheisset
- KIE 41: Der Jung Gesell (Titel) noch bin ich jung vnd schon
(41,3)
- LUZ 1635,52: Jüngling (Titel) Auß Kurtzweil vnd auß Vbermuth /
Setz ich in alle Spill mein Gut (52,1f)
LUZ 1867,43: Mit springen, dantzen, übermut (43,1)
- OST 17: Jüngling! Wie gehest Du So Frech herein (17,1)
- VOG 41: Der Jung Gesell (Titel) Wohin mein Kärils / mit deiner
blüte Jahren? (41,1)
- (MEY 1650,38: Jüngling zusammen mit Jungfer als Liebespaar,
s. § 142)
- (AUG-1650,41: junge Gsellen - 41,2 - s. Handwerkersgeselle
§ 116)
- VAL 108: J u g e n d (Titel; zu einem der Kinderbilder HOL-
BEINs; s.a. Knabe § 140) die P u r s c h junge Bachus
Gäst
- RGB 12: Der Jüngling, reich, schöner Gestalt (12,1) gleich
wie der Alt (12,4)
- HSL 1: Jüngling (Titel) Ein Alten griff fur mich on (1,4)
- LÜB 1701,169ff: Der Junggesell (Titel) Ihr Nymphen, die ihr
hier den frischen Jüngling schaut (169)
- DSD 18: Der junge Mann muß fort
- BLB 17: Junger gesel (Titel) Der Lustbarkeith hast dich er-
geben (17,1) beym tantz lustig oft grvefft juhe (17,3)
- ERF 41: Fort, Jüngling (41,1)
- FRB 4: Zue fechten, zue spielen die Jugend ist gewohnt
- STR 23: In der Jugend laset uns springen, lustig seyn. -
Spring nur, Stutzer, spring geschwind ins grab hinein
- BEV 9: Die Jüngling nim ich bi dem Haar (9,1)
- BOL 16: Ihr Gesellen (16,1) Ich hab der schönen Jungfrau
zart (16,4)
- GRE 19: O Jüngling hübsch und fein (19,1) Da ligt ein schöne
Jungfrau zart (19,5)
- STY in der von KLIER mitgeteilten Version Str.7f: Dialog zwis-
chen Tod und Jüngling: mein toller Hans (7,1) Die
Spielleut muß quittieren (7,3)
- GRZ 5: Jüngling (5,1) deine Kraft wird hingerafft (5,3)
- SXT 5: junges Blut (5,1; Bild zeigt Wanderburschen)
- KÄR p.18,3ff: Jüngling (Titel) wird als Tänzer, Trinker und
Wilderer gezeichnet.

§ 139 Greis (22 Belege) (s.a. Greisin § 158; Ehepaar § 143)

- NEC 1544,70f: Der A l t m a n n (Titel) Du hast ... inn der
welt vil Jar verzört (71,9f)
- SCH 33: Der alt Mann (Titel) Ein Fuß hab ich schon in dem
Grab / o Todt stoß mich vollendt hinab (33,5f)
- NEC-SCH' 24: Ein alter Mann (Titel) (nach SCH)

- MÜN f 122rv (wie NEC)
LUZ 1635,56: Alter Mann (Titel) Vnmöglich daß der alt lang leb (56,2)
VOG 34: Die Krafft entgeht / es schwinden alle Glieder (34,1)
MEY 1650,36: zum alten Mann (Titel) alter Herr (36,2) des alters ungemach sich so beschwärllich mehret (36,10)
VAL 88: Alter (Senex) (Titel) Todt und Leben in mir streitten / Jeder wil den alten Greiß
ABR 1710,45: Greis und Tod (Titel) Baufällig und alt
DSD 18: der alte Greis (muß fort)
BLB 25: zum alten Mann (Titel) Wenn ich schon alt bin und veracht (25,5)
RUS 21 (p.304ff): einen Stein-alten Mann (Titel) Die worte: Denk an tod; ... hat doch ein Alter sich besonders ein-zudrücken (p.307)
ERF 28: zum alten Manne (Titel) alter Vater (28,1) Des Alten Ungemach hat sich bisher vermehrt (28,6)
MEY 1759,36: zum alten Mann (Titel) wehrter Greis (36,1)
STR 4: Ich bin ein Greis von mehr den Neuntzig Jahren, Ich schwöre bey der grucke, bey meinen grauen haaren (4,2f)
WAS 36: Der alte Mann (Titel) Lieber Alter! Du mußt sterben (2,1)
HLZ 1795,183ff: Der Alte (Titel) Ein Greis der bei des Alters Plagen noch an dem Rand der Grube hing (183)
(HLZ 1795,62ff: altes Ehepaar, s.u. § 143)
HLZ 1799,41: Die zwölf Brüder (Titel) in eine Stiftung ... kamen alte arme Bürger hinein (p.41) der Tod holt einen nach dem andern, um selbst einen Platz im Altersheim zu bekommen.
(HLZ 1799,32: Die Überraschung - Titel - erwähnt: ein zitternder Greis)
WFL 197: ein müder Greis; vermochte der gekrümmte Rücken nicht mehr, das schwere Bündel zu tragen (p.197); "Sei mir willkommen" (p.199)
SLO 33: Der Greis (Titel) müder Freund!
WSB 5: (wie SLO)
MKL 22: Greis (Titel) Du wirst mir gern die Hand als Freund dem Freunde geben (22,2)

Die Figur des Greises, die im wesentlichen erst durch HOLBEIN in die Ständereihe gekommen und auf die Texte der HOLBEIN-Gruppe konzentriert ist, weswegen sie auch nicht zum Kernbestand des Figureninventars gerechnet werden kann, dient sehr oft dazu, die Modalität des Sterbens zu thematisieren (s.u. § 298).

§ 140 Knabe (9 Belege) (s.a. Gotteslästerer § 127; Kind § 137; Schüler § 96)

(ING 1,2: Blasphemulus, ein kleiner Knab, der Gott lästert, wird zusammen mit seinem Vater gezeigt; s.o. § 127)

- VAL 104: Der Knab (Juvenis) (Titel)
VAL 106: Der Bub (Infans) (Titel) Kanst du schon auff stecker
reiten, Kleines Knäblein
FRB 2: Das A B C kaum schreibt der Knab (s.a. Schüler § 96)
HLZ 1795,167ff: Der Knabe (Titel) Ein munterer Knabe Der
scherzte und sprang, sich drehte und hüpfte Mit Pfeifen
und Sang (167)
HLZ 1799,106: Blinde Maus (Titel) Da spielten die Kinder
blinde Maus an einem Winterabende (p.106) der blinde
K n a b e ... ergriff Hans Holzmeiers rauhe kalte Hand
(106)
FAL-ELB 10: Knab (Titel) Lass mich noch in die Stadt zurück
(10,1)
FAL-ELM 11: Knabe (Titel) Ich bin noch jung (11,2)
FAL-SWA 2: Knabe (Titel) Ich lebe erst geraume Zeit (2,1)
POC 3: liebes Kind (3,1; doch zeigt die Abbildung einen Buben
das Kind ist im Text POC die Nr. 2).

Gerade diese Figur, die nur bei wenigen Autoren und in wenigen Texten, dort aber zum Teil gleich mehrfach (VAL; MÜNCH: HLZ 1795 und 1799; FALGER: ELB, ELM und SWA) bezeugt ist, illustriert, wie systematisch der Ausbau des Figureninventars mittels einiger weniger Kriterien vor sich ging, indem entweder das Kind (dominantes Merkmal "jung") durch Kombination mit dem Merkmal "männlich", oder dieses durch Kombination mit dem Merkmal "jung" zum Knaben konkretisiert wurde. Besonders aufschlußreich sind die Belege von VALVASOR, der ja auf diese Weise die 4 HOLBEINschen Kinderbilder (SLO 48-51), die ursprünglich mit 'den Totentanzbildern in keinem irgendwie ersichtlichen Zusammenhang stehen' und erst durch den Verleger in der Lyoner Ausgabe von 1545 'angeschlossen und ebenfalls durch Bibelstellen als Repräsentanten verschiedener Laster charakterisiert wurden'³⁰¹⁾, auch textlich in den Totentanz einbezog, indem er die dargestellten Kinderfiguren (denen bildlich ebenfalls eine Todesfigur gegenübergestellt wurde) als Vertreter verschiedener Lebensalter (Knab, Bub, Jugend) bzw. - im Anschluß an die Subreihe der "militärischen" Figuren - als Triumphierende interpretierte.

€) Figuren mit dem Merkmal "±verheiratet" (§ 141-143)

§ 141 Sehr eng mit der Opposition "jung" vs. "alt" verbunden ist das Kriterium "(noch)(nicht)(mehr) verheiratet", das etwa im Anschluß an Figuren wie den Jüngling oder die Greisin (s.u. § 158) eine eigene kleine Gruppe von Totentanzfiguren determiniert. In der

Semantik dieser Kategorie liegt es begründet, daß hier überwiegend Paare dargestellt werden:

Liebespaar (11 Belege)	Ehepaar (7 Belege)
	Ehemann / Vater (5)
	Brautpaar (1)

Zusätzlich zu diesen Figuren(paaren) sind auch die "weiblichen" Figuren der Ehefrau/Mutter, der Braut und der Witwe (s.u. §§ 159f) unter die von dem Merkmal "verheiratet" dominierte Kategorie einzuordnen. Das auffällig seltene und späte Auftauchen der männlichen Figur des Ehemanns/Vaters ist sicher darauf zurückzuführen, daß die Auffächerung des Begriffes "Alle" in den Totentänzen (trotz der - sekundären - Erweiterung durch "weibliche" Figuren) primär eine Auffächerung des Begriffes "jeder m a n n" ist, wodurch sich die Verwendung archilexematischer Bezeichnungen so lange erübrigt, als sie nicht nachträglich (per Rückkoppelung) durch die Opposition zu weiblichen Figuren wie den oben genannten nahegelegt wird. Exemplarisch dargestellt und thematisiert ist dieser Vorgang in HLZ 1795, wo im Subtext Mädchenfahrt (p.130ff) ein Städtchen geschildert wird, in dem 10 Jahre lang keine Frau lebt:

Soll keine mit ins Schattenreich, Hieb [der Tod] in die Männer kreuz und quer, Sah nicht viel junger Ritter mehr (p.131).

§ 142 Liebespaar (11 Belege) (s.a. Jüngling § 138; Jungfrau § 157;

Knecht § 116; Magd § 153; Einzelszenen § 490)

SCH 1557,35: Die zwey Liebhabenden (Titel) Wir seind beyd sterck frisch vnd gesund / Verknüpfft zu hauff mit liebes bundt. Vns scheidt allein der bitter Todt (35,1ff zu HOL 35 = Die Edelfrau !)

NEC-SCH¹ 37: Ein Bulerey (Titel) (nach SCH)

LUZ 1635,54: Zwey Liebende (Titel) Cupido trifft doch vbertrifft/Der Todt (54,3f)

VOG 36: Die Liebe pflegt uns veste zuverbinden (36,1)

MEY 1650,38: Zwey Liebende (Bildunterschrift wie LUZ) "Liebste" (sagt der Jüngling zur Jungfrau 38,1) "Schatz" (umgekehrt 38,5)

(MEY 1650,35: auch Knecht und Magd sind paarweise dargestellt; s. §

MEY 1759,38: Die Liebenden (Titel) "Liebgen" (Jüngling zur Jungfrau 38,1) "Geliebter" (umgekehrt 38,14) Hängt nicht zu sehr den Trieben der heissen Wollust nach (38,22f)

- WAS 34: Die Verliebten (Titel) Jüngling! Alle Mägdlein scheue: Mägdlein! auch behutsam seye, Traue einem Jüngling nicht (2,1ff) Eure geile Lieb bereuet (4,5)
- MUS p.9ff: Gestörte Liebe (Titel) traulichen Seelen, vereint in sympathetische Triebe (p.9) Damon und Phyllis (ebda)
- HLZ 1795,45ff: Die beiden Liebenden (Titel)
- HLZ 1795,289ff: Der Verlassene (Titel) Ich bin in dem Grabe, Rief mir Silva zu ... Lasse mich im Grabe Nur bei Silva ruhn (p.291)
- POC 4: Ihr glücklichen Liebenden (4,4).

Daß das Motiv der Konfrontation des Liebespaares mit dem Tod älter ist, als aus den genannten Belegen hervorgeht, beweist die - womöglich von SEUSES eigener Hand - bebilderte Hs A der autobiographischen Vita Heinrich SEUSES aus der 2. Hälfte des 14. (!) Jahrhunderts, in der sich 'ein tanzendes Liebespaar' abgebildet findet: 'ein Ritter mit dem Schwert umgürtet hält eine modisch gekleidete Frau an der Hand'; 'in [der Hs.] K [aus der 2. Hälfte des 15. Jhs.] an ihrer Stelle' ein Jüngling und ein Mädchen, über den beiden Darstellungen steht: Diz ist der welt minne, dv nimt mit jamer ein ende, und hinter den beiden Paaren steht 'der Tod in teuflischer Fratze mit der Sense; über ihm steht: Diz ist der töt³⁰²⁾. BIHLMAYER mutmaßt sogar, diese Darstellung sei 'vielleicht von einem Bilde der Totentanzzyklen angeregt, deren Entstehung man gewöhnlich mit der grossen Pest des 14. Jhs. (1348-1350) in Zusammenhang bringt'³⁰²⁾, doch spricht dagegen nicht nur die zeitliche Priorität dieses Belegs gegenüber allen erhaltenen Totentänzen (von denen, die das Liebespaar enthalten, ganz abgesehen!), sondern auch die Tatsache, daß der Tod/Tote in den frühesten Totentänzen kaum als Schnitter auftritt (s.u. § 261f).

§ 143 Ehepaar (7 Belege) (s.a. Graf § 87; Gräfin § 150; Mann § 143 unten; Frau § 159)

- LUZ 1635,55: E l e u t h (Titel) Dann dises Bandt der allein bricht / Der alles bricht vnd znichten richt (55,3f) (MEY 1650-20,1f: zu dem Graffen und seinr Gemahelin)
- ABR 1680,8: Merkt's Eheleut! (Titel) Die Ehe muß sich auch enden (8,7)
- ABR 1710,28: Eheleute und Tod (Titel) der Lüste Nichtigkeit (28,2)
- EMM 19 (wie LUZ)
- (ERF 39,1: Graf, mit Euch, und Gräfin)

- HLZ 1795,62ff: Das Hüttchen der Ruhe (Titel) die beiden alten Eheleute (p.73)
SLO 35: Das neue Ehepaar (Titel, zu HOL 35: Edelfraw vom Fleisch gebohrne Liebe (35,1)
WSB 4: Mann und Frau (Titel) (wie SLO)

Ehemann (Vater) (5 Belege) (s.a. Ehepaar § 143 oben; Mutter § 159)

- FRB 6: Der Todt allein das Kreuz abnimbt Das ihm der Ehemann selbst bestimbt (6,1f; das Bild zeigt den Mann wie Christus als Kreuzträger!)
- STR 3: Mann, der izt bey besten Jahren (3,1; steht in einer Reihe der Lebensalter: Kind - Jüngling - Mann - Greis)
- HLZ 1795,48ff: Eine Familienscene (Titel) ein Zimmer, wo ein kranker Vater von acht Kindern umgeben auf dem Bette lag. Eine junge Gattin saß am Bette und weinte bitterlich (p.50)
- HLZ 1795,156ff: Der junge Ehemann (Titel) thematisiert das Motiv des Nicht-Sterben-Wollens (s.u. § 295) Du sollst noch lange leben, um die Thorheit deines Wunsch ganz einzusehen (p.160)
- HLZ 1795,222ff: Die Erfüllung (Titel) ein kranker Vater in einem rettungslosen Zustande mit der jungen Gattin und den ihn liebenden Kindern (p.222).

Brautpaar (1 Beleg) (s.a. Ehepaar § 143 oben)

- RUS 25 (p.330ff): Bräutigam und Braut, die von der Copulation kommen (Titel) Es sieht erbärmlich aus, zu freyen, und fröhlich aus der kirchen gehn, sich wohl mit palmen lassen streuen, wenn doch der tod dabey will stehn (Bildunterschrift; im Text viele historische Beispiele).

§) Figuren mit dem Merkmal "weiblich" (§ 144-160)

§ 144 Als das weitaus produktivste Kriterium unter den der Begriff "Alle" als humanité darstellenden erweist sich die Merkmalsopposition "männlich" vs. "weiblich". Texte ohne weibliche Figuren sind dementsprechend selten (etwa NAO) und meist als Einzelfälle aus ihrer spezifischen Struktur (etwa Schachallegorie AUG 1438; Bilderbogen FÜR mit einem bildlichen Frauen-Toten-Reigen im Zentrum und isolierten Männer-Todes-Szenen in den Rand-Medaillons) oder aus ihrer Herkunft und Verwendung (Schweizer Dorf-totentanz-Gemälde WOL, Jesuitenschuldramen ING und EIC) zu erklären.

Innerhalb der Gruppe der weiblichen Figuren lassen sich diverse entstehungsgeschichtliche Schichten voneinander abheben, die die

verschiedenen Stadien der Wirksamkeit des Merkmals "weiblich" zeigen. Auch hier beruht die Erfindung (bzw. Einführung) neuer Figuren darauf, daß ein implizit vorhandenes Merkmal dominant, d.h. distinktiv wird: natürlich ist z.B. der Abt auch in OBD schon eine "männliche" Figur, aber erst in Opposition zur Äbtissin (wie in KLB und GRB) wirkt das Merkmalspaar "männlich/weiblich" unterscheidend. In diesem Sinne "weibliche" Figuren (also Gegenstücke zu realiter oder potentialiter vorhandenen männlichen Figuren der société- und humanité-Reihen) stellen wohl die entwicklungsgeschichtlich älteste Schicht der Reihe "Weiblichkeit" dar:

Nonne	(: Mönch)
Äbtissin	(: Abt)
Lehrerin	(: Lehrer)
Magd	(: Knecht)
Krämerin	(: Krämer)
Begine	(: Einsiedler? Mönch?)
Heidin	(: Heide)
Jüdin	(: Jude)
Pilgerin	(: Pilger)
Bettlerin	(: Bettler)
Schleusserin	(: Reicher?)
Jungfrau	(: Jüngling)
Greisin	(: Greis).

Die Autonomie der weiblichen Figuren in solchen Paaren zeigt sich in den Fällen, wo das entsprechende männliche Gegenstück fehlt, wie bei:

Sängerin
Schauspielerin
Tänzerin
Melkerin
Hexe
Zigeunerin
Hure (doch s. § 127)
Hoffärtige
Schöne,

obwohl die entsprechenden männlichen Bezeichnungen durchaus in die entsprechenden Reihen passen würden und nur durch Zufall nicht überliefert sind.

Von den weiblichen Figuren des Äbtissinnen-Typs zu unterscheiden sind jene, die an eine männliche Figur mittels des relationalen Inhaltsmerkmals "verheiratet (mit)" angeschlossen sind:

Kaiserin	(Kaiser)
Königin	(König)
Edelfrau	(Edelmann)
Fürstin	(Fürst)
Gräfin	(Graf)
Rittersfrau	(Ritter)
Bürgersfrau	(Bürger)
Handwerkersfrau	(Handwerker)
Bäuerin	(Bauer).

Daraus, daß dieses Merkmal offenkundig assoziativ mit weiblichen Figuren enger verbunden ist als mit männlichen, erklären sich auch

Ehefrau (Mutter/Amme)
Braut
Witwe,

Figuren also, die gewissermaßen das Merkmal "weiblich" personifizieren und zu denen sich erst später die entsprechenden männlichen Figuren (wie z.B. der Ehemann; s.o. § 143) dazugesellen. Sie sind - innerhalb des Totentanzes - insofern "emanzipiert", als ihre Aufnahme in die Ständereihe nicht unmittelbar von einem männlichen Gegenstück abzuleiten ist.

Wir geben im folgenden die aus unserem Textcorpus exzerpierte Liste der "weiblichen" Figuren, geordnet nach den bereits bei den männlichen Figuren bewahrten Subreihen und innerhalb dieser nach Häufigkeit der Belege.

§ 145 Wir beginnen mit den "weiblichen" Figuren, die der Reihe "Geistlichkeit" zugeordnet werden können:

Nonne (19 Belege) (s.a. Mönch § 75; Begine § 147; Äbtissin § 146)

OBD 19: Frau nonne (19,1) Ich han in dem kloster mein Got gedient als ein geweiltes nünlein (19,5f)

MRH 529ff: S u s t e r (529) Myn orden ducht mich zu hart (539) Were ich evn c l o i s t e r i u n f r a u w e worden, da man gotlich helt den orden (541f)

LÜB 1489,1017ff: De Klostersnonne (Titel) Klösternonnenen (1039) de regulen unde des ordens gedicht (1053)

NBÖ 273ff: Di closterjunkfrau (Titel) (nach MRH) (KLB 31 Begin)

HAN 15: Nunne (Titel)

LÜB 1520,237ff: to der nonnen (Titel) Klosternonnenen (237) der iunckfrouwen krantz (248)

SUS p.20,10f: Vestalis nympa (Titel)

NEC 1544,84f: Die Nunn (Titel) noch steet mein sin Nur auff die welt vnd Orden nicht (85,11f)

- SCH 24: Die Nunn (Titel) Laß mir jungen mein freuden spill. -
Dein eltern dich ins closter stiessen / Das sie vil
guts dein brüderen liessen (24,2ff)
- NEC-SCH' 18: Ein C l o s t e r F r a w (Titel) mein liebe
Nonn (18,1) Dein Closterleben ist worden ring (18,3)
- ZIM f'97r: Inn der Jugentt bin ich zu kloster kommen (97,25)
- FRÖ XCIIII: Beginen oder Nunnen
- MÜN f 125v (tw. wie NEC)
- LUZ 1635,20: Closterfraw (Titel) Jesus das Hertzig Tröster-
lein / Wöll ewer gspont vnd gleißmann seyn (20,3f)
- VOG 27: Halt still / O Todt / laß diese Jungfrau beten (27,1)
- VAL 38: Klosterfraw (Titel) Fromme
- STR 29: die Nonne wendet sich an ihr eitlen Docken dieser
Weld (29,1) sie bittet den Tod: er führe mich im Himmel
zu meinen Braidgam ein
- WAS 15: Die Nonne (Titel) Ich war eine Sängerin (2,3)
- SLO 24: Die Nonne (Titel) Nun lockt dich mit Sirenton die
Lust (24,4)

Die Figur der Nonne steht nicht nur, was die Zahl der Belege be-
trifft, hinter dem Mönch zurück, sondern weist auch nicht jene
Aufspaltung in verschiedene Orden auf. Lediglich in MRH (und NBÖ)
scheint sich eine gewisse Ordensrivalität auszudrücken.

§ 146 Äbtissin (16 Belege) (s.a. Abt § 77; Nonne § 145)

- GRB 19: Gnedige Fraw Eptissin mein (19,1)
- KLB 20: Fraw eptissen (20,1; tw. wie GRB)
- BRN 28.29: frouw aptissin (28,1) Hand ir die jungkfrouwschaft
recht ghalten (28,3)
- NEC 1544,82f: Äbtissin (Titel) vnd soll das sündtlich / flaisch
ain mal verderben, Auff verdienst Christi / hab ich gsetzt
all mein trosst (83,2f)
- SCH 15: Die Äbtissin (Titel) Ich meint mich solt mein geist-
lich kleidt / Füren zu rechter seligkeit (15,1f)
- NEC-SCH' 15: Ein Äbtissin (Titel) Fraw Äbtissin (15,1)
- MÜN fl25r: (wie NEC)
- LUZ 1635,14: Äbtissin (Titel) so will ich dran / Zu Jesu
meinem Breutigam (14,3f)
- VOG 21: Äbtissin (Titel) geh jetzt doch mit Widerwillen fort
(21,3)
- MEY 1650,10: Äbtissin (Titel) Das lob der Reinigkeit und
waaren Jungfrawschaft (10,1)
- VAL 36: deß Höchstens ... bin ich ein verlobte Braut
- EMM 11: (wie LUZ)
- BLB 28: Aptissin (Titel) Hab dein stab und dich beym Scapulier
(28,1) hast jm Closter gehalten quet Regiment (28,3)
- MEY 1759,10: Aebtißin (Titel) Wie kostets Euer Gnaden Fleisch,
Zu leben ohne Mann, doch keusch! O Schwerer Kampf! o
harte Überwindung (10,1ff)
- WAS 14: Die Äbtissin (Titel) Lebet wohl ihr liebe Schwestern
(1,1) Liebe Töchter! liebe Kinder (5,1)
- SLO 15: Die Äbtissin (Titel) Sie kann sich schwer zum letzten
Gang entschließen (15,3).

Bemerkenswert ist die zu beobachtende weitgehend komplementäre Verteilung von Äbtissin und Nonne, worin sich die Tendenz ausdrückt, die "männliche" Ständereihe durch jeweils eine exemplarische "weibliche" Figur derselben Reihe zu ergänzen, statt ihr (wie das vereinzelt NBÖ tut) eine komplette analoge "weibliche" Reihe gegenüberzustellen.

§ 147 Begine (5 Belege) (s.a. Nonne § 145; Witwe § 160; Einsiedler § 119)

- LÜB 1489,1209ff: De Bagine (Titel) suster kornute efte bagincken (1233) ein afgesneden otmödich klêt (1237) Se scholen wesen der kranken wechter unde hodere (1248) Do mine vrunde mi nicht konden rike beraden, Do makeden se van mi eine beginen draden (1213f)
- KLB 31: Begin hastu got gedeint nacht vnd tag (31,1 frgm.)
- BRN 32.33: begin im grawen kleid (32,1) Den siechen wacht ich tag und nacht (33,1; folgt auf den Einsiedler!)
- HAN 17: Begyne (Titel) du gude begyneke ... din weddeuens tade
- LÜB 1520,297ff: suster bagynken (297; ähnl. wie LÜB 1489) (FRÖ XCIIII: Beginen oder Nunnen).

Diese auf alte Texte beschränkte Figur ist ständisch schwer einzuordnen, weil sie neben dem Merkmal "weiblich" noch mehrere andere in sich vereinigt und es sich kaum entscheiden läßt, welches davon als dominant zu gelten hat: "geistlich" (dann als Konkurrenzform zur Nonne zu interpretieren, wie etwa FRÖ es tut), "nicht (mehr) verheiratet" (dann als Witwe anzusehen, wie etwa HAN nahelegt) oder "außerhalb der Gesellschaft" (und dann als weibliches Gegenstück zum Einsiedler anzusehen, hinter dem BRN sie einordnet).

§ 148 Die größte Zahl "weiblicher" Figuren ist der Reihe der "weltlichen" Obrigkeit" zuzuordnen und aus deren "männlichen" Figuren mittels des Merkmals "verheiratet (mit)" abzuleiten.

Kaiserin (28 Belege) (s.a. Kaiser § 83)

- GRB 3: Fraw Keyserin (3,1) Viel Wollüst hatt mein stoltzer Leib Ich lebt alsz eines Keyzers Weib (3,5f)
- OBÖ 3 (ähnlich wie GRB)
- LÜB 1463,60ff: frou keiserinne (60) Keiserinne hoch vor-meten (69)
- BER 207ff: Keyserinne, hoghe frowe gebaren (207; frgm.)
- LÜB 1489,233ff: bin ik eine rike, eddele keiserinne (234) alle din herte unde sinlicheit Hefstu gelecht an wertlike idelicheit (257f)

- NBÖ 201ff: fraue keiserin (201) (tw. nach GRB)
KLB 3: (ähnl. wie GRB)
KZH 4: Der keyser vor vch den dantz fiert, Geystlich, weltlich personen hoch, Die dantzen vch vor vnd ouch noch (4,4ff)
BRN 38.39: keiserin (Titel) Jungkfrowen und dienerin hab ich vil (39,1)
LÜB 1520,81ff: keyserynne (81) de forstinnen unde frouwen, de nu syd, Dantzen gerne vele nyer trede (84f)
NEC 1544,72f: Fraw Kayserin (73,1) ich den höchsten wollust hab Vnd mangellet mir nichts auff der erd (73,10f)
SCH 1557,10: Die Keyserin (Titel) Bist stoltz in hochfart einher gangen (10,2) All deine dienstmeqt darffstu nimmer / Hie ist ein dürres frawenzimmer (10,5f)
NEC-SCH' 10: Ein Kaiserin (Titel) hilft nicht dein Gut vnd Ehr
WIS 25ff: Frau Käyserin (26) in Ehr und Freüd hier leb ich gern (31)
MÜN f122v/123r: wie NEC, jedoch statt sünd setzt V 16: mein zeit in so uil f r e i t zubracht
LUZ 1635,6: Wann ich schon bin ein Kayserin / Darzu ein Römische Königin (6,1f)
VOG 9: Du lässest dir / du Käiserin / gefallen Den stolzen Pracht (9,1f)
MEY 1650,16: Keyserinn (Titel) Großmächtigeste Fraw (16,7)
AUG~1650,19-21: Edle Kaiserin, Eur Herr erwart Euer auf der Bühn (19,1f)
VAL 90: deiner Mäysteet
LÜB 1701,25ff: Die Kayserin (Titel) Man wird euch den Gemahl wald an die Seite legen (28)
EMM 5: Gester Kayserin in dem Reich heut layder gott schon eine leich (5,1f)
BLB 27: Keyserin (Titel) Du bist schön, mit Edelstein thuest brangen (27,1)
ERF 23: Kaiserin (Titel) Bist du an Schönheit schon den Engeln selber gleich (23,2)
MEY 1759,16: Kaiserin (Titel) Elisabeth ... die heil'ge Majestat Von Moscaus unbegränzten Staaten (16,15ff)
WAS 17: Die Kaiserinn (Titel) Schön und holde Kaiserinnen Müssen ebenfalls von hinnen (1,1f)
ÖDB 8: Kaiserin und Königin
SLO 10: Die Kaiserin (Titel) Des Landes Mutter, fromm und mild von Sitte (10,1).

Ähnlich wie die (noch öfter bezeugte) Figur der Jungfrau (s.u. § 157) wird auch die (wie in MEY 1759) individualisierte Figur der Kaiserin u.U. aus der Ständereihe herausgenommen und in einer Einzelszene allein mit dem Tod konfrontiert (s.u. § 485).

§ 149 Königin (18 Belege) (s.a. König § 82)

- GRB 5: Fraw Königin (5,1) Euch hilfft kein schöne, Gold noch Gelt (5,3)
- NBÖ 209ff: Di köniqein (Titel) darvor hilft dich wedder silber oder golt (211)
- BRN 40.41: Frow künigin (40,1) Ir hand vil kleider und edelgestein (40,3)
- NEC 1544,74f: Die Künigin (Titel) Frau (75,1) Dein schönen stoltzen leib (75,4) Die weltlich frewd ist wol so süeb (75,13)
- SCH 11: Die Königin (Titel) Reichthumb hat ewer hertz besessen Das jhr hand ewers Gots vergessen (11,1f)
- NEC-SCH' 11: Ein Königin (Titel) An Todes Rayen ich dich führ (11,4)
- MÜN f123rv: (Wie NEC)
- LUZ 1635,9: Wo ist mein König mein Hoffgesindt (9,1)
- VOG 10: Komm Königin mit deinen stoltzen Frauen (10,1)
- MEY 1650,18: Fraw Königin (18,1) o grosse Fraw (18,7)
- AUG~1650,26.27: Frau Königin ... Nach eurem König so langweilt (26,1f)
- VAL 92: Königin ... war ein edle Singerin (?)
- EMM 9: muos ich o peyn von meinem könig gescheiden sein (9,2)
- ERF 22 (wie LÜB 1701 - Kaiserin)
- MEY 1759,18: Madam (18,1) Laßt Wollust, Freunde, Gold (18,3)
- WAS 19: Die Königin (Titel) Was man dort von Kaiserinnen! Kann man hier von Königinnen sagen (1,1f) dergleichen höchste Frauen (4,2)
- ÖDB 8,1: Kaiserin und Königin
- SLO 11: Die Königin (Titel) Herrin, die sich freut an eitlem Tand (11,2)

Edelfrau (17 Belege) (s.a. Edelmann § 85; Gräfin § 150; Hoffärtige § 155)

- GRB 17: Vom Adel Fraw last ewer pflantzen (17,1)
- OBD 17: Edelfrau (17,1) Ich solt treiben juchzens vil (17,5)
- NBÖ 241ff: Di edele frau (Titel) von dein hofffertigen leben (244)
- KLB 18 (ähnlich wie OBD)
- NEC 1544,80f: Die Edelfraw (Titel, mit HOL 35) Du Edels weib was zierst dein leib Mit schönem klaid (81,1ff) bin auch ain Edle fraw (es spricht der Tod! 81,8)
- NEC-SCH' 25: Ein EdelFraw (Titel) O edle Fraw leq hin dein Ketten (25,1)
- (FRÖ nennt die Edelfrau von GRB lateinisch Nobilissa, deutsch jedoch Hoffart; s.u. § 155)
- FÜS 13: O fraw was sol doch diser prachtt (13,1; folgt auf den Junker)
- MÜN f124v/125r (wie NEC)
- LUZ 1635,23: Edelfraw (Titel) Von Adelszweig bin ich ein Blum (23,1)
- OST 13 (wie FÜS)
- AUG~1650,32: ihr edles Frauenzimmer (32,1)

- VAL 98: Edl-Fraw (Nobilissa) (Titel) Frau
(EMM 13: du Edle dam Von graflich stam s.u. Gräfin § 150)
- BLB 29: Zuer F r e i f r a w e n (Titel) Du auff gebotzte Edelfrau (29,1)
- FRB 10: Mit aschen zierth der Todt das haupt
- MUS p.81ff: Wienerin und Römerin (Titel) nimmt die von Josef II. erlassene Kleiderordnung zum Anlaß, eine Wiener Dame der Gesellschaft (Adelheid, die Verkünderin des neuesten Modegeschmacks, und Meisterin aller Toiletten-künste p.81) mit dem Tod abgehen und in der Unterwelt mit der ebenfalls - aber anders - schönen römischen Edeldame Porzia (85) über Schönheitsideale ein Totengespräch (s.u. § 494) führen zu lassen.
- HLZ 1799,63: Licht weg! (Titel) Aus meinem Land ist aller Überfluß verbannt, Muß jeder allein, Ohne Bedienung sein (p.64)
- HLZ 1799,94ff: Der Vorhang (Titel) In offensichtlicher Ablehnung an die von HOL 36 dargestellte Szene: Hinter dem Bettvorhang einer v o r n e h m e n D a m e , die erst hoch am Morgen aus ihrem weichen Lager sich erhob.
- § 150 Gräfin (13 Belege) (s.a. Graf § 87; Braut § 160; Ehepaar § 143)
- NBÖ 225ff: Di grefein (Titel) Wollust der werlt hast du gepflegen (225)
- NEC 1544,78f: Gräffin (Titel) Hast vor vil goldts an hals ghenck (79,2) Dem Teüfel nur hofiert (79,6)
- SCH 36: Gräuin (Titel) bist am stand eins Grauen weib (36,2)
- NEC-SCH' 21: Ein Gräfin (Titel) Ob du schon bist hie an diser stett Bist frewden voll an deinem Bett (21,1f; zu HOL 36 Herzogin, wie SCH)
- MÜN f124rv (wie NEC)
- LUZ 1635,16: Gräffin (Titel) Von meinem Graffen gescheiden seyn (16,2; LUZ 1867,14 abweichend)
- VOG 16: Du Gräfin wirst nicht von dem Bethe kommen (16,1)
- MEY 1650,20: zwey ehleüt ... Den Gräfflichen (Bildunterschrift) dem Graffen und seinr Gemahelin (20,1f)
- VAL 96: Edle Gräffin
- EMM 13: Edle dam Von graflich stam (13,1)
- ERF 39: Ich habe Graf, mit Euch, und Grafin, nun zu thun (39,1) Bestellet das Concert und dann die Serenade (39,4)
- MEY 1759,20: Graf und ... Gräfin (Titel) von den Freuden Der Durchgelermtten Zeit (20,19f)
- WAS 23: Die Gräfinn (Titel) hohe Dame! Dich bey deinem Silberkrame, In dem Spiegel wohl beschau (1,1ff) (positiv werden Eine Sweertsin, Slavatin genannt:3,3)
- (SLO 34: interpretiert die HOLBEINSche Greffin als Braut).

Ähnlich wie zwischen Äbtissin und Nonne läßt sich auch zwischen Edelfrau und Gräfin eine gewisse komplementäre Verteilung erkennen. Beide Figuren werden auch weitgehend übereinstimmend mit denselben Sündentiteln (Hoffart, Wollust, Putzsucht) belegt.

Fürstin / Herzogin (12 Belege) (s.a. Fürst § 84)

- GRB 9: Fraw Hertzogin (9,1) Ob jhr schon seind vom Edlen Blut (9,2)
- NBÖ 217ff: herzogein (Titel) ich was edel unde weis (223)
- NEC 76f: Hertzogin (Titel) So wurdst im himel wildpret sein (77,11)
- SCH 34: Dieweil du warst eins Hertzogs weib / Pflantzstu in hoffart auff dein leib (34,1f; zu HOL 34 Greffin)
- FÜS 5: Fraw Fürstin fein (5,1) Wo ist jetzund ewr hoffgesindt (5,3)
- MÜN f123v/124r (wie NEC)
- LUZ 1635,12: Hertzogin (Titel) Ein schönes Weib ein zarter Leib (12,1)
- OST 5 (wie FÜS)
- VOG 14: Die Hertzogin verbringt in vielen freuden / Ihr Leben zu (14,1)
- VAL 94: Edle Fürstin, schönste Zier
- WAS 21: Die Fürstinn (Titel) Ist der Fürst gut, und sanftmüthig, So ist mehr die Fürstinn gütig (1,1f)
- SLO 36: Die Fürstin (Titel; zu HOL 36 Hertzoginn) Die arme Fürstin (36,1).

Es fällt auf, daß unter den Frauenfiguren der weltlichen Obrigkeit die Herzogin überdurchschnittlich positiv gezeichnet ist.

Rittersfrau (1 Beleg) (s.a. Ritter § 86)

- NBÖ 234ff: frau ritterein hart, wie uppig ist gewest dein art (234f)
- (AUG-1650,38f: Frau des Ritters bittet den Tod: laß mir mein Herrn (38,1), ist aber nicht bereit, statt ihm zu sterben; sie wird vom Tod verschont, nicht aber ihr Mann: Siehe da! die Treu von meinem Gspan! 39,1).

Die nur einmal belegte Figur der Rittersfrau ist insofern aufschlußreich, als sie den Charakter des Textes NBÖ, der (in diesem von seiner Vorlage MRH abweichend) systematisch die Reihe der männlichen Figuren durch eine parallele Reihe "weiblicher" Figuren erweitert, hervortreten läßt.

§ 151 Nur eine kleine Gruppe selten bezugter weiblicher Figuren ist der Reihe "Artes" (s.o. §§ 92ff) zuzuordnen:

Tänzerin (3 Belege) (s.a. Todestopoi §§ 193ff) (s.a. Tänzer § 127;

Jungfrau § 157)

- ERF 3: Mein Tanzen, welches sonst den Grossen dieser Welt Das Herz bezaubern kann, den Blick gefangen hält (3,5f)
- WFL 219ff: läßt bei einem Maskenballe den Herrn von Rumpelmeier Eine nach der Andern zu Schanden walzen (222), u.a. auch die holde Adele (221), des Erzählers Geliebte, und seine Schwester (223); ihr Tod wird im Text nur angedeutet: der wehmütige Abschied von meiner bleichen Adele und meiner hustenden Schwester (234)

MKL 7: Tanzen (Titel) zeigt ein Tanz p a a r , dem der Spielmann Tod aufspielt: sie tanzen in's Grab und nennen's Vergnügen.

Die Einordnung der Tänzerin als "Artes"-Figur stützt sich nur auf den Beleg in ERF, wo die Tänzerin in einer Reihe mit der Sängerin und Schauspielerin steht und - auch das typisch für ERF (vgl. Banquier § 124) - völlig von der "Sünde" des Tanzens (vgl. oben § 127) abgelöst erscheint. Demgegenüber ist die Tänzerin in WFL und MKL eigentlich eine "sündhafte" Figur, die nur der Einfachheit halber unter diesem Kapitel subsumiert wurde. V.a. in WFL finden sich nämlich alle jene stereotypen Tanzverurteilungen wieder, die sich seit dem Beginn der durch unser Corpus abgedeckten Zeit (s.u. §§ 229f) nachweisen lassen:

die rasende Wuth, mit welcher so viele reizende Frauengestalten sich tief in die Ballust stürzten und in vernichtendem Walzen dahinflogen, konnte mir nicht gefallen ... Da rasen sie hin, die Unglücklichen, - jammerte ich - und trinken in vollen Zügen den Tod! Wie viele von diesen unbesorgt Genießenden wird früher Rasen decken! Wie manche von ihnen mag bereits unter der blühenden Larve die Farbe der Verwesung tragen ... Wer rettet die Verblendeten? (WFL p.220f).

Lehrerin (1 Beleg) (s.a. Lehrer § 97; Greisin § 158)

MUS p.142ff: Schweigende Ergebung (Titel) Mutter Sara (Titel) Troz des Nachbar Küsters Neid, blühte, wie ein Rosengarten, ihre Schule; nicht dominant auch das Merkmal "alt": zu der lieben Alten (p.146).

Schauspielerin (1 Beleg) (s.a. Schauspieler § 100; §§ 161ff)

ERF 2: Die Commödiantin (Titel); wie beim Schauspieler-Beleg (s.o.) wird auch hier zwischen dieser "Artes"-Figur und dem Tod eine assoziative Verbindung hergestellt, indem die Schauspielerin oft die Sterbende gespielt (2,1) hat.

Sängerin (1 Beleg) (s.a. Domherr § 78; Spielmann § 98; Nonne § 145; Königin § 149)

(MEY 1650-29,2: erwähnt den Sängermeister als Künstler)
(VAL 92 nennt die Königin ein edle Singerin)

ERF 4: Soll nun pausiren wohl? Ich werde wieder singen, Und einst mit jenem Chor ein Halleluja bringen (4,7f)
(WAS 15-2,3 spricht von der Nonne als Sängerinn).

§ 152 Der großen Zahl männlicher Figuren des "3. Standes" entsprechen auf der "weiblichen" Seite nur zwei:

Bürgersfrau (7 Belege) (s.a. Bürger § 104)

- MRH 545ff: Ir b u r g e r i n (545) ir pflegent hoifieren und dantzen. Uwer meide laist ir uch naich gain (546f)
- NBÖ 253: Di burgerin (Titel) Euer meit last ir euch nach gan, das euch nit ist geboren an (249f)
- KZH 17: Frouw burgerin (17,1) Min hoffart vnd schönen gestalt Myn man gar oft im huss entgalt (17,9f) dz ich zu kyrchen vnd stross Stoltz inhar kamm (17,13f) einer Burgerin, eines rychen mans frouw (Bildbeschreibung)
- ZIM f112r: Doch bin ich ser geloffenn auß, Vorsaumt khinnd, Man, vnnd das hauß. (112,19f) ich hab mein ee gar dickh gebogen, Minnckh vnnd Pfaffenn hingezogenn, Die mier machtennd fröd vnnd lust (112,23ff)
- BLB 36: Zur S t a d t f r a w e n (Titel) Dein Eckhuet steht mir wol an (30,1)
- FAL-ELM 6: Burgerin (Titel) Lass mich noch leben in der Stadt, Wo man so viel Vergnügen hat (6,1f)
- FAL-SWA 6: Bürgerin (Titel) Laß mich im Winter in der Stadt, Im Sommer reise ich ins Bad (6,1f).

Obwohl die Belege zeitlich ziemlich weit auseinander liegen, stimmen sie doch in der kritischen Tendenz überein, wobei in MRH, NBÖ und KZH die Kritik eher von klerikaler, in ZIM von feudaler Seite geübt wird, während die FALGERSchen Texte und BLB die städtische Bürgerin vom Land aus (durch die Brille des Künstlers) distanziert betrachten.

Handwerkersfrau (1 Beleg) (s.a. Handwerker § 106)

NBÖ 257ff: Di hantwerksfraue (Titel) O sunderin (259).

Wieder zeigt sich die Tendenz des Textes NBÖ, eine möglichst komplette Reihe "weiblicher" Figuren zusammenzustellen (s.o. § 150 Rittersfrau).

§ 153 Wir kommen zu den "weiblichen" Figuren der "Untertanen"-Reihe:

Magd (6 Belege) (s.a. Knecht § 116)

- (MRH 547 erwähnt die meide die die burgerin sich naich gain läßt)
- (NBÖ 249, wie MRH)
- HAN 23: M a g e t (Titel) du d e n s t m a g e t ... Hastu dyne husfrewen nicht bestolen
- LUZ 1635,59: Dienstmagt (Titel) Sag ab dein Dienst / das Jahr ist hin (59,1)
- MEY 1650,35: Knächt und Magd (Bildunterschrift) ir ungetrewe Schälk (35,11)
- MEY 1759,35: Knecht und Magd (Titel) ihr Bösen (35,1) Unselige (35,23)
- FAL-ELB 17: Magd (Titel)
- FAL-ELM 4: Magd (Titel).

Die Magd ist eine jener wenigen weiblichen Figuren, die öfter belegt sind als das entsprechende männliche Gegenstück (s.a. Jungfrau § 157).

Bäuerin (3 Belege) (s.a. Bauer § 111)

NBÖ 265ff: Di beuerin (Titel) Herr laß michs nit entgelten das ich kum zur kirchen so selten (269f; zur Tendenz von NBÖ, eine vollständige "weibliche" Figurenreihe zusammenzustellen s.o. §§ 150.152)

BLB 31: beurin (Titel) Mit deiner loqlen geschwind Zu trinckhen bringen deinem gsündt (31,1f)

SXT 2: Weib (Titel) ist bildlich als Bäuerin dargestellt; die Andacht ist zu End (2,1).

Melkerin (1 Beleg) (vgl. Mäher § 116)

EMM 21: Uf meinem Vich mit angst und noth erhalt ich mich (21,1).

Die Melkerin ist eine speziellere Ausformung der Figur der Bäuerin so wie ja auch der Bauer in spezialisierter Funktion als Mäher auftritt.

Krämerin (1 Beleg) (s.a. Krämer § 114; Kaufmann § 102)

LPL 3 (p.19): Frau krämerin (Titel) ich han brokat nur und gewänder und seydenzeug und gold und bänder, gewürtz und wein und derley sach mit geistlich dingen ich nichts mach (p.20).

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die bleiche Spinnerin, die in MEY 1650-30,13 (zusammen mit dem Holzknecht) als Vertreterin der Frommen Handwerksleute angesprochen wird, und die als Archetypus der (in den Totentänzen unseres Corpus nicht entwickelten) Figur der Arbeiterin angesehen werden könnte.

§ 154 Neben der im Rahmen der "Geistlichkeit" besprochenen Figur der Begine (s.o. § 147), die mit einiger Berechtigung auch hier eingeordnet werden könnte, sind folgende "weibliche" Figuren anzuführen, denen das Merkmal "außerhalb der Gesellschaft" eigen ist:

Hexe (2 Belege)

FÜS 16: du hessigs kammelthier (16,1) Dein gabel reitten hat ein endt (16,3) Mein qlübt hab ich dem teuffel thon (16,7)
OST 16 (wie FÜS).

Heidin (2 Belege) (s.a. Heide § 120; Türke § 120)

GRB 35: Heydin (35,1) Juno, Venus vnd auch Pallas, Euch Göttin laszt erbarmen (35,5f)

KLB 35: heidin (35,1) O Machmet. los mich nit in noit (35,5).

Jüdin (2 Belege) (s.a. Jude § 120)

- KIE 51 (mit einem nicht-HOLBEINschen Bild): Die Jüdin (Titel)
Ob du schreyst, O Leidr Leidr (51,1)
VOG 51 (gleicher Kupferstich wie KIE: Jüdin als Pfandleiherin
abgebildet) wann du gleich ruffst den Messias an (51,3).

Zigeunerin (1 Beleg) (s.a. Quacksalber § 100)

ERF 5: E g y p t e r i n (5,1) Komm, schau in meine Hand (5,4)
Die männliche Gegenfigur des Zigeuners wird in MEY 43 sowohl im
Text von 1650 (Zaubersegner und Zigeuner V7) als auch in dem von
1759 (Schreyer und Zigeuner V 14) unter dem Titel Quacksalber er-
wähnt.

§ 15) Was "sündhafte" weibliche Figuren betrifft, so sind - abgesehen
von den bereits erwähnten Tänzerinnen-Belegen (s.o. § 151) - nur
wenige zu nennen:

Hure (3 Belege) (s.a. Ehebrecher, Verführer, Zuhälter § 127)

- BRN 76.77: Die m e t z (Titel) Min liebe dirn (76,1) Ach,
dass ich han so schantlich glebt (77,1)
MKL 8: Kuppelei (Titel) Verkauft'st du die Unschuld aus Man-
gel und Noth
LPL 6 (p.35ff): Die b u h l e r i n (Titel) wann ich durch
markt und gassen schreit, schau mir die mannsleut nach
von weit, umbuhlen mich mit aug und mund, hofieren mir
zu jeder stund (p.35)

Stellt diese Figur die (weibliche) Personifikation jener sündhaf-
ten Haltung dar, aus der der Mensch dem lib (g) sücht allen lust
(BRN 77,3), so wird das sündhafte Streben nach "Ehre" weiblich
verkörpert in der Figur der

Hoffärtigen (2 Belege) (s.a. Edelfrau § 149)

- FRÖ 17 nennt die Edelfrau von GRB lat. Nobilissa, deutsch je-
doch die Hoffart und macht sie so zur verkörperten Sünde.
MKL 6: Eitelkeit (Titel) Du suchst den Menschen zu gefallen.

Hier wird ansatzweise auch die Möglichkeit der Eröffnung einer
weiteren humanité-Figurenreihe mittels des Merkmals "⁺schön"
sichtbar, wie es vereinzelt bereits personifiziert in unseren
Texten vorkommt:

Schöne (3 Belege) (s.a. Edelfrau § 149)

- MBU 6,5 Helena der Weiber schönste Zier [mußte auch sterben]
ABR 1710,46: Schönheit und Tod (Titel) Ach ihr Drechslers-
docken und Hofmalerinnen
HLZ 1795,218ff: Die Schöne (Titel) Erst siebzehn Jahr Ein
Mädchen war (p.218) Die Schöne wich, das Roth verblich (221)

In diesen Zusammenhang gehören wohl auch die oben (§ 149 Edelfrau) bereits erwähnten Wienerin und Römerin (MUS p.81ff), zwei Schönheiten verschiedener Art und verschiedener Zeit, in deren (Toten)Gespräch die Beschränkung der weiblichen Putzsucht im josephinischen Wien beklagt (bzw. befürwortet) wird:

O Kayserstadt, in welche Barbarey sinkst du zurück ... dem Altar des Geschmacks ungetreu, bedrohet dich ein ehernes Jahrhundert. Der S c h ö n h e i t Reiz nach Willkühr zu erhöh'n, versagte nie dem zärteren Geschlechte das strenge Rom (p.83).

Ganz vereinzelt (wie auf der "männlichen" Seite ja auch) findet sich als eine "weibliche" Figur mit dem Merkmal "nicht sündhaft" die

Pilgerin (1 Beleg) (s.a. Pilger § 127)

BLB 32: Pilgerin (Titel) gnveg bist gangen auff wahlfarthen (32,3) Du weißt daß es keiner Pilgrin ansteht zue tantzen wenn sie wallfahrten geht (32,7f).

§ 156 Während "weibliche" Figuren mit dem Merkmal "krank/gesund" in unserem Corpus überhaupt nicht vorkommen (s.o. §§ 132-135), sind solche der Inhaltskategorie "arm/reich" sehr selten:

Bettlerin (2 Belege) (s.a. Bettler § 130)

FAL-ELM 2: Bettlerin (Titel) Ich hol die Armen und die Reichen (2,3)

FAL-SWA 9: Bettelweib (Titel) Jenseits bekommst du beßres Brot (9,4).

Schleusserin (1 Beleg) (s.a. Reicher § 129)

WAR 5: Aus dem kurzen Text wird die soziale Stellung der Figur nicht recht klar, doch deutet das Präpositionalattribut mit dem Schatze (5,2) auf das Inhaltsmerkmal "reich" hin.

§ 157 Ebenfalls nur zwei Figuren, jedoch ungleich häufiger belegte, umfaßt die "weibliche" Reihe nach dem Merkmal "jung/alt":

Jungfrau (43 Belege) (s.a. Jüngling § 138, Liebespaar § 142; Tänzerin § 151)

GRB 25: J u n g k f r a w (25,1) Ihr sprungen gern mit jungen Knaben (25,3)

LÜB 1463,380ff: Junkvrou (380) Ik junghe schone derne (382) Were ik ene klostervrowe worden (387; frgm.)

- MRH 561ff: Ir iunfrauwe (561) ich wolt der werlt zu male behagen Mit dantzen vnd mit springen (570f)
- LÜB 1489,1301ff: Junkvrowe (Titel) eine fine junge derne (1311) 1335ff gibt einen Namen-Katalog; Giseltrüt efte wo din name is geheten (1327) Du plechst doch gerne to danzen unde to springen (1329)
- KLB 25: Juncfrawe (Titel) Fraw (25,1)
- KZH 24: Junckfrouw mit vwerem schenen krantz (24,1) Den knaben zu leyb thet ich singen Weltliche leider (:) off vnd vil (24,12f) Vwer vff mutzen, dantzen, zyeren Der knaben gestalt vnd hoffieren (24,5f)
- BRN 84.85: T o c h t e r (84,1) Ich was verpflichtet eim jungen knaben (85,3)
- HAN 21: du schone Juncfruwe ... du weyst doch vele to dansen
- LÜB 1520,273ff (ähnlich wie LÜB 1489)
- SUS p.23,25ff: puellarum pulcherrima (23,25)
- ZIM f115r: Vill hoffartt hastu getribenn (115,3) grosse mieh, Wie ich denn leüttenn möcht gefallen (115,24f)
- WIS 171ff: Schön Jungfrau zahrt (171) dier woll dient ein braf Gesell (173)
- FÜS 18: O Junckfraw (18,1) Hast oft getantzt mitt Jungen knaben (18,3)
- KIE 42: Die Jungfraw (Titel) bist noch schön vnd Jung (42,1)
- LUZ 1635,53: Junckfraw ich lad euch an mein dantz (53,1)
- OST 18 (wie FÜS)
- VOG 42: Die Jungfraw (Titel) Du schönes Bild (42,1) mit deinem bunden Haar (42,4) deine Freud an jungen Kärten war (42,3)
- AUG-1650,46.47: M ä d l (46,3) Ich bin ein Kind, bin nicht gescheid (47,3) zusammen mit der Greisin: Die Mädln nimn, die ist schon krank (47,2)
- ABR 1680,5: Merk's J u n g f e r (Titel) Alabasterg'sicht mit Spiegel und mit Kampl (5,1f)
- RGB 13: die Jungfrau zart und weiß (13,1)
- LÜB 1701,177ff: Die Jungfern pflegen sonst kein Täntzgen abzuschlagen (180) Ihr Schwestern, wehlet euch bey Zeiten einen Mann (182)
- BLB 26: Jungfraw (Titel) Du wilst jertz gewiß gehen zue dem tantz, das du so butzt, hast auff ein krantz (26,1f)
- ERF 40: Jungfrau (Titel) So hol ich unverliebt dich jertz zu meiner Braut (40,2)
- FRB 3: Bein haar der Todt ergreiff (3,1)
(MEY 1759,38: die Jungfer und der Jüngling als Liebespaar)
- BEV 10: J u n g f r ä u l i n (10,1) Ihr stolzer Gang Wärt gar nicht lang (10,4f)
- BOL 17: Ihr Jungfraun hübsch und zart (17,1)
- GRE 18: Jungfrau schön und zart (18,1)
- STY 3.4: Jungfrau
- MUS p.21ff: Toiletten-Besuch (Titel) Vom späten Bal in Traum gewiegt, schlief Fräulein Rosemunde (p.21)
- ÖDB 8,2: Frauen und Jungfrauen zart
- HLZ 1795,107ff: Die Dorfkirms (Titel) Du holde D i r n e ... Du tanzest gar zu schön (p.108)
- HLZ 1795,111ff: Nettchen (Titel) wünscht sich einen Gemahl: Er hieß mich sein lieb Nettchen, Ich gieng mit ihm ins Bettchen (p.112)

- HLZ 1795,116ff: Hein verirrt sich (Titel) ein Mädchen jung und schön (p.117) wird vom Tod verschont: Ich seh dich erst als Mutter wieder
- HLZ 1795,195ff: Elisa (Titel) das liebevolle gute Mädchen (p.195)
- HLZ 1795,206ff: Die V e r f ü h r t e (Titel) ein Mädchen lieb und hold (206)
- HLZ 1795,240ff: Der Liebesantrag (Titel) Ein Jüngferchen, das lange noch die jungen Männer maß, Da sie schon fünfzig Jahre war (248)
- HLZ 1799,31: Die Überraschung (Titel) Ein Mädchen am Spiegel (31)
- HLZ 1799,78ff: Ausgezogen (Titel) Brautjungfer vor dem Spiegel (78)
- WSB 2: Die Jungfrau (Titel) Der Braut geziemt der Moden Zier (2,1)
- FAL-SWA 5: Jungfrau (Titel) Ist ein Verbrechen, fröhlich sein (5,1)
- GRZ 4: Jungfrau (4,1) kannst den Spiegel meiden (4,4)
- KÄR p.23,20ff: wie rot ist mein Mund (24,7; tw. wie STY)
- SXT 6: Holde Maid im Myrtenkranz Folge mir zum Hochzeitstanz.

Die Jungfrau ist nicht nur die am häufigsten bezeugte "weibliche" Figur überhaupt, sondern auch eine jener vereinzelt weiblichen Figuren, die öfter verwendet sind als das entsprechende Gegenstück, der Jüngling, mit dem sie in vielen Subtexten auch syntagmatisch (u.a. durch das Tanz-Motiv) verbunden auftritt. Die innerhalb der "Weiblichkeit" (und mit Ausnahme des Kindes auch innerhalb der humanité) dominierende Stellung der Jungfrau drückt sich auch in jenen "Einzeltotentänzen" aus, die die Szene Jungfrau und Tod verselbständigen (s.u. § 491).

§ 158 Greisin (17 Belege) (s.a. Greis § 139)

- NEC 1544,86f: A l l t s w e i b (Titel) du lang gewünschter tod (87,9)
- SCH 1557,25: Das alte Weib (Titel) Mein körper nur begert ins grab
- NEC-SCH' 19: Ein altes Weib (Titel) O lieber Todt kumm jmmmer her, Zu leben ich nicht mehr begehrt (19,1f)
- MÜN f125v/126r (wie NEC)
- LUZ 1635,57: Alt Weib (Titel) du klagst / O altes Weib / Wilt behalten deinen blöden Leib (57,3f)
- VOG 35: Die alte Haut leg ich gar gerne nider (35,2)
- MEY 1650,37: Zum alten Weib (Titel) Großmütterlein (37,1; stirbt gern)
- AUG~1650,46.47: die alten Weiber (46,1)
- VAL 100: Alts Weib (Vetula) (Titel) Alte!
- BLB 33: Dv altes Weib der runtzlen voll (33,1) Laß mich nur hinterm Ofen sitzen (33,7)

- ERF 52: Die alte Frau (Titel) altes Mütterlein (53,1) längst bereit, mit Lust die Welt verlassen (52,8)
- MEY 1759,37: Die Alte (Titel) die alte, schwache Frau (37,1) Madam (37,5)
- WAS 37: Das alte Weib (Titel) liebe alte Mutter (1,1) Ich, sagt sie, vor hundert Jahr ... Auch ein hübsches Mägdlein war (2,3.6) Hochvernünftige Matronen ... Machen selbst dem Tod gern auf (5,1.3)
- (MUS p.142 alte Lehrerin, s.o. § 151)
(HLZ 1795,62ff ein altes Ehepaar, s.o. § 143)
(HLZ 1799,p.32 erwähnt Ein Mütterlein, schon abgelebt; s.o. § 157)
- SLO 25: Die Alte (Titel) Wie gerne folg ich deinem Boten nach (25,4)
- FAL-ELB 12: Grossmutter (Titel) Du musst wie deine Kinder fort (12,4)
- FAL-ELM 1: Großmutter (Titel)
- FAL-SWA 12: Großmutter (Titel) Laß mich im Schattwald hier (12,1) Du hast im Leben viel erzählt (12,3)

Die besondere Betonung liegt in den Greisinnen-Subtexten (wie ja auch in denen zum Greis, s.o. § 139) auf der Modalität des Sterbens, sei es, daß die Greisin dem Tod bereitwillig folgt (wie in NEC, SCH, VOG, MEY 1650, ERF und SLO), sei es daß sie dem Tod besonderen (und angesichts ihres Alters besonders törichten) Widerstand entgegensetzt (wie in LUZ, AUG-1650, BLB, MEY 1759 und bei FALGER). Der Kontrast zwischen diesen beiden Haltungen ist in WAS thematisiert. (s.a. § 298)

§ 159 Mittels des Kriteriums "±verheiratet" erfassen wir die verbleibende Gruppe von i.e.S. "weiblichen" Figuren (Frau/Mutter, Braut, Witwe), die sich nicht nur dadurch auszeichnen, daß sie in den Texten durchwegs häufiger verwendet werden als ihre "männlichen" Entsprechungen, sondern deren Bezeichnungen auch morphologisch unabhängig von männlichen Personenbezeichnungen (soweit diese, wie im Falle von Amme, nicht ohnehin völlig fehlt) bestehen.

(Ehe-)Frau/Mutter(Amme) (17 Belege) (s.a. Ehemann/Vater § 143;

Kind § 137)

- GRB 39: Mütterlein (38,7; Kind spricht) Ach Frewlein (39,1) Tantzen dem Kindt nach (39,2)
- OBD 24: liebe muter mein (23,5; Kind spricht) Frau (24,4) Lauft dem kind nach mit der wiegen (24,2)
- LÜB 1489,1409ff: Amme unde kind (Titel) ik bin des Kindes amme efte moder (1416)
- KLB 39: mutterlin (38,5; Kind spricht) Es mosen bede an den dantz (39,3)

- BRN 68.69: E e f r o u w, das kind müsst du mir lan (68,1)
Nimst mir den man, ouch mir das kind (69,2) Z'letst
müss ich ouch mit dir darvon (69,4)
- HAN 19: F r u w e (Titel) Hastu ... dyne kindere vpgetoghen
in eren ... dynnem huswerde so gedenet also du dat gerne
nemest
- LÜB 1520,381ff: Amme, kum heer myt deme kynde (381) schone
dessem kynde (387) schone ok my arme derne (390)
- DSD 16f: Kein W e i b aus allen Ständen Wird mir in diesem
Tanz entwischen
- (BLB 30: Bürgerin - Die Kindlein aber zu verlassen, Darauf
thu ich mich nit einlassen 30,7f; s.o. § 152)
- (RUS 13-p.228f: die Ehefrau des Kranken stirbt vor diesem;
s.o. Gesunder § 135)
- FRB 7: Der eigne kopf macht lauter zanck (7,1; vorausgeht
der kreuztragende Ehemann!)
- ÖDB 8: Frauen und Jungfrauen zart (8,2)
- HLZ 1799,12: Das Weib (Titel) Ein junges Weib, das zum ersten
Male Mutter werden sollte, hatte eine lange leidenvolle
Geburtsstunde, und man zweifelte an ihrem Leben
- HLZ 1799,p.48ff: Der Ehebruch (Titel) Ein Mann, der schon bei
Jahren war, hielt noch einmal Hochzeit, und nahm ein jun-
ges schönes Mädchen zur Frau ... Da hatte nun L i e b -
w e i b c h e n wenige gute Tage (p.48)
- HLZ 1799,p.65: Die Aderlaß (Titel) ein junges W e i b -
l e i n mit ihrem neuen Gatten (p.65)
- FAL-ELB 8: M u t t e r (Titel) Nimmst du mich von den Klei-
nen schon (8,2)
- FAL-SWA 11: Mutter (Titel) Nimm nicht das Kind, wohl aber
dich (11,4)
- (SXT 2: Bäuerin als Weib angeredet; s.o. § 153)
- KÄR p.28,15ff: Mutter (Rollenbezeichnung, mit Kind)
- LPL Nr.5(p.28ff): Von der straßen kumbt die mutter mit ihrem
kindel uf dem arm (p.28) Ich will nicht von meinem kind
lahn, herr tod, laßt mich mit euch gahn (p.34).

Diese im eigentlichen Sinne "weiblichste" Figur wird unter zwei verschiedenen Aspekten gesehen: einerseits steht sie als Mutter in syntagmatischer Beziehung zum Kind, von diesem durch die Merkmalopposition "alt/jung" unterschieden; in dieser Funktion tritt in komplementärer Verteilung (in LÜB 1489 und 1520) auch die Amme auf. Andererseits wird die Figur aber auch als Ehefrau eingesetzt und kann in diesem Fall als archilexematischer Prototyp für alle jene "weiblichen" Figuren angesehen werden, denen das Merkmal "verheiratet" inhärent ist (s.o. § 144).

§ 160 Braut (8 Belege) (s.a. Brautpaar § 143; Jungfrau § 157)

- AUG~1650, Str. 40: Herr Bräutigam, gefällt euch euer Braut?
(40,1) Tod raubt sie ihm.
(RUS Nr. 35: Bräutigam und Braut, die von der Copulation kommen; s.o. § 143)
(MUS p. 21ff: s.o. Jungfrau § 157)
MUS p. 148ff: Des Stärkern Vorrecht (Titel) Da geht sie im Brautgepränge hervor, die Errungene (p. 151) die Hochzeitsfreuden sind zu Ende (p. 154)
(HLZ 1799, p. 32: Die Überraschung - Titel - erwähnt junge zitternde Braut; s.o. § 157)
HLZ 1799, 52: Der Freier (Titel) Sie hatte bebend ihr Leben Dem Wilden gegeben (Tod als Bräutigam)
WFL p. 231ff: die holde Braut (p. 232), wegen Entfernung des fürstlichen Bräutigams per procurationem mit dessen außerordentlichem Gesandten (nämlich Herrn von Rumpelmeier) verheiratet.
SLO. 34: Die Braut (Titel; zu HOL 34 Greffinn) heut noch, Grabgenossin, bist du mein (34,4)
WSB 2: Der Braut geziemt der Moden Zier (2,1)
FAL-ELB 11: Braut (Titel) Lass mich noch hier, bei der Musik (11,1) Und bind' mit dir ein neues Band (11,4)
FAL-ELM 9: Braut (Titel) Jungfrau, du bist noch jung und blond (9,3)

Wie bei der Jungfrau ist auch bei der Braut auf (z.T. volksliedhafte) "Einzeltotentänze" zu verweisen, die in BÜRGERs Lenore ihre literarische Ausformung gefunden haben (s.u. § 492).

Witwe (2 Belege) (s.a. Begine § 147)

- BRN 82. 83: Witfrouw (82,1)
WIS 131ff: eine Wittwe (Titel; der Hg. vermerkt: 'Der Schreiber schrieb zunächst Der Todt und eine Frau und fügte dann Wittwe hinzu') Du Frauw (131) Ich wittwe zwar ermahnen thu euch Wittwen alle (135f)

Die Beginen-Belege lassen zwar z.T. die Annahme zu, jene Figur und die Witwe seien nur als Allo-Varianten aufzufassen, doch spricht dagegen BRN, wo beide Figuren nebeneinander vorkommen.

dd) Assoziativ mit dem Sinnbezirk "Sterben" verbundene Figuren
(§ 161-163)

§ 161 Nachdem wir die société- und humanité-Figuren gruppiert haben, bleibt noch ein kleiner Restbestand von Figuren übrig, deren dominantes Inhaltsmerkmal nicht ihre (ständespezifische) "(Nicht-) Zugehörigkeit zur Gesellschaft" ist und die auch nicht als Personifikationen von "(allgemein) menschlichen" kategorialen Eigenschaften anzusehen sind. Das Kriterium, dem die Bezeichnungen

dieser Gruppe ihre (relativ späte) Aufnahme in das Figureninventar des Totentanztextems verdanken, ist nämlich die (im einzelnen recht verschiedenartige) assoziative Beziehung, in der sie zum textthematischen Sinnbezirk des Todes auch außerhalb des Totentanz-Textems (und unabhängig davon) stehen. Symptomatisch für die Dynamik und Entwicklungsfähigkeit des Textems ist auch hiebei die Tatsache, daß dieses Kriterium - in nicht dominanter Funktion - bereits bei (älteren) société- und humanité-Figuren (wie etwa dem Arzt, der den Tod bekämpft, oder dem Greis, der dem Tod nahe ist, usf.) implizit vorhanden war und für eine Funktionalisierung zur Verfügung stand.

Einerseits geschah dies dadurch, daß - wie etwa in ERF sehr konsequent - die Ständevertreter auf irgendeine Weise auch schon als Lebende mit dem Sinnbezirk des Todes verknüpft werden: die Schauspielerin hat z.B. oft die Sterbende gespielt (ERF 2,1), der Buchdrucker hat gesetzt, gedruckt, manch' rührend Todtenlied (ebda 11,1) und der Wachshändler hat eben an sein eigenes Leichenlicht ... noch nicht gedacht (ebda 15,6).

Andererseits ermöglicht dieses Kriterium eben die Aufnahme einiger, z.T. recht entlegener Figurenbezeichnungen, die nur gewaltsam - oder gar nicht mehr - als société- bzw. humanité-Figuren interpretierbar wären. Bedingt durch die textgeschichtliche Jugend dieser Gruppe der "mit dem Tod assoziativ verbundenen" Figuren sind die Belegzahlen durchwegs recht niedrig; doch heben sich darunter zwei Bezeichnungen klar ab:

§ 162 Selbstmörder (8 Belege) (s.a. Mörder § 127)

- SCH 1557,48: Vrsach sein selbs Todts (Titel) Verzweiflet vnd kein rechter Christ (48,2; zu einem der HOLBEINschen Kinderbilder)
- ING 3,5: Heautontimoroumenus wil sich selbs entleiben / damit er den Todt nicht allzeit fürchten müß
- VOG 56: Wil das Gewehr dem Todt entgegen drehen: Vergebens doch (56,2f) Vrsach sein selbsttodes (Inhaltsverzeichnis; Text steht kaum in Zusammenhang damit)
- MUS p.15ff: Der Verzweiflungsvolle (Titel) Nun wad ich durch den heissen Sand der Trübsal kümmerlich, und schleppe mein Aas zum fernen Grabes Strand hin, durch des Lebens dürre Steppe (p.17)

- HLZ 1795,16ff: Der Selbstmörder (Titel) Schicksal eines unglücklichen Jünglings (p.17)
- HLZ 1795,211ff: Die Rettung (Titel): der vom Tod gerettete Selbstmörder (!)
- HLZ 1799,116: Die Selbstmörder (Titel) 3 aneinandergereihte Szenen: Mädchen, Mann, Ehemann
(WFL 209ff: läßt den Spieler (s.o. § 125) durch Selbstmord enden: der Mörder, den der Erzähler gesehen hat, ist Herr von Rumpelmeier.)
- MKL 14: Selbstmord, kontrastiert mit:
(MKL 15: Lebensüberdruß - mit leeren Seufzern und eitlen Klagen soll keiner mich vor der Zeit erjagen)
(LPL 44: der Kaiser rennt sich den Tolch in die Brust).

Die Figur des Selbstmörders ist auch innerhalb jener Entwicklungstendenz zu sehen, in der die ursprünglich einheitliche Todes-Metapher des Tanzes zusehends abgelöst wird durch die Darstellung der Unterschiedlichen Todts-Gattungen (VAL 2. Teil) (s. dazu unten § 287).

Totengräber (6 Belege) (s.a. Pferdeschinder § 116)

- (KLB 22,1: Einsiedler hat mengen zu Grab getragen)
- ERF 18: Ich Todtengräber dieser Stadt (18,1) Wer andern eine Grube gräbt, Fällt endlich selbst hinein (18,7f)
- STR 36,1: Wer greift Mir in mein amt / Wer soll die grueben füllen
- HLZ 1795 wählt die Figur eines Todtengräbers Namens Friede, der jede Nacht den Tod trifft, zur Rahmenkonstruktion: Täglich kam Friede in seine Laube, und Hein erzählte ihm Vieles. Alles was ihn aus Heins Unterhaltungen tröstete, oder erheiterte, schrieb er in seinen Kalender. Auch ihn beförderte Hein endlich zur Ruhe! Seine Kalender waren seine Verlassenschaft - und ich zeige sie dir, lieber Leser ... (p.7)
- HLZ 1799,10: Der Todtengräber (Titel)
- MKL 21: Todtengräber (Titel) Am Ende fällst du doch selbst hinein (21,2)
- FAL-ELB 18: Todtengräber (Titel) ... Dass ich das Grab für mich gemacht (18,2)

Daß der Totengräber nicht einfach (wie theoretisch möglich) als Untertanen-Figur, sondern als ein mit dem Sinnbezirk Tod auf besondere Weise assoziativ verbundene Figur in das Inventar aufgenommen worden ist, beweist ex posteriore F. KRANEWITTERS Totentanz-Drama (s.u. § 493).

§ 163 Im Vergleich zu diesen beiden Figuren fallen die restlichen dieser Gruppe, was die Zahl der Belege angeht, stark ab. Es handelt sich dabei zum Großteil um Bezeichnungen von lebensgefährlichen Tätigkeiten (oder Berufen):

Duellant (2 Belege) (s.a. Ritter § 86)

- (MUS p.128ff: der Ritter im Kapitel Der Zweikampf unterliegt im Duell mit dem Tod)
WFL p.223ff: der Ich-Erzähler fordert Herrn von Rumpelmeier zum Duell, das dieser annimmt: Morgen Schlag zwölf Uhr in der Nacht, in meinem Garten (=der Friedhof); das Duell wird aber nicht ausgetragen: "Ihr mein Wohltäter!" - "Negative!" (p.230)
MKL 11: Duell (Titel) Es bringt ein Freund den andern um (11,1) (Bild zeigt Tod als Sekundanten).

Seiltänzer (2 Belege)

- RUS (p.352): Einen Seil-Tänzer; hinter welchem der Tod, als ein Pickelhering, mit tanzt (Titel) Der Narr dient hier nicht zum pläsir (Motto) Denn in dem seil-tanz ist ein kleiner fehler groß (p.356)
MUS p.100ff: Der Equilibrist (Titel) ein Gaukler (101) Signor Allegro hieß der Herr, Beazzo hieß der Diener von wälschem Namen; aber er war von Geburt ein Wiener (p.101).

Reiter (2 Belege)

- ABR 1710,51: Reiter und Tod (Titel) Der bricht den Fuß, der ander ein Arm, der dritte erstickt vom Blut, der vierte reitet sich merode, daß ihm die gedärme schier vor die Füße fallen; viel andre brechen gar den Hals (p.253f)
HLZ 1795,278ff: Der Reuter (Titel) Was sollt uns die Gefahr? - Ha, ich allein, Rief er, will nun so tapfer seyn den Ritt zu thun (p.279) er fällt Am Weg ins Grab(ebda).

Ballonfahrer (1 Beleg)

- MUS p.28ff: Der A e r o s t a t (Titel) welch Meteor gleichet dem Balle mit weitem Bauche (p.30) so folgt der schnellfüßige Tod dem kühnen Flug der A e r o n a u t e n (p.33f).

Bergsteiger (1 Beleg) (s.a. Landstreicher/Wanderer § 120)

- (HLZ 1799, p.50: Der Spottvogel - s.o. § 127 - steigt auf einer Baum: Doch müssen sie auch zu tausendmalen ihre V e r - w e g e n h e i t bezahlen; Immer zeigen sich andere wieder, Denen Beispiele wenig nützen, Die die hohen Felsen-spitzen, Wie ihre gesunkenen Brüder von neuem besteigen p.52)
POC 6: kühner Wand'rer (6,1) Und schaut du in das Thal hinab, Erblickst du bald dein eigen Grab (6,5f).

Feuerwehrmann (1 Beleg)

HLZ 1795, p.253ff: handelt im Kapitel Die Feuersbrunst von einem Mann, der bei einem Palastbrand die besten Sachen der fürstlichen Familie (p.258f) rettet: Aber sein Eifer ließ ihn zu leicht Gefahren übersehen, wo Niemand sich hinwagen wollte (p.259) In einer tödlichen Falle, ohne Ausweg, läßt ihn der Fürst - gnadenhalber - erschießen (!): Sein bester Jäger zielte aus einem Winkel nach dem Verzweifelnden ... Der Schuß fiel - und tod stürzt' er herab (p.260) Traurige Nothwendigkeit! sagte der Fürst (ebda).

Schlittschuhläufer (1 Beleg)

RUS 29 (p.359ff): Schlittschuh-Fahrer, denen der Tod, auf Schlittschuhen, nachfolget (Titel) diese Figur ist aus der niederländischen Landschaft zu erklären: weil die wasser hier ganz gangbar zugefrieren, so trifft man menschen an, die reit-gewehre führen, als narren-schuhe, krumm, von unten her mit stahl, bey einem stroh-halm breit, und also trefflich schmah! Die füget man dann nett, als schuhe an die tatzen. Die dinger nennet man allhier in holland schaatssen (p.361).

Schwimmer (1 Beleg)

HLZ 1795,321ff: Das Bad (Titel) ein Knabe ... ein wilder unternehmender Kopf ... sprang in den Fluß und forderte Hein auf, mit ihm ein Spiel zu beginnen (p.322).

2 Figuren personifizieren nicht lebensgefährliche Tätigkeiten, sondern todesähnliche Zustände:

Scheintoter (1 Beleg)

HLZ 1795,262ff: Der Lebendigbegrabene (Titel) Er ist tod! konnt ich sie schreien hören ... und am andern Abend war ich im Grabe.

Schläfer (1 Beleg)

HLZ 1795,237ff: ein Schläfer unter einem Apfelbaum (Titel) starb und träumte Leben (p.239).

ee) Spiegelbildlich zu einem Todes-Topos stehende Figuren

§ 164 Ansatzweise wird hier die Ausbildung einer neuen Figurenreihe erkennbar: so wie die erwähnten Figuren mit dem "Tod (an sich)" assoziativ verbunden sind, ist - in Umkehrung des Prinzips vom "spiegelbildlichen Tod" (s.u. § 283) - auch die Aufnahme von Figuren möglich, die nicht mit dem "Tod" allgemein, sondern mit

einem bestimmten Todestopos in assoziativer Verbindung stehen. Hierher könnten etwa die Tänzerin (s.o. § 151) als Pendant zum Tod-als-Tanz-Topos, der Wanderer (s.o. § 120) als Entsprechung zum Tod-als-Reise-Topos und der Schläfer (§ 163) als Gegenstück zum Tod-als-Schlaf-Topos (s. dazu jeweils unten §§ 193ff; 250ff; 280) gerechnet werden. Während diese Figuren jedoch anderen Reihen zugezählt werden können, das Merkmal der Spiegelbildlichkeit somit nur sekundär (und nicht distinktiv) auftritt, läßt sich die einmalige Figur des

Hochzeitsbitters (ERF 16)

keiner anderen Reihe zuordnen und muß somit als Beleg für die bereits stattgehabte Eröffnung einer neuen (und theoretisch ausbaubaren) Figurenreihe gelten. Hatte sich zuerst bei bestimmten Figuren die Tradition entwickelt, ihnen den Tod in ihrer eigenen Funktion gegenüberzustellen (etwa beim Ritter; s.u. § 283ff), so wird jetzt umgekehrt dieses Prinzip für die Erweiterung der Ständereihe nutzbar gemacht und zu einer topischen Funktion des personifizierten Todes eine spiegelbildliche Menschen-Figur gestellt. Dieser Fall liegt beim Hochzeitsbitter vor, dem sich der Tod in seiner (des Todes) eigener und totentanztopischen Rolle (zum Tanz zu bitten) nähert, eine Rolle, deren Personifizierung umgekehrt der Hochzeitsbitter darstellt: Komm alsobald mit mir zum Tanze (ERF 16,4). Zudem ist zu beachten, daß die Funktion des Hochzeitsbitters ja nicht auf Hochzeiten beschränkt war, sondern daß er auch zu Begräbnissen lud: 'nach dem gottesdienste ... trägt die sogenannte einmacherin, auch todtenweib genannt, zwei lichter aufs grab, und die ganze verwandtschaft versammelt sich sofort zur trauerrede des hochzeitsladers' (Beleg zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1,626). Insofern reiht sich der Hochzeitsbitter ja auch in die Reihe der assoziativ mit dem Tod verbundenen Figuren ein.

ff) Überblick

§ 165 Wir geben zum Abschluß eine übersichtliche Zusammenstellung des in den Totentänzen unseres Corpus registrierbaren Figureninventars, gegliedert nach unterscheidbaren Figuren-Reihen einerseits, nach Häufigkeit des Vorkommens andererseits. Die Zahl der Belege wird in Klammern angegeben; die WEIBLICHEN Figuren sind in die Aufstellung der einzelnen Reihen integriert.

	Kernbestand (über 28 Belege)	akzeptierte Erweiterungen (11-25 Belege)	vereinzelt Erweiterungen (1-10 Belege)
Geistlichkeit	Papst (46) Bischof (43) Kardinal (38) Mönch (36) Pfarrer (35) Abt (30)	Domherr (24) NONNE (19) ÄBTISSIN (16)	Kaplan (7) Kreuzritter (5) Prälat (5) BEGINE (5) Offizial (4) Patriarch (3) Küster (3) Erzbischof (2) Legat (1) Curtisanus (1) Prior (1) Probst (1)
weltliche Obrigkeit	König (50) Kaiser (48) Fürst/Herzog (43) Edelmann (40) Ritter (34) Graf (28) KAISERIN (28)	Richter (24) KÖNIGIN (18) EDELFRAU (17) GRÄFIN (13) FÜRSTIN (12)	Hauptmann (7) Amtmann (5) Schultheiß (5) Vogt (5) Waisenvogt (5) Höfiling (5) Freiherr (4) General (4) Fähnrich (2) Oberst (1) Offizier (1) Monarch (1) Orator (1) Scabinus (1) RITTERSFRAU (1)
Artes	Arzt (40)	Advokat (19) Maler (18) Astronom (14)	Gelehrter (10) Schüler (9) Lehrer (8) Spielmann (8) Schreiber (7) Autor (7) Quacksalber (6) Jäger (5) Baumeister (5) Apotheker (4) TÄNZERIN (3) Wundarzt (2) Bildhauer (2) Causidicus (1) Rezensent (1) Philolog (1) Schattenspieler (1) Schauspieler (1) LEHRERIN (1) SCHAUSPIELERIN (1) SÄNGERIN (1)
3. Stand	Kaufmann (33)	Ratsherr (19) Bürger (18) Bürgermeister (16) Handwerker (16) Seemann (12) Wirt (12)	BÜRGERSFRAU (7) Fuhrmann (6) Schuster (4) Müller (3) Fischer (2) Kaminkehrer (2) Schneider (1) Bäcker (1) Buchdrucker (1) Gärtner (1)

S O C I É T É	3. Stand		Goldschmied (1) Töpfer (1) Böttcher (1) Buchbinder (1) Kirchenvorsteher (1) Quästor (1) Schriftgießer (1) Seiler (1) Tischler (1) Uhrmacher (1) Wachshändler (1) HANDWERKERSFRAU (1)
	Untertanen	Bauer (51) Soldat (36)	Krämer (17) Bote (8) Koch (7) MAGD (6) Tagelöhner (4) Handwerkersgeselle (4) Knecht (3) Holzknecht (3) Hirte (3) BÄUERIN (3) Beamter (2) Bergmann (2) Knappe (2) Besenbinder (1) Mäher (1) Schinder (1) Spuler (1) Torwächter (1) Weber (1) MELKERIN (1) KRÄMERIN (1)
	außerhalb der Gesellschaft		Einsiedler (19) Jude (8) Landstreicher (7) Heide (3) Gefangener (2) HEXE (2) HEIDIN (2) JÜDIN (2) Exilant (1) Freimaurer (1) Türker (1) ZIGEUNERIN (1)
	H U M A N I T É	"sündhaft"	Wucherer (22) Spieler (20) Säufer (17)

H U M A N I T É	"isünd- haft"		Titelnarr (1) Gerechter (1) Pilger (1) PILGERIN (1)
	"+ reich"	Reicher (22) Bettler (22)	Armer (4) BETTLERIN (2) SCHLEUSSERIN (1)
	"ige- sund"	Narr (17) Blinder (13)	Krüppel (8) Kranker (6) Gesunder (3) Weiser (1)
	"+alt"	Kind (55) JUNGFRAU (43) Jüngling (30)	Greis (22) GREISIN (17) Knabe (9)
	"+verhei- ratet"	(EHE)FRAU/MUTTER (17) Liebespaar (11)	BRAUT (8) Ehepaar (7) (Ehe)Mann/Vater (5) WITWE (2) Brautpaar (1)
assoziativ mit Tod verbunden			Selbstmörder (8) Totengräber (6) Duellant (2) Seiltänzer (2) Reiter (2) Ballonfahrer (1) Bergsteiger (1) Feuerwehrmann (1) Schlittschuhläufer (1) Schwimmer (1) Scheintoter (1) Schläfer (1)
	spiegel- bildlich		Hochzeitsbitter (1)

gg) Verallgemeinerung und Individualisierung der Figuren (§ 166-173)

§ 166 Da in den älteren Texten die "Ständefiguren" als exemplarische Vertreter vorgestellt werden:

So stee ich hie als ein veltpawer vnd vihchieher
AUG 1438-Cgm 4930 f 7r; Ich was ein heiliger pabst ge-
nant OBD 1,5; ähnlich durchgehend (und im Gegensatz zu NEC
und SCH) auch in NEC-SCH' Benennung mit Indefinitartikel
E i n Pabst usf.;

muß der Textadressat, um aus einer Reihe derartiger Figuren und Subtexte "die Lehre zu ziehen", sowohl verallgemeinern ("nicht nur dieser Papst, sondern alle Päpste") als auch individualisieren ("nicht nur dieser Handwerker, sondern auch ich, N.N."). Diese Aufgabender Verallgemeinerung und Individualisierung werden dem Leser in jüngeren Texten teilweise abgenommen bzw. erleichtert, u.zw. durch:

- Pluralsetzung von Figuren;
- Aufnahme von indefinitpronominalen Personenbezeichnungen;
- katalogische Aufspaltung von Figuren;
- Identifizierung von Figuren.

§ 167 P l u r a l s e t z u n g von Figurenbezeichnungen ist zwar die am häufigsten verwendete Form der Verallgemeinerung, in den älteren Texten jedoch noch vereinzelt und darum umso signifikanter: denn kaum zufällig dürfte es sein, daß gerade eine Figur wie die des Handwerkers auffallend häufig pluralisch gesetzt wird

Ich raden uch allen minen gesellen
(MRH 319) Ir handwerksleut (NBÖ 161); Giamtes lude alghemeine (LÜB 1463,325; ähnlich LÜB 1520,369ff; WIS 139ff; MEY 30).

Einerseits drückt sich darin (historisch gesehen) das starke Kollektivbewußtsein dieser Gruppe aus, wie es sich auf Gesellen-(=untertanen-)ebene auch in der Gründung von "Gesellschaften" 'nach dem Vorbild der Zünfte' auf der Meister-(=Obrigkeits-)ebene niederschlägt³⁰³); andererseits signalisiert dies (textimmanent interpretiert) das offensichtliche Bestreben des jeweiligen Autors, die Vielfalt der städtischen (Handwerker-) Bevölkerung auch im Text zum Ausdruck zu bringen³⁰⁴), ein Bestreben, das sich in ähnlicher Weise auch bei anderen, in der Wirklichkeit als Mehrzahl (Kollektiv) auftretenden Figuren erkennen läßt, wie z.B. beim Mönch:

E u e r n geist und leben must ir mir alsampt aufgeben
(NBÖ 75); Ir münchen mästend uch gar wol (BRN 26,1);
Ein zal wir sind zufressen nur geboren (MEY 1650-12,11)
Klerisei (ABR 1680,4); lieben Brüder (LUZ 1867-16,1; ähnlich noch MUS p.60ff Aufhebung des Klosters; HLZ 1795,172ff; HLZ 1799,16: St. Augustins heilige Brüder sowie LÜB 1489,519: wi de cruceherren),

beim Chorherren (NBÖ 49; LÜB 1520,202; AUG-1650-11,1; WAS 10-3,1ff), Ratsherren (SCH 1557,20; RUS 10,p.197ff; BOL 11; GRE 11; HLZ 1799,p.111; LUZ 1867,20) und Gelehrten (ABR 1680,7), aber auch beim Gesunden und Kranken (HLZ 1799,44.82), sowie bei "sündhaften" Figuren wie etwa dem Säufer:

Die voll truncken rott (SCH 1557,42); Nasse brüder (MEY 1650-49,1); Die Säufer (WAS 43), ähnlich ING 2,2; AUG-1650-44,1; RUS 11.14; MEY 1759-49,1; HLZ 1795,334; HLZ 1799,113.

Im Zusammenhang mit der Episierung (Versprachlichung)³⁰⁵ des Totentanzes entstehen auch Episoden, für die die pluralische Setzung der jeweiligen Figur sogar obligatorisch nötig ist: verwiesen sei etwa auf die vom Werber Tod rekrutierten Soldaten (MUS p.114ff; HLZ 1795,283ff; HLZ 1799,82ff), sowie auf die Untertanen, die vom Tod gegen die Obrigkeit aufgewiegelt werden: Hieher zu mir! i h r Bürger, schrie er (HLZ 1799,21; ähnlich MKL 12).

Von solchen Figuren her werden sogar Texte verständlich, in denen sich pluralische Setzung der Ständefiguren (fast) so häufig wie singularische findet (wie z.B. NAO 6,1; 8,1; 9,3; 10,8; SCH 18; 19; 20; 21; 30; 41; 42; 44; 50; AUG-1650-8,1; 11,1; 12,1; 28,1f; 36,1; 41,4; 44,1; 46,1f; 48,2f; WAS 7; 8; 10; 16; 17; 18; 19; 20; 25; 26; 28; 29; 33; 39; 42; 43; 44; 45; BOL 3; 11; 12; 13; 16; 17). Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang LÜB 1489, wo im Text zwar singularische Ständevertreter auftreten, das Register jedoch (mit Ausnahme der ersten - Papst, Kaiser, Kaiserin - und der letzten - Amme, Kind -) durchwegs von pluralischen Figuren spricht, wie Van den cardinalen, Van den koningen usf.

So geht in jüngeren und künstlerische anspruchloseren Texten (wie RGB, WAS oder BOL) im Zuge einer derartig durchgreifenden Pluralisierung deren ursprüngliche Funktion insofern verloren, als auch Figuren, denen dank ihres hohen Standes Einmaligkeit zustünde, pluralisch gesetzt werden, wie z.B. der General:

Generals zu Wasser und Land (BOL 13,1; GRE hat an der entsprechenden Stelle: General du frischer Held - GRE 9,1),

die Königin (WAS 19), der König:

Ihr Könige, kommt herbey (BOL 6,1) Aber auch den Königs Cronen Pfllegt der Tod nicht zu verschonen (WAS 11-5,1f; ähnl. RGB 4,1; DSD 9)

ja sogar die Kaiserin:

Schön und holde Kaiserinnen Müssen ebenfalls von hinnen
(WAS 17-1,1f)

und der Kaiser:

Höchste Kaiser müssen eben, Durch den Tod den Geist auf-
geben (WAS 16-5,4f; ähnl. RGB 3).

Lediglich der Papst scheint von dieser inflationistischen Tendenz ausgenommen zu sein, die - soweit sie die namhafte Spitze der Ständepyramide betrifft - zur Eröffnung einer *h i s t o r i - s c h e n* Perspektive führt:

Viel gerechter und viel weiser Waren meiste Christen-Kaiser
(WAS 16-4,1f) Es gab böß, und wilde König, voller Gall, und ohne Hönig (ebda 18-1,1f).

§ 168 Zusätzlich zur Realisierung des Begriffes "Alle Menschen" in Form der *société*-/*humanité*-Figurenreihe und diese summarisch zusammenfassend finden sich in vielen Texten an markanter Stelle (vor oder nach den anderen Figuren) Strophen, in denen - ähnlich wie im benachbarten *Jedermann*-Texttyp³⁰⁶) - eine pronominale Kunstfigur mit dem Tod konfrontiert wird: diese "Figur" kann u.U. nur in dem Indefinitpronomen alle bestehen:

Hyr an hir an jungk vnd olt, arme vnd rike, eddele vnd
vnele, a l l e de vnder dussen vorbeschreuenen staten
beseten syn (HAN p.31; ähnlich OBD Prolog 2: Alle die noch im leben sind; LÜB 1463,13: alghemene; MRH 593ff: von allem stait, welch hie vor disser dantze nit enhait; KZH 26; LÜB 1520,17ff; ZIM f 125r; ING 3,8; AUG~1650,1; DSD 22; STY 12.

Öfter wird aber wohl 'als charakteristisches Element des Predigtstils'³⁰⁷) "der" Mensch (du, und damit der Textrezipient) direkt angesprochen:

Merk's Mensch (ABR 1680,3; ähnlich SCH 53; MEY 1650-53,1: du tummer Mensch; WDR 3; DSD 1-3; MEY 1759-52,1: Adams-Kind; BEV 15,1; BOL 1.23; GRE 1; STY 13)
Dort steht der Glöckner und sieht den Strang, Es tönt des
Abendsegens Klang: Das letztmal vielleicht ist's heute,
Daß d u vernimmst das Ruhgeläute; Der Morgenglocke heller
Ton D e i n offen Grab begrüßet schon (POC 7; ähnlich WDR 6.17).

Sofern dies im Plural geschieht:

ir menschen (NBÖ 1-8) - die menschen antworten (NBÖ 17ff); Mortales (SUS p.24,1ff); Die gebein aller Menschen (SCH 5); ihr Sterblichen (LÜB 1701,1; ähnlich ERF 1.51) Ihr Menschen-Kinder (WAS 5-1,1; ähnl. 49-1,1),

liegt selbstverständlich die Koppelung mit alle nahe:

A l l e m e n t s c h e n d e n k e n a n m y c h (MRH 5ff; so auch ZIM f 84r/85r) Alle menschen dem tod unterworfen (BRN 3ff) Ihr Menschen Kinder all zugleich (WIS 1ff; ähnl. BER 183ff) O vatter Adam, w i r K i n d e r a l l (LUZ 1867-2,1).

Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß NEC (und MÜN) sowie VAL diese Konfrontation zwischen dem Tod und d e m Menschen auf fast 10 (NEC) bzw. 12 (VAL) Seiten bzw. Strophen ausgebaut und, mittels eines eigenen Untertitels (Dialogus / oder Gespräch der [!] Menschen vnd Tods NEC p.3v) vom eigentlichen Totentanz klar abgehoben, (Ende dises Dialogi NEC p.12), vorangestellt wird³⁰⁸).

§ 169 Die k a t a l o g i s c h e A u f s p a l t u n g von Figurenbezeichnungen hat ihren Ursprung wohl - ähnlich wie die Pluralisierung - in jenen umfassenden Überbegriffen (wie Handwerker oder Mönch), mit denen eine Vielfalt von Personengruppen benannt werden können. Zwar treten im Falle des Mönchs die verschiedenen Orden, im Falle des Handwerkers die verschiedenen Berufe³⁰⁹) auch als selbständige Figuren auf, doch finden sich daneben, v.a. in den breiteren Buch-Totentänzen (LÜB 1489, MEY, RUS) auch enzyklopädische "Auflistungen" von Berufsbezeichnungen und Namen unter dem Stichwort einer allgemeineren Figurenbenennung wie Handwerker:

LÜB 1489,1087-1100 führt unter dem Titel mêster amptman rund 70 "Gewerk"bezeichnungen an: Du sîst ein goltsmit, ein maler ... MEY 1650-30,1-4 enthält unter dem Titel Handwerksleute mehr als 10 pluralische Bezeichnungen: Ihr Müller, Beker und ... (Ähnlich LÜB 1489,1154-1162; LÜB 1520,201-204.209; MEY 1650-30,1-3; 41,1-3; 43,1-7; ABR 1710,21).

In umgekehrter Weise macht sich der 1721 zu DSD verfaßte Text HILSCHERS dieses Prinzip zunutze, indem er die insgesamt 24 Figuren der Bildseite in 4 Strophen zusammenfaßt:

Str.1: Papst und Clerisey; 2: Øbrigkeit; 3: 3. Stand und Untertanen; 4: Frauen. Lebensalter).

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die Aufspaltung einer Figur(engruppe) in zwei (Gruppen) durch das Merkmal "+sündhaft", wie z.B. in MEY 1650/1759 Nr. 30: Schalkhafftige / Böse vs. Fromme / Gute (ähnlich Nr. 29).

Da der Zweck aller derartigen Differenzierungen ist, den Begriff "Alle", in dem inbegriffen der Textadressat sich erkennen soll, möglichst taxativ und explizit darzustellen, nimmt es nicht wunder, daß in einigen Fällen auch E i g e n n a m e n zu regelrechten Katalogen zusammengestellt wurden. Die markantesten Beispiele dafür bietet einerseits LÜB 1489, wo unter dem Stichwort Junkvrowe Giseltrüt efte wo dîn name is geheten (V 1327) nicht weniger als 70 Mädchennamen (V 1335-1351) den Begriff der Jungfrau möglichst umfassend präsentieren, andererseits RÜS, wo beim Bauren-Tanz (Nr 14) fast ein ganzes Dorf namentlich vorgestellt wird (p.236ff: 26 Namen), um den Begriff Bauer zu konkretisieren. In diesen beiden Fällen verbindet sich also die katalogartige Auffächerung einer Figur mit weitestgehender Individualisierung.

Die Wirksamkeit des Bauprinzips "Auffächerung durch Katalogisierung" erweist schließlich auch die textsyntaktische Besonderheit von HLZ 1799, einen nicht vom Ständevertreter, sondern von der Todesart her konzipierten Subtext sekundär nach dem Ständevertreterprinzip weiter aufzuschlüsseln: so etwa werden im Kapitel Die Überraschung, in dem die Ungewißheit der Todesstunde³¹⁰⁾ thematisiert ist, ein Mädchen, ein Kind und ein Mensch nacheinander mit dem Tod konfrontiert (p.31 ähnlich p.101; 116).

§ 170 Wie erwähnt, besteht eine weitere Möglichkeit, den abstrakten Begriff "Alle" zu konkretisieren, darin, daß die Figuren, der Ständereihe bis zur I d e n t i f i z i e r b a r k e i t i n d i v i d u a l i s i e r t werden, ein Kunstmittel, das v.a. der Bildseite mancher Totentänze eigen ist, aber auch außerhalb der Totentänze vorkommt³¹¹⁾. Totentanzgemälde als (bürgerliche) Porträtgalerien stellen etwa BRN (durchgehend 'Bildnisse von Zeitgenossen MANUELS'³¹²⁾, ERF (etwa die Bilder Nrr. 2, 3, 8, 9, 14, 15, 29, 36, 37, 43, 45, 52, 53, 54, 55 und 56) und vielleicht auch LUZ dar, wo die 'heraldischen Bestimmungen der einzelnen Donatoren vielfach eine bildnismäßige Verewigung der männlichen und weiblichen Stifter vermuten' lassen³¹³⁾; auch 'die charaktervollen Köpfe' von HSL 'könnten zum Teil Porträte von Landleuten' sein, die die einzelnen Bilder stifteten³¹⁴⁾, und noch im Jahre

1856 soll etwa Dominik WEBER bei der Restaurierung von FRB 'einer der weiblichen Figuren [nämlich Nr. 7] den Porträtkopf einer damals lebenden, allbekannten und etwas extravaganten jungen Dame aus einer der vornehmsten Familien der Stadt' aufgesetzt haben³¹⁵). Insbesondere prominente Standesvertreter sind (versuchsweise) verschiedentlich mit historischen Persönlichkeiten identifiziert worden: in HOLBEINs Papst-Darstellung 'will [man] ... ein Porträt Leos X. finden'³¹⁶), und GRIESHABERs Papst ähnelt eindeutig Johannes XXIII.³¹⁷). ROSENFELD erkennt beim Kaiser in MRH 'eine deutliche Porträtähnlichkeit mit dem 1452 zum Kaiser gekrönten Friedrich III.'³¹⁸), und ähnliches läßt sich mit MASSMANN wohl auch von HOLBEINs Kaiser in Bezug auf Maximilian I. sagen³¹⁹). Dementsprechend glaubt MAYER 'manche Abänderungen in den Physiognomien', wie sie David DANNECKER (DENECKER, DE NECKER) in den von ihm veranstalteten Ausgaben (NEC) vorgenommen hat, als Porträtaktualisierungen (Kaiser Maximilian zu Karl V., König Franz I. von Frankreich zu Heinrich II.) bestimmen zu können³²⁰), und für VON MOOS zeigt die Gestalt des Kaisers in HSL 'deutlich die Züge des jugendlichen Leopold I.'³²¹). Zweifelsfrei möglich erscheint die Identifizierung Herzog GEORGs des Bärtigen in dem von ihm in Auftrag gegebenen Totentanzrelief DSD. Am konsequentesten geschieht die Identifizierung jedoch an der Figur des Malers (Kupferstechers), bei der sich der Künstler selbst porträtiert: in BRN 88f Niklaus MANUEL DEUTSCH, in GRB 40 (der Restaurator) Hans Hugo KLAUBER, in FÜS 20 Jakob HIEBELER, (OST an entsprechender Stelle Gabriel NECKHER), in ERF 29 Jacob S. BECK und in MUS p.161 der Kupferstecher SCHELLENBERG³²²). Auf der Textseite finden sich entsprechende Individualisierungen nicht nur in den Strophen (Subtexten) zu diesen Darstellungen, sondern daneben auch noch literarisch-sprachliche "Selbstporträts" der Textautoren (Schreiber): etwa in RUS Nr. 30 der doctorirte Poet RUSTING (p.366ff), in MUS der Autor MUSÄUS, zusammen mit dem Kupferstecher SCHELLENBERG (p.161ff), in WFL der Ich-Erzähler (WEISFLOG) mit exakter Datumsangabe (p.234ff), und schließlich in BRN in einer Zusatzstrophe der Schreiber KIENER (BAECHTOLD p. CXXIV).

Daß sich der Textproduzent jedoch selbst explizit ans Ende der Totentanz-Ständereihe setzt, wie das in LÜB 1489 immerhin schon angedeutet ist:

De dit heft gedicht unde laten setten, Got mote siner
nummermêr vorgetten (1681f),

und in einem von Mathieu HUSZ 1499 in Lyon herausgegebenen französischen Totentanz überhaupt zum ersten Mal durchgeführt worden zu sein scheint, wo man den Tod sieht 'mettant la main sur l'imprimeur, au moment où il compose'³²³); ist ein Charakteristikum v.a. solcher Texte, die sich als künstlerische Produkte verstehen - im Gegensatz etwa zu den seelsorgerischen Texten, deren "Autor" (der Prediger) meist als Rahmenfigur außerhalb der Ständereihe bleibt.

§ 171 Eine zweite Gruppe von textlich individualisierten Figuren stellen - wiederum in Analogie zum Bild - die *h i s t o r i s c h e n* Persönlichkeiten dar, mit denen - naturgemäß nur höhere - Ständevertreter identifiziert werden. In älteren Texten geschieht eine solche Identifizierung u.U. auch ohne Namensnennung nur durch die Angabe politisch-historischer Details: so erkennen wir etwa in LÜB 1489 in der Figur des Papstes Sixtus IV.³²⁴) und in der des Kaisers (hadde ik ... gerichtet unde nicht getogert V 208) die 'schwunglose und zur Passivität neigende ... Natur' Friedrichs III.³²⁵); auch die Kaiserin ist durch die konkrete Einzelheit, daß ihre morgengawe vifundetwintichdusent punt (V. 246) betragen habe, zumindest für das zeitgenössische Publikum leicht zu identifizieren, und das gleiche gilt für den König, der noch hopede ... to krigen twier heren lant. ... Wente dêarto en sint nene geboren erven (V 335ff): damit dürfte wohl der gleiche, die (Rück-)Erwerbung Böhmens und Ungarns anstrebende (1489 noch: König) Maximilian gemeint sein, auf dessen 'träumerisches Projekt', 'sich selbst zum Papst wählen zu lassen'³²⁶), ca. 20 Jahre später BRN in der Kaiser-Strophe rekurriert: Trüegent ir noch einist ein drifache kronen, Dennocht wirt üch der tod nit verschonen (34,3f).

Jüngere Texte neigen im Gegensatz dazu eher zur expliziten Namensnennung und verbinden so das Totentanz-Textem mit dem "Wo-ist-X-

geblieben"-Topos³²⁷); hinzuweisen ist hier auf den (totentanzartigen) 'Zug klassischer Opfer' in einem Münchner Jesuitendrama Ludovicus Corbinellus³²⁸), v.a. aber auf Buchtotentänze der späteren Zeit: so ist etwa die Kaiserin in MEY 1759 (im Gegensatz zur älteren Bildunterschrift, die noch mit LUZ von einer Römische[n] Königin spricht) als Elisabeth, die heil'ge Majestät Von Moscaus unbegrenzten Staaten (16,15ff) identifiziert, während ihr Gegenspieler Friedrich II. von Preußen im gleichen Text in der Soldaten-Strophe positiv erwähnt wird:

Hätt ich ... gehorcht, gethan, was gut und recht, Wie Friedrichs menschlicher Soldat! Ich war ein Thier, ein Ruß' und ein Croat! (40,21f)

Wie letzter Beleg drastisch zeigt, kann die Einbeziehung historischer Persönlichkeiten in die Figurenreihe des Totentanzes³²⁹ mit Parteinahme gekoppelt sein, wofür die Königs-Subtexte von MEY 1759 und WAS weitere Beispiele bieten: MEY 1759 trennt im Jenseits die Schlechten von den Guten, denn da, wohin man Nero führt, Wird kein Trajan noch Titus einquartiert (17,5f), und WAS stellt einem wilde[n] König wie Balthasar heiligmäßige Herrscher wie Wenceslaus von Böhmen (Dieser eingefleischte Engel), Stephan von Ungarn und Casimir von Polen (etc.) gegenüber (WAS 18). Schließlich liefert WAS auch dafür ein Beispiel, daß die in der Vorrede als Auftraggeber genannte Hoch Reichs-Gräfl. Ecell. Franciscus Antonius Graf von Sporck (Tit.pl.) auch im Text (bei der Figur des Grafen) verewigt wird: Ich zu nennen hier begehre Einen Grafen: Sporck (WAS 22-2,2f)..

Das Gegenstück zu solch panegyrischer Einbeziehung namhafter Persönlichkeiten in den Totentanztext ist die satirische Nennung, wie sie Der Aristokraten Todtentanz KÖLNERs, eine politische Kampfschrift aus der Schweiz des Vormärz bietet, wo sich die semantische Basis fast völlig verschoben hat: "Alle (Aristokraten) müssen sterben" ist nicht mehr warnende Feststellung einer objektiven Wahrheit, sondern Ausdruck politischen Wollens; die (texttypische) konnotative moralische Bewertung der auftretenden Figuren hat den ursprünglichen Textsinn überlagert, Didaxe ist zur Satire geworden³³⁰).

172 Ähnlich wie in KÖLNERs Aristokraten Totentanz die zeitgenössisch-politische, so wird in anderen (ebenfalls moderneren) Totentänzen i.e.S. die historische Komponente s y s t e m a t i s c h in die Textgestaltung einbezogen und nicht nur - wie in den oben genannten Fällen - zufällig und sekundär berücksichtigt.

So hat schon VALVASOR in seinem Theatrum Mortis Humanae dem eigentlichen Totentanz als 2. Teil eine Reihe Varia Genera Mortis angeschlossen, in der die Unterschiedliche Gattung des Menschlichen Todts an insgesamt 35 (zum Großteil historischen, mit Quellenangaben untermauerten) Fällen demonstriert wird, und in analoger Weise enthält ABR 1710 in den prosaischen (nicht zum Totentanztext i.e. S. zu zählenden) Partien historische Exkurse:

Wo sind so viele Heilige Väter und Christi Statthalter zu Rom in so viel 100 Jahren hinkommen? (ABR 1710 p.63; ähnl. p. 64f; 67; 79uö).

Zeugnis für die systematische Berücksichtigung der historischen Perspektive in Totentanztexten geben RUS und MUS, wobei RUS - der eben deshalb umfangreichste Text unseres Corpus - in fast allen Kapiteln zum Großteil - aus der Aufzählung von historischen Beispielen (mit Quellenangaben) für die jeweils thematische Figur oder Situation besteht (Kap. 9-13, 15-18, 20, 25, 26). Dadurch erhält der Totentanz einen (für das 18. Jh. nicht verwunderlichen) enzyklopädischen Charakter und wird - nicht zuletzt auch durch den gelehrten Übersetzer MEINTEL und seine teils erläuternden, teils polemischen Fußnoten - zur akademischen Abhandlung³³¹).

Im Vergleich dazu ist MUS zwar weniger historisierend, unterscheidet sich jedoch von den herkömmlichen Texten dadurch, daß in mehreren Kapiteln historische bzw. namhafte Figuren im Zentrum stehen oder erwähnt werden, die mit dem Sinnbezirk des Todes auf besonders markante Weise (assoziativ) verknüpft sind³³²): so wird etwa Berthold Schwarz, der als Ständevertreter nicht nur der "Artes"-Reihe zugeordnet werden könnte (dein Forschungsgeist p. 125), sondern selbstverständlich auch der "Geistlichkeit" (Warum verschmähtest du das Gebet der Regel des heiligen Franciscus! p.124), als jener Unselige vorgestellt, dessen kühne Hand Todesköder zubereitete (p.125). Paracelsus und Saint Aimar (im Gelehrten-Subtext Raub der Falle) stehen als Beispiele für jene eitlen

Versuche, den glimmenden Tocht des Menschenlebens ... unverlöschbar zu nähren und das Bundessiegel der Sterblichkeit zu lösen (p.136). Schließlich ist es MUS, wo in Gestalt Ahasvers - selbstverständlich ausnahmsweise ! - auch eine unsterbliche Figur in die Totentanzreihe aufgenommen ist, eine Figur,

die seit langen Jahrhunderten unset und flüchtig Erd und Meere durchkreuzt und einen langen Wettlauf begonnen hat mit dem Tode, der ihn nicht einholen kann (p.136).

Obwohl die Erwähnung Ahasvers in einem Totentanz (mit dem Thema "Alle müssen sterben") grotesk und widersinnig scheint, wird sie doch textgrammatisch erklärbar in der Analogie mit jenen Figuren, die mit dem Sinnbezirk "Sterben" auch außerhalb der Totentanztexte assoziativ verknüpft sind, wie z.B. dem Arzt, der in MUS ebenfalls mit namhaften historischen Beispielen (Sänfftl, Mesmer, Haller und Peter Menadie, p.156; ähnlich auch MEY 1759-26,7: Bo'rhave) vertreten ist.

§ 173 Eine dritte Gruppe hier anzuführender Individualisierungen in Totentanztexten besteht aus zwar namhaften, aber nicht historischen Figuren, wie z.B. in den oben erwähnten Namenkatalogen von LÜB 1489 und ³³³RUS. Neben ING mit seinen sprechenden Namen (wie z.B. dem des gotteslästerlichen Knaben Blasphemulus 1,2) sind es v.a. die LüBecker Texte von 1489 und 1520, sowie ³³³RUS, in denen auch die an und für sich namenlosen Vertreter der unteren Stände benannt, d.h. individualisiert und als konkrete Figuren mit einem bestimmten Einzelschicksal "versehen" werden. So schildert LÜB 1489 die Laufbahn des Cannonik:

Tovoren wart ik to Kollen in dem rechte ein baccalarius, Darnâ to Lubek ein rike Vicarius (LÜB 1489,654ff)

und des werkmester (Kirchenvorstehers):

Dat schip seggelde ik in den strant to velen stucken (ebda 1130)

in äußerst realistischer Weise und versieht mehrere andere Figuren mit Namen:

broder Konrât (ebda 853, Einsiedler) Tûtke, ein bûrkerle van dem Lângenhagen (ebda 1187) Wobbeke efte Kristineken (1234 Begine).

Wörtlich gleich (LÜB 1520,213.299) oder ähnlich verfährt LÜB 1520:

Hyntze Sychelenfyst van Geckeshusen (LÜB 1520,309) Her domine efte Johannes, wo dyn name ist (ebda 333).

Der, wie schon erwähnt, über weite Strecken aus historischen Beispielen bestehende Text RUS weicht in den Kapiteln der unter der Schwelle zur Historizität lebenden Stände-Vertreter in überaus konkrete Alltagsbeschreibungen aus: so z.B. beim Bauren-Tantz (RUS 14, p.235ff), bei der Darstellung einer geistlichen Karriere (u.zw. des Kardinals, Nr 17, p.260ff) oder des armseligen Lebens eines Krämers (ebda Nr 23, p.317ff), bei der Aufzählung von Unfällen, wie sie holländischen Müllern (Nr 24, p.325ff) oder Eisläufern (29, p.359ff) zugestoßen sind.

Insgesamt muß die gezeigte Tendenz zur Individualisierung der Ständevertreter-Figuren im Zusammenhang mit der Episierung des Totentanzes (etwa RUS, MUS) gesehen werden, durch die sich - soweit der Autor nicht im Parabelhaften verbleiben will - die Notwendigkeit der Benennung ergibt: deshalb finden wir nicht zuletzt in HLZ 1795 neben einer Mehrzahl von parabelhaften Subtexten auch etliche mit Figuren, die teils sprechende (wie der Totengräber Friede, p.3, der Einsiedler Stille, p.185, der Holzhacker Hans Stultus, p.248, oder der Wirt Markus Prell, p.291) teils aber auch ganz alltägliche Namen (p.62,96,149,312,317) tragen. Nicht selten behilft sich HLZ mit Vornamen (wie Nettchen, p.111, oder Balduin, p.156; ähnlich 195, 206, 289, 326) oder mit abgekürzten Familiennamen (wie Jeremias Y. p.226; ähnlich 138).

Im Falle von WFL kommen diese beiden Namentypen in funktionaler Verteilung vor: während in figuresprachlicher Rede diverse Figuren mit Vornamen benannt und identifiziert werden (wie der Greis, p.198, die Kinder, p.207, und die Braut des Ich-Erzählers), ergibt sich für den durchgehenden Erzähltext die Notwendigkeit, Figuren mit dem Familiennamen zu benennen, so etwa den Spieler als liederlichen Baron von X (p.211).

Ihre Entsprechung findet solche Individualisierung der menschlichen Ständevertreter in der Tatsache, daß umgekehrt auch der Tod (als Figur) benannt und individualisiert wird³³⁴).

hh) Zur Zusammensetzung der Ständereihe (§ 174-181)

§ 174 Haben wir uns bisher mit den einzelnen Elementen (Figuren) beschäftigt, aus denen die Totentanz-Ständereihe zusammengesetzt

sind, so wenden wir uns im folgenden der Ständereihe als Einheit und ihrer quantitativen wie qualitativen Beschaffenheit zu. Was die Zahl der Figuren betrifft, die in den Reihen der verschiedenen Texte vorkommen, fällt der ziemlich große Schwankungsbereich auf, kommen doch die "sparsamsten" Texte unseres Corpus (NAO, EIC, BAB, STY, WFL, GRZ, POC, SXT) mit kaum mehr als einem Achtel der Figuren aus, die in den reichhaltigsten Texten (etwa ERF und LUZ 1635) vorkommen, nämlich 6-7 im Verhältnis zu 51 (ERF) bzw. 61 (LUZ 1635)³³⁵). Diese quantitative Variabilität im Allobereich und dementsprechend vielseitige Verwendbarkeit des Totentanz-Textems wird ermöglicht durch die generalisierende Art der Inhalts-Konstitution³³⁶) dank derer ein- und dasselbe Thema mit einer weitgehend beliebigen Zahl von additiv aneinandergereihten Subtexten realisiert werden kann. Die semantische Basis ändert sich nicht mit der Zahl der eingesetzten Figuren. Trotz einer gewissen Vorliebe für die Zahl 12 (wie in FÜR, WOL, FRB, FAL-ELM und FAL-SWA) bzw. 24 (OBD, LÜB 1463, DSD und MUS) und 36 (MRH, die beiden Mönche als 1 Figur gezählt) darf die Zahl der Figuren offensichtlich nicht als distinktives Merkmal des Totentanz-Textems gelten, sondern muß als Erscheinung des pragmatisch bedingten Allobereichs gewertet werden. Deutlich gemacht wird dies durch die Leichtigkeit und Bedenkenlosigkeit, mit der die - nach MASSMANN - 'ursprüngliche'³³⁷) Zahl von 24 etwa im Falle von OBD-H² durch Anflücken einer 25. Figur (des Apothekers) oder im Falle von LÜB 1463 durch Zerstörung einer (nämlich der des Herzogs, die in LÜB 1701 fehlt³³⁸) aufgegeben wurde und mit der generell Totentänze erweitert und (noch öfter) gekürzt wurden:

Beispiele für Erweiterungen: GRB (s.u. §§ 414ff); BRN - Strophe KIENERS (s.o. § 99 Schreiber); die Entstehung ERF's, die sich über den Zeitraum von 1735 bis 1795 hinzieht; HLZ 1795 mit einer Fortsetzung HLZ 1799.

Beispiele für Kürzungen: bei KLB wurde etwa im Zuge späterer Arbeiten die Figur des Einsiedlers 'sehr verschmiert' (Anm. 339); MÜN läßt 4 Figuren seiner Vorlage NEC aus; BAB und WDR sind auf ca. 1/10 bzw. 1/3 verkürzte Versionen von ABR 1710, WSB eine ähnliche Kurzform von SLO; von den 61 Figuren in LUZ 1635 sind heute nur mehr etwa 40 auf der Luzerner Mühlenbrücke (Anm. 340).

§ 175 Eine generelle Aussage, die Zahl der in den Totentänzen vorkommenden Figuren betreffend, ist also nur in Bezug auf den dabei gegebenen Spielraum möglich: während nach oben über das in unserem Corpus belegte Maximum von 61 (LUZ 1635) hinaus eine Erweiterung ohne weiteres denkbar und im Falle von HLZ 1795 und 1799 (mit insgesamt 124 Abschnitten, von denen freilich nicht alle jeweils 1 Figur zuzuordnen sind) ja auch - ausnahmsweise - verwirklicht worden ist³⁴¹⁾, kann die in der oben (§ 174) genannten Gruppe von Texten bezugte Minimalzahl von 6/7 Figuren (Strophen) wohl kaum noch wesentlich unterschritten werden, ohne die "Geglücktheit" des Textes als "Totentanz" zu gefährden. Ein diesbezüglich bereits problematisches Beispiel bietet etwa einerseits MBU, wo nach den summarischen ersten 2 Strophen

Keyser, König, Dryfach Cron, Infel vnd Bischoffs Stab
(MBU 1,1f); Königlich Pallast vnd Bettlers Stall (ebda 2,3)

nur mehr 4 Figuren (Rittersmann 3,1; gelehrter Mann 5,1; "schöne Frau" Str. 6; die klainen 7,1), allerdings jeweils illustriert mit historischen Beispielen, angeführt sind. Andererseits besteht der - auch in seiner qualitativen Figurenauswahl beschränkte - Text WSB neben den Rahmenbildern bzw. -strophen nur aus 4 (die menschlichen Altersstufen³⁴²⁾ repräsentierenden) Einheiten.

Eine weitere Reduktion der Figurenzahl ist nicht nur deshalb schwer denkbar, weil die Konstituierung des Themas "A l l e müssen sterben" naturgemäß eine Mehrzahl verlangt, sondern ist auch aus strukturellen Gründen durch die Opposition, in der das Totentanz-Textem zur sogenannten "Legende der drei Lebenden und der drei Toten" steht³⁴³⁾, beschränkt und nur unter Neutralisierung dieser Opposition möglich. Ansätze zur Interferenz sind freilich insofern festzustellen, als in der ("Begegnungs-") Legende, für die die beiden dem Totentanz 'völlig' fehlenden Dreiergruppen typisch sind³⁴⁴⁾, unter dem Einfluß des Totentanzes einerseits die Dreizahl vermehrt³⁴⁵⁾, andererseits aber auch Tote und Lebende paarig angeordnet und ständisch differenziert werden. Zu letzterer Erscheinung ist neben den von ROTZLER beigebrachten Beispielen³⁴⁶⁾ wohl auch die von SCHREIBER³⁴⁷⁾ verzeichnete Folge dreier 1475/1485 in Schwaben entstandener Holz-

schnitte zu zählen, die jeweils den Tod/Toten mit dem Papst, dem Kaiser und dem Bauern konfrontieren.

Daß sich schließlich bei Reduktion der Figurenzahl auf 1 ebenfalls ein dem Totentanz benachbarter Texttyp ergibt, wird an anderer Stelle eingehender besprochen (s.u. §§ 483ff).

§ 176 Da die Zusammensetzung der Ständereihe nicht nur eine quantitative, sondern auch eine qualitative Komponente impliziert, ist die nächste Frage danach zu stellen, welche (aber auch: wie viele) der Figuren-Reihen repräsentiert sind, bzw. sein müssen, um dem textthematischen Begriff "Alle" (noch) Ausdruck zu verschaffen. Daß die Auswahl nicht unbedingt so ausgewogen erfolgen muß wie in HSL, wo nur 8 Figuren alle société-Reihen vertreten und mit dem Jüngling auch die humanité repräsentiert ist, oder wie in BLB, wo zwischen die einzelnen société-Figurenblöcke z.T. humanité-Figuren eingeschoben sind, sondern daß auch Texte ohne humanité- und ausschließlich mit société-Figuren möglich sind, beweisen AUG 1438 und EIC. Umgekehrt gibt es in unserem Corpus allerdings kaum einen Text, der ganz ohne ständische (société-) Figuren auskäme: sogar ein Text wie POC enthält wenigstens noch einen archaisierten Ritter (Trotz aller Wehr und Waffen wird er hinweg euch raffén POC 5,3f) und auch in WFL, dessen Figuren (Greis, Tänzerin usf.) weitgehend personifizierte Eigenschaften und Tätigkeiten darstellen, werden diese Personifikationen wenigstens teilweise innerhalb der société-Reihen angesiedelt, wie im Falle des schlemmenden Archivarius (p.200ff), des spielenden Barons von X (p.209ff) oder der fürstlichen Braut (p. 231ff). Etwas anders verfährt WDR, wo die beiden Reihen der "Geistlichkeit" und "weltlichen Obrigkeit" auf 2 textlose Emblem-Reihen (Nr. 1a-4a; 17a-20a) beschränkt sind, während im eigentlichen Ständeteil nur je 1 Vertreter der "Artes" (Quacksalber Nr 9) und der "Untertanen" (Bauer Nr. 11) sowie der Krämer (Nr. 12) als ein dem "3. Stand" angenäherter "Untertan" dem "außerhalb der Gesellschaft" stehenden Einsiedler (Nr. 18) entgegengesetzt und mit diesem zusammen als Vertreter der société aufzufassen sind; ihnen steht eine Mehrheit von humanité-Figuren (Nrr 5,10,13,14,15,16) gegenüber. Die Folgen, die ein gänzlich

Ausklammern ständischer société-Figuren für den Charakter des Textes hat, demonstriert der auch quantitativ abweichende (s.o. § 175) Fall WSB, dessen Figurenauswahl (Kind, Jungfrau, Ehepaar, Greis) weitgehend vom Nachbartext-Typ der "(10) Altersstufen" beeinflusst ist.

§ 177 Obwohl es also Beispiele dafür gibt, daß die Gesellschaft nur in eingeschränktem:

MRH und ZIM fast ohne "Untertanen"; MBU, FRB und BEV ohne "3. Stand" und ohne "Untertanen"; MKL ohne "Geistlichkeit" und ohne "weltliche Obrigkeit"; KÄR ohne "Geistlichkeit" und ohne "3. Stand"; NAO ohne "Geistlichkeit" und "Untertanen"; WFL und LPL ohne "Geistlichkeit" und "Artes"; GRZ und SXT ohne "Artes" und "3. Stand"; WOL ohne "Artes" und "Untertanen";

oder sogar nur in stark reduziertem Ausmaß:

STY ohne "Geistlichkeit", "Artes" und "3. Stand"; repräsentiert ist, nähert man sich hier (wie bei der Figurenzahl) einer Assymptote: entnimmt nämlich ein Text seine Figuren nur mehr e i n e r Reihe (etwa der in fast allen Texten vertretenen Reihe der "weltlichen Obrigkeit"), so wird dies vom Textrezipienten als bewußte Auswahl mit bestimmter (im Zusammenhang mit der oben - §§ 31ff - erläuterten Erweiterung der semantischen Basis eben satirischer) Intention empfunden. Dieser Fall liegt vor in dem bereits erwähnten³⁴⁸⁾ anonym erschienenen Aristokraten Totentanz, der in satirischer Absicht niemanden sonst als eine namentliche Reihe von Vertretern der Schweizer Aristokratie, die sich im (nicht nur politischen) Kampf der Dreißigerjahre des 19. Jhs. besonders hervortaten, anführt. Insofern sich in dieser Reihe auch Bürgermeister, Professoren, Staatsschreiber, Pfaffen usw. befinden, ist der Begriff "Aristokratie" ("weltliche Obrigkeit") weiter gefaßt als in unserem Reihenschema, von einem Totentanz i.e.S. unterscheidet sich dieser Text aber (u.a.) sicher dadurch, daß die dargestellte Figurenreihe eben nicht den Begriff "Alle" konstituiert, sondern nur einen Teil davon heraushebt.

Anders zu beurteilen ist ein Fall wie der textlose Totentanz in der Krypta des Franziskanerklosters Hachenburg (entstanden nach 1737), wo in Form des Reigens 'in der Reihenfolge Knochenmann

und Franziskaner' abwechseln; da 'die Köpfe der Franziskaner-mönche alle verschieden sind', möchte MEUER 'mit Sicherheit annehmen, dass es sich hier um Abbildungen der toten Mönche handelt, die in der Gruft beigesetzt sind'³⁴⁹). Als "geglückter" Totentanz ist dieser Bild-Text jedenfalls nur innerhalb des spezifischen klösterlichen Kontextes und in der Rezeption durch die Mönche des Klosters ("wir alle") zu bezeichnen.

§ 178 Da eine - wie bisher geübte - ausschließlich synchronische Betrachtungsweise den im Zusammenhang mit der Ständereihe nicht unwichtigen historischen Aspekt übersieht und nicht die Frage stellt, inwieweit die reale (sozial)geschichtliche Entwicklung auf die Totentanztexte "durchgeschlagen" hat, muß hier doch auch die Perspektive des zeitlichen Nacheinander geöffnet werden.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Figurenreihe eines jeden Textes³⁵⁰) interpretabel als das Resultat zweier gegeneinander wirkender Bestrebungen: einerseits dem Wunsch, die realen gesellschaftlichen Verhältnisse (oder Vorstellungen) möglichst getreu abzubilden, andererseits der Trägheit literarisch-künstlerischer Topik, die sich aus der Beeinflussung durch andere Texte ergibt.

Zu ersterem lassen sich aus den bisherigen Befunden nicht wenige Beispiele außersprachlich bedingter Innovation im Bereich der Figurenauswahl, -anordnung und -darstellung herausziehen:

- Die satirische (d.h. verbal-aggressive) Behandlung der "Geistlichkeit" in reformatorisch beeinflussten Texten (s.o. §§ 40ff) bis hin zur versöhnlich resignierenden Einschätzung des Papsttums in DSD (Daß aber deiner nicht so ganz vergessen sey, Stehst Du im Bildnuß da mit Deiner Clerisey 6f) und zur vernünftig-humanen Aufhebung des Klosters bei MUS, der (1785!) nicht mehr die Mönche, sondern die Institution des Klosters sterben läßt, indem er die Schaar trübsinniger Anachoreten zur Burgerschaft der nützlichen Welt (p.63) ruft. Als Gegenstück dazu ist verständlich die weitgehende Ausklammerung der "Geistlichkeit" in spezifisch katholischen Texten (dörflichen, jesuitischen Milieus) (s.o. § 81).

- Die Aufnahme von beamteten "Obrigkeits"-Figuren (wie dem Schult-
heiß, Höfling, Waisenvogt), die parallel geht mit der Ablöse
des Herzogs durch den (Territorial-)Fürsten: denn 'Grundlage
der wirtschaftlichen wie politischen Konzentration der Terri-
torien war die reorganisierte Verwaltung. Dazu gehört der mo-
derne Beamte'³⁵¹⁾.
- Der Ausbau einer der Entwicklung des "Kriegswesens" entspre-
chenden³⁵²⁾ Nische "militärischer" Figuren (wie General, Haupt-
mann, Soldat usf.), die in eine hierarchische Ordnung gebracht
werden.
- Die Übertragung der Vielfalt künstlerischer Sparten (wie Autor,
Musikant, Bildhauer, Rezensent) auf das Figurenschema der To-
tentänze.
- Die Säkularisierung der ursprünglich geistlich dominierten
"Artes"-Reihe durch die Aufnahme von Figuren wie dem Gelehr-
ten usf.
- Die der sozialen Entwicklung entsprechende starke Vermehrung
der Figuren des "3. Standes" durch Vertreter konkreter städtisch-
bürgerlicher Berufe und Gewerbe, wodurch - wenn schon nicht
absolut, wie im Fall der Umdeutung des Hofrats (MRH) zum städti-
schen Ratsherren (ZIM), so doch relativ - das Gewicht der er-
sten beiden Figurenreihen ("Geistlichkeit", "weltliche Obrig-
keit") vermindert wird. Konkret hat sich diese Gewichtsver-
lagerung ja an der Reihenfolge der Figuren des Edelmanns und
des Bürgermeisters (s.o. §§ 18 und 105), sowie z.T. auch an
der oben (§ 48f) schon angedeuteten Selbstgerechtigkeit der
"bürgerlichen" Totentänze nachweisen lassen.
- Die Thematisierung des erst in einer bürgerlich-städtischen
Geldwirtschaft entstehenden (bzw. entstandenen) Gegensatzes
zwischen Besitzenden und Besitzlosen, was allerdings nicht
durch Ausbau der eher traditionell aus dem bäuerlich-dörflichen
Milieu konkretisierten (bzw. wie in dem betont städtischen
Text MRH auch nicht konkretisierten) "Untertanen"-Reihe, son-
dern durch Eröffnung einer neuen "reich"- "arm"-Reihe geschieht.
In dieser Opposition kann es konsequenterweise sogar bis zur
Umwertung der Figuren des Reichen und des Armen kommen, indem
jener (wie der Banquier von ERF) positiv, dieser (wie der Bett-

ler in MEY) hingegen negativ charakterisiert wird: Armut i s t eine Schande - Mutwillig arme seyn; arm seyn an leib und seel; ist armer seyn alß arm das grössest ungefehl (MEY 1650-45,1f)

- Die Widerspiegelung der Geschlossenheit einer christlich-bürgerlichen Gesellschaft positiven Selbstverständnisses durch die Aufnahme von außerhalb dieser Gesellschaft stehenden und durchwegs negativ konnotierten Figuren (wie Jude, Heide usw.). Ihre Entsprechung findet diese Tendenz in der zunehmend distanzierten Darstellung des ursprünglich positiv beurteilten Einsiedlers.

§ 179 Mit solchen Tendenzen der Anpassung der Totentanz-Ständereihe an die realen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht gleichzusetzen ist jene vor allem in literarisch ambitionierten Texten des 18. u. 19. Jhs (wie MUS, HLZ, WFL) zu beobachtende und sicherlich mit deren Epi(sodi)sierung zusammenhängende Neigung, die einzelnen Subtexte nicht mehr primär durch die jeweilige menschliche Figur zu determinieren, sondern eher umgekehrt diese Figur in bereits fertig konzipierte "Todes"-Szenen einzubauen. Sichtbar wird dies etwa an den Überschriften dieser Texte, die nicht mehr (nur) die Bezeichnung des jeweiligen Ständevertreters geben, sondern die "Todesart" (s. § 287):

Der Zweikampf (MUS 128) Raub der Fälle (MUS 136) Abschied (HLZ 1799,80),

nähere Umstände des Todes, deren Bedeutung erst aus dem Text klar wird:

Gestörte Liebe (MUS p.8) Toiletten-Besuch (MUS 21) Das Pfand (HLZ 1799, p.5) Böser Rath (ebda 37) usw.

oder die Rolle, die der Tod dabei spielt:

Schulvisitation (MUS p.17) Freundes Geleit (ebda 65) Die Gvatterschaft (HLZ 1799,39) Der Freier (ebda p.52):

Viele der in diesen Texten verwendeten Personenbezeichnungen charakterisieren nicht mehr primär den sozialen Stand ihres Trägers, sondern die Rolle, in der er in der betreffenden Szene auftritt:

Der Verzweiflungsvolle (MUS p.15) Selbstmörder (HLZ 1799, 116); der beamtete Supplicant (ebda p.3), der Mönch Berthold Schwarz (MUS p.120) als Erfinder des Schießpulvers, u.ä.

Es ist einleuchtend, daß in derartigen Texten das ständische Auswahl- und Ordnungsprinzip, damit aber auch der Abbildungsanspruch des Textes gegenüber der *société*, als sekundär zurücktritt; eine solche Modernisierung der "Ständereihe" bezieht sich nicht auf ihre sigmatische, sondern (nur) auf ihre semantische Funktion.

- § 180 Trotz solcher Innovationen und Modifikationen im Bereich des Ständekatalogs bietet das Corpus, was Figurenauswahl, -anordnung und -darstellung betrifft, insgesamt doch ein Bild konstanter Stabilität. Einmal festgelegte Baumuster werden topoihaft weitergegeben, Änderungen ergeben sich weniger durch Streichungen als durch zusätzliche Erfindungen.
- Dies zeigt sich schon darin, daß alle Figuren des "Kernbestandes" (§ 165 linke Spalte) bereits in den Texten des 15. Jahrhunderts vorkommen, womit sich die "Kopflastigkeit" dieses Kernbestandes (13 "geistliche" bzw. weltlich-obrigkeitliche" Figuren gegenüber nur 7 anderen) als Resultat (Hypothek) literarischer Tradition erweist.
 - Obwohl die "Geistlichkeit" ("naturgemäß") in späteren Texten kaum durch neue Figuren erweitert wird (die Mehrzahl der Figuren finden sich schon in den ältesten Texten des 15. Jhs) bleibt doch in fast allen Fällen der Vortritt des Papstes resp. der "Geistlichkeit" erhalten - eine Tatsache, die in den realen Verhältnissen des 17. und 18. Jhs schon längst keine Deckung mehr findet.
 - Ähnliches gilt im Bereich der "weltlichen Obrigkeit" für die Figur des Kaisers, der natürlich schon im 15. Jh. längst nicht mehr der ainig her Der gantzen welt (NEC 1544-41,2) war, vor dem sich alles beugt (ERF 24,2). Daß sich ihm alle cristene koninge, hartigen unde greven mōsten ... to ... dēnste geven (LÜB 1489,201f) ist ebenso literarische Fiktion wie sein freyes Reich Germanien (MEY 1759-15,1). Ein besonders schönes Beispiel für diese literarische Trägheit bei den Figuren des Kaisers und Papstes trotz sonst weitgehender Adaptation an die soziale Wirklichkeit bietet HSL, wo den lebensnahen Vertretern der Landschaft und des Dorfes (Bauer, Wirt, Schreiber, Müller) in durch-

aus traditioneller Weise der Kaiser und Papst als letzte Reste der ursprünglichen Hierarchie vorangestellt sind.

- Gleiches wie für den Kaiser gilt auch für Panzer, Schild und Helm (MEY 1759-21,4) des Ritters, der in den Totentänzen bis ins 19. Jh. hinein als eine zum Kernbestand der "Obrigkeit" gehörende Figur vorkommt und meist dem Bürgermeister vorgeordnet ist, obwohl in der Realität das Rittertum schon längst aufgehört hatte³⁵³⁾, eine bestimmende Kraft im Gesellschaftsgefüge zu sein. 'Der Grund liegt darin, daß die adelige Lebensform ihre Herrschaft noch lange beibehielt, nachdem der Adel als gesellschaftliche Struktur seine vorherrschende Bedeutung verloren hatte.'³⁵⁴⁾ Eine Momentaufnahme des Verschwindens des Rittertums aus den Totentänzen gibt ERF, wo die Ritterverse von LÜB 1701, 'die dort unter dem Bildnis eines Ritters in völliger Eisenrüstung stehen'³⁵⁵⁾, mit dem Bild des Generals kombiniert werden.
- Diese Überbewertung der Feudalklasse kann natürlich auch umgekehrt als 'Unterschätzung des Bürgertums'³⁵⁶⁾ interpretiert werden.
- Schließlich bleibt in Präzisierung der manchmal behaupteten 'demokratischen Regungen' der Totentänze³⁵⁷⁾ festzustellen, daß es sich dabei meist um Texte von 'ausgeprägt bürgerlich-demokratische[m] Charakter' wie etwa LUZ handelt³⁵⁸⁾, dessen Figurenerweiterung 'allein der bürgerlichen Reihe zugute' kommt³⁵⁸⁾, kaum jedoch der "Untertanen"-Reihe, d.h. der Unterschicht. Dazu wären im ländlichen Raum 'nicht allein die eigentliche Bauernschaft (Freie, Hörige, Leibeigene), sondern die gesamte Landbevölkerung mit zahlreichem Dorfhandwerk, ländlichem Gewerbe, Lohnarbeitern'³⁵⁹⁾ zu zählen, im städtischen Bereich 'die grosse Masse der beruflich Unselbständigen ohne Bürgerrechte, also Handwerksgesellen, Lohnarbeiter, Matrosen und ähnliche.'³⁶⁰⁾ So fein die Standesunterschiede im klerikalen und feudalen Bereich herausgearbeitet werden, und so groß die Varietät bürgerlicher Figuren (des "3. Standes") im Totentanz-Inventar auch sein mag, so vage bleibt die Klassenschichtung in den unteren Bereichen. Eine (zufällig?) aus dem

schlesischen Raum stammende Ausnahme stellt WAR dar, wo die der "Untertanen"-Reihe zuzuordnenden Figuren in relativer Mehrzahl vertreten sind.

§ 181 Am signifikantesten manifestiert sich das literarische Trägheitsprinzip an solchen modernen (zeitgenössischen) Texten, die den überlieferten Ständekatalog archaisierend in unveränderter oder wenig veränderter Form übernehmen. Hieher gehören sowohl Faksimile-Ausgaben (wie z.B. die von MRH 1922 und 1925 oder die angekündigte Neuauflage von MEY), die nicht durchwegs aus wissenschaftlichen (bibliophilen) Motiven veranstaltet werden, sondern z.T. durchaus im Zusammenhang mit der "primären" Produktion von Totentänzen gesehen werden können, als auch textliche oder bildliche Neuschöpfungen nach älteren Vorlagen: markantes Beispiel ist etwa der Text des (k.Professors) SCHLOTTHAUER (SLO) zur Ausgabe des HOLBEINschen Totentanzes (1832), der 'so genügend als möglich, den Sinn des Künstlers so wie der ältesten den Bildern hinzugefügte Sprüche und lateinischen Verse auszudrücken' sucht³⁶¹). Die Figurenauswahl und -anordnung bleibt dementsprechend (gegenüber SCH) ebenso unverändert wie bei HAP GRIESHABERS 1966 in Dresden erschienenem Totentanz von Basel gegenüber den Dialogen von GRB. Der Künstler modernisiert z.T. zwar die Baseler Figuren, indem er z.B. den Arzt in einen Operationssaal, den Krämer in eine Gemischtwarenhandlung und den Koch in eine moderne Großküche stellt, dem Kaufmann einen Straßenzug und eine Aktentasche gibt und dem Wucherer eine dicke Bankdirektoren-Zigarre in den Mund steckt, indem er Krüppel und Blinden mittels Stahlhelm und Uniform als Kriegsinvaliden zeichnet und dem Juden einen gelben Nazi-Stern aufs Gewand setzt, die Ständereihe ist aber die gleiche wie im alten Text GRB. Der sprachliche Text 'entstand im Vergleich von Ausgaben des 19. Jhs. mit Abschriften von der Mauer. Eine philologische Absicht lag dabei fern'³⁶²). Die Frage, ob das 'nicht der vollendete Anachronismus in einem entmythologisierten Zeitalter' sei³⁶³), 'ob unsere Cholerazeit dazu noch gleichen Ernst und Sinn habe'³⁶⁴), drängt sich auf, doch ist 'Leben und Tod ... biologisch ein klassenindifferenten Ursachverhalt, der zugleich

aber einen deutlichen klassenbedingten soziologischen Aspekt hat³⁶⁵). Gleichzeitig führt uns diese Frage aber auf die semantische Basis des Totentanz-Textems zurück: allein die Tatsache, daß traditionelle Figurenkataloge, die mit der gesellschaftlichen Realität wenig (wie im Fall von SLO) oder fast gar nichts (bei GRIESHABER) zu tun haben, verwendet werden, beweist nämlich die weitgehende Unabhängigkeit des Text-Themas "Alle müssen sterben" von diesem Katalog. Die Addition einer genügend großen Zahl von "X-muß-sterben"-Aussagen genügt offensichtlich zur Konstituierung dieses Themas, auch wenn es sich bei X um Figuren handelt, denen eine Entsprechung in der außersprachlichen Wirklichkeit fehlt. Soweit für diese Behauptung noch ein Beispiel nötig ist, sei auf den - auch in der sprachlichen Form auf der Ebene der Syntax und Lexik, sowie Phonetik archaisierenden - LIPPLschen Totentanz von 1926 (LPL) verwiesen.

ii) Zur Anordnung der Figuren (§ 182-190)

§ 182 Von Relevanz für die Beschreibung des Allo-Bereichs des Totentanz-Textems ist nicht nur, welche Figuren von den einzelnen Texten ausgewählt werden, sondern auch wie sie angeordnet sind. Dabei scheinen zwei einander entgegengesetzte, beide jedoch aus der Text-Thematik zu rechtfertigende Intentionen wirksam zu sein: der Wunsch nach größtmöglicher Ordnung einerseits, nach weitgehender Willkürlichkeit andererseits. Wie jene in ihrer "Vollständigkeit" Des Tods Gewißheit (MEY 52) augenfällig macht, so diese in ihrer "Zufälligkeit" Des Todes Ungewißheit (MEY 53): Gewuß ist der TodT / vngewuß sein Zeit (LUZ 1635-65,1). Zwischen diesen beiden Polen gruppieren die Texte ihre Figuren, wobei allerdings zu berücksichtigen bleibt, daß sich bei und durch Überlieferung Änderungen der Ständereihe ergeben konnten, und daß sich die Textautoren / Maler jeweils mit bestimmten räumlichen (umfänglichen) Bedingungen zurechtfinden mußten.

§ 183 Größtmögliche Ordnung in der Figurenabfolge ist prinzipiell auf 2 verschiedene Arten zu erreichen: einerseits dadurch, daß Figuren der gleichen Reihe zusammengezogen und "blockweise" vorgestellt werden. In der einfachsten Form geschieht dies mit 2 Fi-

gurengruppen "geistlich" und "weltlich", die symmetrisch um eine zentrale Achse gruppiert werden, wie in BER, wo links des Kruxifixes mit der Zentralausgabe Kamet al met my an den dodendantz (189) die geystliken cristen (189) vom Prediger bis zum Papst, rechts davon die cristenmenschen (183) vom Kaiser bis zum (nicht erhaltenen) Kind stehen; diese Verteilung hat Tradition und findet sich auch in der mittelalterlichen Predigt:

mit der linkin sint bezeichent werltliche ding, mit der rechten geistliche (SCHÖNBACH Predigten I,300,3f).

Eine ähnliche symmetrische Anordnung zeigen auch AUG 1438 (allerdings, wie oben - § 68 - gezeigt, im Anschluß an die Schachallegorie und dementsprechend ausgebaut durch eine "Untertanen"-Reihe, wodurch sich die auch in anderen Texten durchgeführte dreiteilige Figurenanordnung ergibt), HSL (mit den Vertretern der Landschaft auf der Evangelien-, denen des Dorfs auf der Epistelseite und von ihnen abgerückt im Altarraum auf den Schrägseiten des Chörleins, Papst und Kaiser³⁶⁶) und WDR (je 4 "Obrigkeits-" und "Geistlichkeits"-Vertreter emblematisch, nur durch Insignien, an den Schmalseiten des Totentanzes, der in seinem Hauptteil aus Vertretern der übrigen société- und humanité-Reihen besteht), während ERF - mit entstehungsbedingten Einschränkungen (s.u. § 437) und freilich ohne symmetrische Trennung von "geistlich" und "weltlich" - an den Enden der beiden Längswände, auf die die Bilder verteilt gewesen sein sollen³⁶⁷), wenigstens eine gewisse Gipfelbildung erkennen läßt: Kaiserin, Königin, Kaiser, Papst (Nr.22-25) bzw. Christus, Adam und Eva, König, Kurfürst (Nr.51-48).

§ 184 Wie die angeführten Beispiele erkennen lassen, enthält die Anordnung der Figuren in 2 Gruppen bereits in nuce die Tendenz zu weiterer Aufspaltung, vorerst in 3 Gruppen. Ein solches triptychales Ordnungsprinzip ist in einem Fall wie WOL allein schon dadurch bedingt, daß dem Maler die Nord- ("Geistlichkeit"), Süd- ("Weltliche Obrigkeit") und Westwand (Wirt, Wucherer, Bäcker, Bettelmönch) des Kapellenraums zur Verfügung standen. In MEY 1650/1759 wird diese Dreiergruppierung mit eigenen Zwischentiteln expliziert:

Tödlicher Auftritte erste Schaar / Der geistliche Stand
... Zweyte Schaar / Der Regenten- und Adel-Stand
... Dritte Schaar / Der Privat-Stand und die Gemeinen,

wobei allerdings MEY 1650 die Problematik dieser 3. Gruppe, bei der es sich im Gegensatz zu den ersten beiden um keine geschlossene, hierarchisch anordenbare Reihe, sondern um ein Figurenkonglomerat handelt, schon im Titel ausdrückt:

Der Dichter zum Leser: Seht nun auch das übrig spiel:
Stände, gute, böse Leute (MEY 1650 Vorspruch von Nr. 26).

Die etwa auch in AUG-1650 zu beobachtende Inhomogenität dieser "Restgruppe" führt dazu, daß die Grenze zwischen ihr und der auf die stets an 1. Stelle stehende, vom Papst eröffnete Reihe "Geistlichkeit" folgenden und von dieser deutlich abhebbaren "Obrigkeits"-Reihe leicht verwischt wird: Das Resultat ist dann eine Anordnung mit klar erkennbarer "Geistlichen"-Reihe (vom Papst bis zur Begine wie in BRN oder bis zur Nonne wie in WAS), anschließendem Neueinsatz mit dem Kaiser und hierarchisch absteigender, zunehmend mit Figuren aus anderen Reihen durchgesetzter Linie (bis zum Maler - BRN - bzw. Kind - WAS), somit also eigentlich wieder eine (jetzt allerdings recht unausgewogene) Zweiteilung der Figurenreihe. Andere Texte versuchen deshalb, diese neue Reihe "Weltlichkeit" (negativ als "nicht geistlich" definiert) durch klare Grenzziehung mittels weiterer Merkmale neuerlich aufzugliedern: so wird etwa an die Reihen "Geistlichkeit" und "weltliche Stände" (Obrigkeit und Untertanen) eine eigene Reihe weiblicher Figuren (von der Kaiserin bis zur Nonne wie in NBÖ oder bis zur Greisin bzw. dem Kind in NEC / MÜN) und / oder anderer nicht-ständischer humanité-Figuren angeschlossen (vom Jüngling zum Gesunden in RGB; Äbtissin bis Bäuerin, Wucherer bis Greis in § 185 DSD). Sofern in diesen Fällen die Grenze zwischen "weltlicher Obrigkeit" und "3. Stand/Untertanen" usf. klar genug ausgeprägt ist, entsteht - wie im Falle von NBÖ - ein regelrechter 4teiliger Text: "Geistlichkeit" (8 Strophen), "weltliche Obrigkeit" (8), "3. Stand/Untertanen" (6), "Frauen" (10). Die Tendenz geht jedoch dahin, auch innerhalb der "Weltlichkeit" logisch bzw. assoziativ verwandte Stände unter Hintansetzung hierarchischer Gesichtspunkte zu Blöcken zu verbinden: so kommt etwa in VAL der Straßenräuber

zwischen Soldat und Richter zu stehen, der Reiche vor den Kaufmann, VAL 60-65 werden die "Artes"-Figuren des Advokaten, Arztes und Astronomen hintereinandergestellt, und erst nach den "erbärmlichen" Figuren von Säufer, Spieler, Narr, Blindem, Bettler und Greis stehen am Schluß (VAL 90ff) die "nicht-geistlichen weiblichen" Figuren von der Kaiserin bis zur Ammel mit dem Kind. Durchaus konsequent ist insofern auch die Interpretation als Vertreter verschiedener Lebensalter, die VAL den erst nachträglich zum Totentanz dazugekommenen HOLBEINSchen Kinderbildern gibt, indem er sie als eigenen Figurenblock noch hinter die "Frauen"-Figuren stellt (VAL 104-111).

Weitere illustrative Beispiele für diese "Blockbauweise" bieten BLB, dessen Reihenfolge in den Blöcken ("Geistlichkeit" 2-6; "weltliche Obrigkeit" 7-11; "Artes" 12,13 sowie 23; "3. Stand" 15,16; "Untertanen" 18-22; Frauen 26-33; die dazwischenstehenden Einzelfiguren vertreten humanité-Reihen) sogar genau mit der unserer Analyse (s.o. §§ 71ff) übereinstimmt, sowie STR, wo trotz nicht ganz eindeutiger Reihenfolge (es handelt sich ja um einen umfangreichen Freskenzyklus, der mehrere Wände bedeckt) sehr deutlich die Reihen "alt/jung" (1-4), "weltliche Obrigkeit" (24-29), "Artes" (32-35) voneinander abhebbar sind.

§ 186 Eine Zwischenform zwischen diesem Bauprinzip und einer anderen Möglichkeit der regelmäßigen Reihen-Konstituierung stellt der 2. Druck von MRH³⁶⁸) dar, der die Hierarchie mittels kleinerer Figurengruppen weitgehend in Alternation auflöst: nach den noch relativ geschlossenen Reihen der "Geistlichkeit" (Papst bis Arzt) und der Wendung ins "Militärische" (Ritter-Knappe), die die "weltliche Obrigkeit" nimmt (Kaiser bis Ritter), kommt es zu keiner Reihenbildung mehr, sondern kleinere Elemente von 2 bis 4 Figuren werden assoziativ bzw. kontrastiv aneinandergereiht:

Räuber	Bürger	Jüngling	Wirt	Mönch
Wucherer	Handwerker	(=Geselle)	Spieler	Mönch
		Kind	Dieb	Eremit
				Theologe usf.

Einen ähnlichen Versuch der Verbindung von hierarchischem Bauprinzip und alternierender Form unternimmt LÜB 1520, indem dort in die Reihe der "Geistlichkeit" eine Gruppe der "weltlichen Obrigkeit"

eingeschoben ist (Papst bis Bischof, Kaiser bis Herzog, Abt bis Mönch). Die zweite Texthälfte wird völlig vom alternierenden Prinzip dominiert, das keine Reihenbildung zuläßt, sondern womöglich jede Figur mit der ihr folgenden kontrastiert, zwischen den Figuren also einen möglichst gut erkennbaren Unterschied aufzeigen will.

Dieser Bautyp, nach dem z.B. noch LPL strukturiert ist, verleiht der Figurenreihe größere Geschlossenheit und betont stärker die Gemeinsamkeit des im Text dargestellten Geschehens. Historisch gesehen ist dieser Typ wohl der ältere, außerdem jedoch auch insofern der adäquatere, als er keine taxative Auflistung vorgibt, sondern exemplarisch die *S p a n n w e i t e* des Begriffes "Alle" absteckt: vom Papst (oder wie bei SXT dem Kaiser) an erster Stelle bis zum Kind, Narren, Narren und Kind, Armen, Krüppel, Selbstmörder usf. (s. dazu unten § 190) wird die Menschheit soweit wie möglich binär (mittels der oben §§ 71ff herausgearbeiteten Kriterien) umrissen. Beispielfhaft sei SXT genannt, das dieses (mittels des Kriteriums "männlich/weiblich" durchgeführte) Prinzip mit der noch rudimentär vorhandenen Zweiteilung in "geistlich/weltlich" kombiniert: Kaiser und Bischof stehen am Anfang; ihnen entspricht am "anderen Ende" der (freilich kreisförmig geschlossenen) Ständereihe das Kind und zwischen diesen Extremen stehen wechselweise Bäuerin und Bauer, Jungfrau und Bursche.

- § 187 Die herausgearbeiteten zwei verschiedenen Konstruktionsprinzipien "alternierend" (mit kontrastivem Figurenanschluß) und "blockbildend" (mit assoziativem Figurenanschluß) sind v.a. in der ersten Hälfte der Texte deutlich, wo die Figuren der "Geistlichkeit" und "weltlichen Obrigkeit" aufgeführt sind. Was das Verhältnis zwischen diesen beiden betrifft, so ist im einen wie im anderen Konstruktionsprinzip der Vorrang des Merkmals "geistlich", d.h. die Spitzenstellung des Papstes der Normalfall. Dies beweisen ganz klar die parallelen Texte von BOL und GRE, zwei Versionen des liedhaften Totentanzes O Mensch betracht die Welt, die beide keine geistlichen Figuren enthalten und nur summarisch die Geistlichkeit, jedoch am Anfang nennen. BOL expliziert diese Position:

Welcher ist der erste Stand? Es ist die liebe Geistlichkeit, Der Tod auch sie berannt. Nun macht euch eilend mit mir auf, Priester Studenten, der ganze Hauf! Ihr sollt den Vortanz hab'n (BOL 3; ähnlich auch RGB 3).

Texte mit geordneter Figurenabfolge, in denen das Prinzip der Vorrangstellung der "Geistlichkeit" nicht durchgehalten ist, sind ziemlich seltene Einzelfälle. Soweit es sich hier um eine echte Umkehrung der "geistlich - weltlich"-Reihenfolge (außer formelhaften Aufzählungen wie MBU 1,1: Keyser, König, Dryfache Cron) handelt, sind wohl nur die auch geographisch außerhalb des engeren deutschen (deutschsprachigen) Raums entstandenen Texte SUS (Antwerpen 1534) und RUS (Amsterdam 1707 u.ö) zu erwähnen: SUS läßt Imperator und Rex Romanus vor dem Papa und der von diesem angeführten Reihe "Geistlichkeit" auftreten, und RUS kommt überhaupt ohne Kaiser und Papst aus, setzt aber den Cardinal (Nr.17) als höchsten (und neben dem Pfaffen auch einzigen) Geistlichkeitsvertreter erst an die 9. Stelle der Ständereihe, die vom König und einer Ratsversammlung eröffnet wird.³⁶⁹⁾

§ 188 Von solchen, spezifisch die "geistlichen" Figuren betreffenden Modifikationen sind zu unterscheiden jene Texte, in denen das hierarchische Ordnungsprinzip (von "oben" nach "unten", von gesellschaftlich angesehenen, mächtigen Figuren zu schwachen, verachteten), das - da grundsätzlicher als die Kriterien "alternierend" / "blockbildend" - allen bisher genannten und den allermeisten Texten zugrundeliegt³⁷⁰⁾, wenigstens in einer Hinsicht umgekehrt wird. Bildlich bedingt liegt dieser Fall vor im symmetrisch gebauten BER, der - von links gelesen - die "geistlichen" Figuren vom Küster (davor: der predigende Franziskaner) bis zum Papst von der im Zentrum stehenden Kreuzigungsdarstellung sich wegbewegen läßt. Eine ähnliche aufsteigende Linie findet sich in AUG 1438. Ansonsten sind es auffallender- und wohl kaum zufälligerweise dörflich-bäuerliche Texte, die die "normale" Reihenfolge auf den Kopf stellen, sei es wie andeutungsweise in BLB, wo das Kind der sonst hierarchisch korrekt geordneten Ständereihe vorangestellt ist, sei es - wie öfter -, daß der traditionellerweise am hinteren Ende des Totentanzes eingereihte Bauer (An disem tanz dahinden OBD 22,3) an die Spitze gerückt und so zwar kaum der

"Geistlichkeit" (die in solchen Texten symptomatischerweise fehlt), wohl aber den Figuren der "weltlichen Obrigkeit" (STY 11: Edelmann; GRZ 9,1f: Herrscherthron; WAR 4: Borchermäister und Landrôt) vorgeordnet ist. Möglicherweise dramaturgische Gründe (Klimax!) hat der moderne Text LPL, wenn er - nach einer alle Sünden auf sich vereinigenden Vogt-Figur den Bettler folgen läßt, um dann die Reihe mit der mächtigsten Figur, der des Kaisers abzuschließen.

§ 139 Mit letzten Beispielen haben wir uns bereits jener Textgruppe genähert, in der eine regelmäßige Figurenabfolge kaum noch erkennbar ist. Zu unterscheiden sind dabei wohl einerseits jene Mehrzahl von Fällen, deren Willkür in der Anordnung der Figuren nicht als positives Merkmal aufzufassen, sondern vor dem Hintergrund der bisher formulierten Regularitäten als (in einem geglückten Text) a k z e p t a b l e s Fehlen von Ordnung zu interpretieren ist. Dies kann Folge bestimmter Entstehungs- oder Überlieferungsumstände sein, wird aber vom Textrezipienten toleriert. Gerade diese Fälle sind für die Beschreibung des Textems insofern wichtig, als sie zeigen, daß die Figurenanordnung kaum zu den distinktiven Merkmalen dieser langue-Einheit gehören dürfte. Konkret nachweisbar ist die Zufälligkeit und Willkürlichkeit der Reihenfolge etwa bei dem im Verlauf von mehreren Jahrzehnten nach und nach in Form einzelner Ölgemälde entstandenen und nur ungefähr in auf- (Nr. 2-25) und absteigender (Nr. 49-26) Reihenfolge gehängten ERFurter Totentanz, in der Ausgabe FRÖlichs, wo an die soweit als möglich synoptisch abgedruckten Texte von GRB und BRN ab S XCIX der Concinnator FRÖLICH noch solche HOLBEINSche Figuren anstückelte, die in den beiden anderen nicht vorkommen, bei BAB, wo die Reihenfolge der Vorlage ABR 1710 überhaupt nicht eingehalten ist, aber auch schon bei einem so alten Textzeugen wie OBD-H², in dem (bei einer späteren Auflage?) an den Schluß ohne Bedenken die hier ganz unpassende Figur des Apothekers angefügt wurde. Mündlich überlieferte liedhafte Texte wie die oben bereits angezogenen STY, GRZ und WAR dürften besonders anfällig für Strophenumstellung gewesen sein, eine Vermutung, die auch für den (volks) dramatischen Text von KÄR auszudehnen ist, der allerdings in durchaus traditioneller Weise das Kind als letzte Figur auf die Bühne bringt.

Andererseits haben wir es in unserem Corpus aber auch mit Texten zu tun, deren gewollte (nicht bloß akzeptierte) und eigenen Gesetzmäßigkeiten folgende Unordnung in der Figurenreihe künstlerisches Wollen voraussetzt, wie z.B. ING (Werk eines Jesuiten?), FRB (wahrscheinlich ein Werk des Freiburger Architekten und Malers WENZINGER), MUSäus' Text, sowie die in seiner Nachfolge stehenden Texte MÜNCHS. (HLZ 1795 und 1799), WEISFLOGs Totentanz-erzählung (WFL), die Zyklen MERKELS (MKL) und POCIS (POC), und schließlich die FALGERSchen Texte ELM und SWA.

§ 190 Doch sogar diese namhaften Autoren halten sich meist an einen gewissen (textematischen) Usus, v.a. was die besondere Markierung der Extremfiguren am Anfang oder/und am Ende betrifft. Dabei zeigt sich tw. in jüngeren Texten (wie etwa WSB) die Tendenz, das herkömmliche hierarchische Gefälle durch eine in der Nachbargattung der "(10) Lebensalter" traditionell verhaftete Gliederung nach Altersstufen zu ersetzen oder zu überlagern: FALGER spannt den Bogen vom Kind bis zur Großmutter (SWA) bzw. umgekehrt (ELM), wie ja auch WFL mit dem Greis beginnt. FRB (und ähnlich auch STR) reiht in der ersten Texthälfte, mit dem Kind beginnend, humanité-Figuren, dann folgen die 'gesellschaftlichen Unterschiede und Stände'^{370a)}, abgeschlossen durch den Bauern; MKL zeigt wie der Tod vom Kinde bis zum Greise jeden erfaßt (MKL Prolog), und POC läßt mit den beiden ersten Figuren (Kind, Knabe) das gleiche Prinzip erkennen, während die Schlußfigur des Armen volksliedhafter Tradition entstammt. Bei MUS, HLZ 1795 und WFL schließlich finden sich (ebenfalls in durchaus traditioneller Weise) am Schluß die Figuren des Autors (oder des Künstlers). Auch die Schlußfigur des Selbstmörders in ING stellt diesen sonst eigenwillig angeordneten dramatischen Text in einen Traditionszusammenhang mit SCH.

Die weitgehende Übereinstimmung der Texte unseres Corpus, was ihre Anfangs- und Schlußfiguren betrifft, möge die folgende Aufstellung verdeutlichen:³⁷¹⁾

	als 1. Figur in:	als letzte Figur in:
Papst	GRB, OBD, LÜB 1463, MRH, LÜB 1489, NBÖ, KLB, KZH, BRN, HAN(?), LÜB 1520, DSD, NEG, SCH, NEC-SCH', ZIM, FRÖ, WLS, FÜS, MÜN, LUZ 1635, OST, VOG, MEY AUG~ 1650, FÜR, WOL, VAL, RGB, HSL, LÜB 1701, ABR 1710, EMM, MEY 1759, WAS, BEV, ÖDB, SLO, FAL-ELB	
Bischof	AUG 1438, SXT(?)	BAB (?)
Küster	BER	
Nonne		NBÖ
Geistlichkeit	ABR 1680, BOL	
Kaiser	SUS, MBU, SXT (?)	WOL (?), HSL (?), LPL
König	NAO, EIC, RUS, GRE	
Edelmann		STY
Vogt	LPL	
Maler/Autor		KZH(?), BRN, GRB (Klau- ber), FÜS, OST, RUS, MUS, HLZ 1795, WFL
Bildhauer		ABR 1710
Schauspieler	ERF (?)	HLZ 1799
Apotheker		OBD-H ²
Kaufmann		MRH
Bauer	STY, GRZ, WAR	EIC, FRB
Bote/Herold		AUG 1438, KZH(?), SUS
Beamter	HLZ 1799	ERF
Soldat		ABR 1680
Schinder		WAR
Einsiedler	WDR	WAS
Landstreicher		AUG~1650
Türke		GRB (FRÖ)
Jüdin		VOG
Räuber		FRÖ
Bettler		BOL, GRE, GRZ
Armer		BEV, POC

Narr		KZH(?), LUZ 1635, MEY 1650, MEY 1759
Krüppel		EMM, SLO
Gesunder		RGB
Kind	BAB, BLB, FRB, STR, WSB(?), MKL, FAL-SWA, POC	GRB, LÜB 1463, BER, LÜB 1489, KZH(?), HAN, LÜB 1520, NEC, NEC-SCH', ZIM, WIS, MÜN, MBU, FÜR, VAL, LÜB 1701, WDR, ÖDB, FAL-ELM, SXT(?), KÄR
Jüngling	KÄR	
Greis	WFL	DSD, WSB(?), MKL
Greisin	FAL-ELM	BLB, FAL-SWA
Knabe	ING	
Mutter		OBD, KLB
Liebespaar	MUS	
Totengräber	HLZ 1795	STR, FAL-ELB
Selbstmörder		SCH, ING

b) Die sprachliche Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Sterben" (§ 191-292)

§ 191 Unsere nächste Aufgabe ist es, die pragmatische Entfaltung darzustellen, die der Begriff " (Alle müssen) s t e r b e n " in den Totentanztexten (im Allobereich) erfährt. Wir haben es (§§ 13 sowie 21ff) als textematisch angesehen, daß dieser Begriff des "Sterbens" als eine "Aktion mit dem Tod/Toten" im weitesten Sinne realisiert wird; einerseits (u.zw. in den jüngeren Texten fast ausschließlich) bezeichnet dabei das Substantiv Tod tatsächlich eine als personal verstandene Größe: 'es ist eine sehr alte und gewöhnliche Figur, den Tod als ein für sich bestehendes Wesen zu betrachten, welche sowohl im gemeinen Leben als in der höheren Schreibart sehr gewöhnlich ist'³⁷²). Hingewiesen sei auf das Faktum, daß Mors oder Todt (ING 1,1) nicht nur eine sich wiederholt selbst so nennende Figur bezeichnet:

ik bin dy dot (BER 20f; ähnlich MRH 34.197; NBÖ 41 u.ö.; ERF 9,5; LUZ 1867-14,3; KÄR p.16-1,1; LPL 17; das menschlich gschlecht den tod mich nennt NEC p.3,8f),

sondern daß dieses Wort unter bestimmten Umständen nach wie vor als nomen actionis verwendet wird, eine Verwendungsweise, aus der sich ja die als nomen agentis im Wege der Personifizierung entwickelt haben dürfte.

Daneben finden sich jedoch sogar in verhältnismäßig jungen Texten immer noch Indizien dafür, daß in (den) Totentänzen nicht der Tod, sondern Tote auftreten:

So bin ich ietz selbs o u c h ein l i c h (BRN 9,4; ähnlich 40,5: zu den t o t e n qan); thuet die todten gruesen (FÜS 3,4; ebenso KLB 6,2; 7,8); ein dürres frauenzimmer (SCH 10,6); einem schlechten Todten Knecht (VAL 48; ähnlich 94: was für zwey betrübte Leichen); Der lange T o d t e n m a n n (BOL 2,3; so auch KÄR p.29,9).

Hierher gehört auch ein Beleg wie HLZ 1799,68, wo der Geist des Mörders unversehens die Rolle des Todes Hans Holzmeier übernimmt, sowie BLB 6, wo die (bildlich nur einfach repräsentierte) Todesgestalt dem Priester mit Bezug auf die am Textbeginn stehende, aus 5 Toten-Figuren zusammengesetzte Musikantengruppe befiehlt: du muest auch hören u n s e r mussig-thon (BLB 6,3), obwohl sich eine dieser Toten-Figuren an anderer Stelle explizit auch als Tod bezeichnet: jch bin der tott (BLB 9,4; ähnlich die Schlußverse 2-4).

Dies entspricht der von INGEN anhand diverser Belege demonstrieren Tatsache, daß 'vom redenden Toten zum redenden Tod ... nur ein kleiner Schritt' ist³⁷³). Was allerdings heute schon wie 'die Verwischung der Grenzen zwischen den Toten und dem Tod'³⁷⁴) erscheint, ist historisch betrachtet eine n o c h bestehende begriffliche Einheit, die tw. mindestens bis ins 17. Jh. hinein bestanden hat:

ich will jetzt ein Schauspiel vorstellen und darinnen eine Person praesentiren, deren Nahme aus drei Buchstaben bestehet, und heisset: Tod! Ich will alle Menschlichkeit ablegen, und diß seyn, was ich nicht bin, aber doch dereinst werden muß, nemlich Tod! (Hans ASSIG, Der redende Tod / Bey der Bahre / Deß Hoch-Edelgebohrnen ... Christoph von Gregersdorff. 1688) (Anm. 375)

Schließlich demonstriert uns ein Zufallsbeleg (aus dem Jahr 1925!) auf das augenfälligste, daß der Tod eine erst auf verhältnismäßig später Stufe auftretende Kunstfigur ist, die ihre (rein sprachliche) Existenz der logischen Abstraktion verdankt: als Josef

GARBER, von dem die erste Besprechung des Sextener Totentanzes (SXT) aus dem Jahr 1923 stammt ('Siebenmal erscheint auf der hellen Mauer über dunklem Sockel der Tod, tanzt mit den Menschen dem Gottesacker zu',³⁷⁶), im Jahr 1925 'diese Bilder betrachtete, war von K i n d e r hand in unbeholfener Schrift mit Kreide auf den dunklen Sockel hingeschrieben das sind die T o t e n',³⁷⁶).

Dennoch kann und soll die Tatsache, daß in den jüngeren Texten die Auffassung vom personifizierten Tod überwiegt, umso weniger bestritten werden, als mit diesem Übergang ja auch eine wichtige Änderung in der Gerichtsvorstellung³⁷⁷ verbunden ist.

§ 192 Indem wir nun untersuchen, durch welche Motive diese zum Teil als Tote, zum Teil als Tod auftretenden Figuren in den einzelnen Texten mit denen der Ständevertreter verbunden werden, erweitert sich zwar das oben (§ 21-23) bei der vergleichenden Analyse von LÜB 1463 und LÜB 1701 erarbeitete Inventar, wird aber in seinen wesentlichen Punkten auch bestätigt.

Es finden sich einerseits eine Gruppe von "absoluten" (d.h. per se und unabhängig von der Figur des Ständevertreters bzw. des Menschen existierenden) Todestopoi:

- Tod als Tänzer (Sterben als Tanz) (§§ 193-248)
- Tod als Begleiter, Führer (Sterben als Fortbewegung) (§ 250-253)
- Tod als Bote, Büttel, Richter, Henker (§ 254-258)
- Tod als Schnitter, Schütze, Baumfäller (§ 259-266)
- Tod als Kämpfer, Sieger, Herrscher (§ 267-269)
- Tod als Dieb, Eindringling (§ 270)
- Tod als Totengräber (§ 271)
- Tod als Ablauf der Zeit (§ 272)
- Tod als Schach-/Kartenspieler (§ 273)
- Tod als Verlöschen des Lebenslichtes (§ 274)
- Tod als (Un)Tier (§ 275);

andererseits eine Gruppe von Topoi, die erst durch den Bezug des Begriffes "Sterben" auf den Menschen entstanden sind, wie:

- Sterben als körperliches (kreatürliches) Geschehen (§ 277)
- Sterben als ein die menschliche Seele betreffendes (positives) Geschehen (§ 278-280)
- Sterben als (Zer)Störung der gesellschaftlichen Ordnung (§ 281).

Dabei werden, wegen ihrer prinzipiellen Offenheit und Anwendbarkeit auf beliebige Figuren, für die Totentänze besonders wichtig die Topoi:

- Tod als Spiegelbild des Ständevertreeters (§ 283)
- Tod als (funktionale) Ergänzung des Ständevertreeters (§ 282. 284-287)
- Sterben als "Dem-Tode-Gleichwerden" (§ 288-290).

Schließlich enthalten vereinzelte Texte auch den

- Tod als Kunst-Produkt (§ 290f).

Im folgenden geben wir eine Zusammenstellung der wichtigsten Belege dieser in unserem Textcorpus nachweisbaren Todestopoi.

aa) Der Tanz-Topos (§ 193-248).

§ 193 An erster Stelle muß jener für unseren Texttyp besonders wichtige (und deshalb/weil in die Bezeichnung eingegangene) Topos stehen in dem das Sterben des Menschen dargestellt wird als Tanz mit dem Tod bzw. mit einem Toten. Hierbei tritt die Todes/Totenfigur in einigen verschiedenen, wenn auch sachlich damit zusammenhängenden Funktionen auf, u. zw. nicht nur in der des tödtlichen Dantzers (MEY 1650-21,5; etwa ERF 40,4: Du kannst und wirst mir nicht den letzten Tanz versagen; ähnl. LPL p.38ff) bzw. vereinzelt auch einer Tänzerin (wie wohl im Bild BRN 62.64), sondern außerdem in der des T a n z m e i s t e r s (BRN 38,4: den totentanz ich sie ouch leren; vgl. BRANT Narrenschiff 85,30f: Den lert er gar eyn seltzen sprüng, Den ich billich den dotsprung heisß), des R e i g e n f ü h r e r s (so im Bild AUG 1438 sowie LÜB 1489,186: Nu mōstu mit mi in dessen minen gemeinen danz; vgl. auch LPL p.46) und S p i e l m a n n s:

ich die Lieder zum Todtentanz so wol blaß auff und nider (VOG 51,1f; s.a. POC Titelholzschnitt)
Dir sollen fröhlich meine Saiten klingen (SLO 33,3 = WSB 5,3)
Ich will euch thun die Trummel schlagen (NEC-SCH' 22,3; Vgl. GEILER Arbor f 13r: wir müssen alle an den tanz reyen / vnd tanzten wie vnß der tod trummen schlecht sowie den vielleicht aus Basel oder Mainz stammenden Holzschnitt Der Tod als Trommler ca 1460/1470 Anm. 378).

Diese verschiedenen Varianten des gleichen Motivs werden aber nur ausnahmsweise so reinlich unterschieden wie etwa in HAN und in den bildlichen Darstellungen von DSD, LÜB und BER, die (so weit erkennbar) innerhalb des Reigentanzes keine einzige musizierende Todesfigur zeigen, aber den flötenden (LÜB), schalmeyenden und trommelnden (DSD) Spielmann Tod dem Zug vorantanz lassen bzw. den sackpfeifenden "Spielmann Teufel" (BER) - zweifellos im Anschluß an das in Predigten oft interpretierte Zitat Chorea est circulus cujus centrum est diabolus - Der vmmme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist³⁷⁹⁾ - zwischen den Prediger und den Beginn des Reigens setzen.

Während die betreffenden (norddeutschen) Totentänze dadurch in einem moraltheologischen Assoziationszusammenhang stehen und die Vorstellung eines (kirchlich verpönten) realistischen Reigentanzes aufrechterhalten³⁸⁰⁾, wird das Spielmann-Motiv in den meisten (hochdeutschen) Texten zum Signal eines anderen (eschatologischen) Zusammenhangs³⁸¹⁾, indem eine Gruppe von Toten - stellvertretend für das Gebeyn aller menschen (HOL 5 und dementsprechend NEC f 90, SCH 5, NEC-SCH' 5, VOG 5, VAL f114, WAS 5, sowie MRH Titel und dementsprechend ZIM f 83v, weiters in den Groß-Totentänzen GRB, KLB, KZH, LUZ, EMM, BLB) - als Deß Todtendantz Spilleut (NEC-SCH' 5) der meist folgenden (in NEC und VAL jedoch vorangehenden) Ständereihe zum Tanz aufspielt:

Wol an wol an jr herren vnd knecht, spryngt her by von allem geschlecht. Wie jung wie alt, wie schon oder kruß, ir mußent alle in diß dantz huß (MRH Prolog).

Dabei wird im Zusammenwirken mit dem weiteren Rahmenelement des Jüngsten Gerichts (s.u. § 343) der Toten t a n z als eschatologisches Geschehnis charakterisiert, und die dazu aufspielenden Toten rücken in die Nähe der apokalyptischen Posaunenengel:

Mein Trompetenschal bringt Frevdt oder Trvebsal in Ewigkeit (BLB als Spruchtitel unter dem Trompeter der Totenkapelle).

Neben dieser Ausformung des Spielmann-Motivs findet sich in MRH (KNOBLOCHTZER 2a) auch die (bildliche) Verselbständigung des Tanzmotivs als Ringelreihen von Toten um einen Sarg (so auch ZIM f 84v), während FÜR (und ähnlich der Titel des beim gleichen Verleger erschienenen Textes VOG) den zu jener Zeit schon weitgehend metaphorisierten Totentanz wieder puristisch als im Kreis geschlossene Reihe von Ständevertretern mit ihren "Todes-Partnern" darstellt.

Meistens kommt es jedoch im Stände-Teil der Texte zur Vermischung der Varianten "tanzender" und "musizierender" Tod: zwar paaren u.a. GRB (2. 16), HOL (25. 36. 37), FÜS (1. 3. 5. 12. 15. 20), LUZ (1867,10. 44), VAL (p.95) und RUS (Nr.4) den jeweiligen Ständevertreter tw. mit zwei Todesfiguren, zwischen denen eine Funktionsverteilung (Tanz/Musik) besteht, doch lassen sich diesen Fällen der klaren Trennungsmöglichkeit zwischen Tänzern und Spielleuten ebenso viele (oder mehr) andere gegenüberstellen, in denen sich tanzende und musizierende Todes-/Toten-Figuren innerhalb des gleichen Textes (ohne ersichtliche Regelmäßigkeit) abwechseln (wie z.B. OBD-H² Bild 4.5; GRB Bild 1.4; Text 1,2. 2,4; KLB 25,2. 26,3; BRN Bild 38. 40; HOL 25. 35; RUS Bild 22. 2; ERF 40,4. 21,1ff) bzw. in einer Figur komprimiert werden (wie z.B. GRB Bild 2; MRH bildlich fast durchgehend; ebenso KZH, soweit aus der erhaltenen Bildbeschreibung ersichtlich; HOL 43; RUS 11. 14. 24; FAL-ELM Bild 4. 5. 6; FAL-SWA Bild 5. 11). Dies bedeutet, daß für die Zeitspanne, die durch unser Corpus gedeckt ist, die von ROSENFELD³⁸² postulierte "ursprüngliche" Funktionsverteilung zwar in einzelnen Texten (noch?) erkennbar, für den Texttyp (das Textem) insgesamt jedoch nicht (mehr?) konstitutiv ist. Tanzender und musizierender Tod/Toter sind zu alternativen Varianten des gleichen Motivs verschmolzen.

a) Distribution des Tanz-Topos in den Texten des Corpus (§ 194-221)

Eine weitere Frage betrifft die Bedeutung dieses Motivs bei der Textkonstitution, den Anteil, den der Tanz an der sprachlichen Realisierung der Proposition "Alle müssen s t e r b e n " hat. Die Überprüfung an den Texten unseres Corpus erhärtet den bereits bei der vergleichenden Analyse von LÜB 1463 und LÜB 1701 (s.o. §§ 21ff) arbeitshypothetisch formulierten Befund: das Tanz- (bzw. Musik-)Motiv ist keineswegs obligatorisch, vielmehr stellen Totentanztexte nur in der Minderheit der Fälle tatsächlich auch Tänze von Toten (bzw. des Todes) mit den Lebenden dar. Ordnen wir die Texte, dem Ausmaß der Verwendung dieses Motivs nach, auf einer absteigenden Skala, so erhalten wir in etwa drei Gruppen:

- eine erste Gruppe, in der das Tanzmotiv so stark eingesetzt ist, daß es zumindest in der Hälfte der strophischen Einheiten (bzw. bei wenigstens der Hälfte der vorkommenden Ständevertreter resp. ihrer "Partner") nachweisbar ist (§ 195-207);
- eine zweite Gruppe, in der das Tanzmotiv zwar nicht (mehr) dominiert, aber doch in beachtlichem Ausmaß (etwa in 1/3 bis 1/5 der Subtexte anzutreffen ist (§ 208-213);
- eine dritte Gruppe, deren Texte nur vereinzelt oder überhaupt nicht das Motiv des Tanzes einsetzen (§ 214-219).

αα) Texte mit (abnehmend) dominantem Tanz-Topos (§ 195-207)

§ 195 Wir führen im folgenden die Texte und ihre einschlägigen Belege an und beginnen mit den Texten der ersten Gruppe, bei denen von einer mehr oder weniger starken Dominanz des Tanz-Motivs gesprochen werden kann, und die deshalb als **T a n z e** im wörtlichen Sinne zu bezeichnen sind.

HAN

verwendet (vielleicht mit Ausnahme der fraglichen Nrn 6 und 1^a) durchgehend das Motiv des Tanzes und stellt damit eine sonst kaum nachweisbare Extremform dar:

du most hir mydde anden dans (1, Kardinal) so tret mydde an mynnen dans (2, König) du most myde dansen (3, Bischof) Danse vort (4, Herzog) du most mydde dansen den reygen des bitteren dodes (5, Abt) tret her (6, Kreuzritter) du most mede anden dans (7, Mönch) Hyr anden dans (8, Graf) kum du her myt dyner beffen an mynnen dans (9, Domherr) ik wil dy bringen anden dans (10, Ritter) Langk her dyne hant ... vnd danse mede (11, Pfarrer) tret anden dans (12, Bürgermeister) du most anden reygen (13, Einsiedler) kum vnd danse dussen reygen mede (14, Bürger) Plichtich bistu nunne andussen dans (15, Nonne) du most hir anden dans (16, Bauer) danse vort (17, Begine) Spring her, du haueruter myt dynem perde (18) To dussem danse most du (19, Frau) Uolge ... an dussen dans (20, Jude) danse vort, du weyst doch vele to dansen. Hestu dyne otmodicheyt gewandelt in houerderie to dansen to spele (21, Jungfrau) du most mydde andussen dans (22, Jüngling) Tret hir an du denstmaget, to dussem dansen bist du geboren (23; zur sozialen Komponente s.u. § 232f) gha her vnd danse mede (24, Knecht) du most mydde andussen dans (25) danse myde dussen reygen (26, Kind).

§ 196 LÜB 1463

bietet im Bild einen (fast) geschlossenen Reigentanz, bei dem alle Todesfiguren in tänzerischer Bewegung (die erste Figur als reigenführender Spielmann) dargestellt sind; der Text rekuriert weitestgehend darauf:

To desem dansse rope ik alghemene (13) Went gy moten na myner pypen springen (20) Dantse wy voer ik unde du (22, Papst) Her keiser wi moten dansen (44) Tred hyr an (71) Du most myt to dessem spele (74, Kaiserin) Holt an, volge my (76, Kardinal) Dussen dans en hebbik nicht gelert (94, König) bischof, nu holt an de hant (104) Nu tret vort (181, Kartäuser) ik wil di singhen (188, Edelmann) tret her an den dans (204) Late mik des dansses noch begheven (208, Domherr) Volge na (236, Arzt) volghe (252, Wucherer) lange her de hant (268, Kaplan) Amtman, tret an (316) Du machst wol danssen blidelik (341, Einsiedler) Kum to min reigen (348) Des dansses neme ik wol respit (349, Bauer) Tret her, jungelink (364) mit di ik danssen beghinne (380) Des reigens were ik onich gherne (381, Jungfrau) Ik schal dansen unde kan nicht gan (390, Kind - möglicherweise nicht beim Original)

Auch wenn es einige lexikalisch nicht eindeutig der Tanzterminologie zuzuordnende Belege gibt (wie 76. 104. 181. 236. 252. 268. 316. 364), berechtigt ihre Distribution - sie stehen zum Großteil in jenen Einzelzeilen, in denen sich der Tod jeweils an den nächsten Tanzpartner wendet (wie z.B. 44 u.ö.) - wohl doch die hier gewählte Interpretation, womit sich auch für LÜB 1463 eine überwältigende Dominanz des Tanzmotivs feststellen läßt.

§ 197 KLB

dürfte - so wie GRB (s.u. § 205) - als Fresko einen durchgehenden Reigentanz dargestellt haben, in dem v.a. die Todes-/Totenfiguren durch tänzerische Bewegungen ausgezeichnet waren³⁸³⁾.

Auch textlich ist der Sinnbezirk des Tanzes in fast allen Strophenpaaren vertreten:

Merct vff der piffen ton, Ir sullent dar noch Springen gar schon (1,1f) Der Todt wil vch zo dem tantz furen (1,4 Papst) Ir moist Ain minen Reigen komen (2,4 Kaiser) Ich dantze uch fur fraw keiserin Springen her noch der dantz is min (3,1) Nun musz ich An disen tantz komen (3,7) Ich für vch hin Bi der hant An dise schwarczer broder dantz (4,2f König) Springent vf ... her cardinal der tantz is gvt (5,1) Ir moisen Auch Ain doten reigen (5,4) Ich dantz Ain des dodes schar (5,8) Ir moisen mit den toten springen (6,2 Patriarch) Das ich an sinen tantz mvs springen (6,8) Das mosent ir an disen reigen busen (8,3 Herzog) gezwungen

an des dodes dantz (8,8) Ich wil vch an den reigen ziehen (9,3 Bischof) ayn synen dantz getzelt (10,8 Graf) kumpt mir noch An doten dantz (11,1f Abt) Ain dissen dantz gezwungen (12,8 Ritter) Ich wil auer hie ein vortantz geben (14,2 Advokat) Des dodes pfiß tonet dem vngelich (15,7 Domherr) Ir mosen dantzen als ich vch sag (16,4 Arzt) Dantzen fraw noch vveren syn Bis de pfiß ein ton gewint (18,1f) Des todes pfiß mich myn bezwingt Ein dantz leit hie gar grulich klingt (18,7f Edelfrau) Nun dantz her (19,4 Kaufmann) Der todt wil mit Vch getantz hain Nun springent noch rechten sitten (20,2f Äbtissin) Ich moitz den tod noch tretten (20,8) Kum ain mynen dantz her (21,4 Krüppel) reigen (22,3 frgm. Einsiedler) einen regen gain (23,4 Jüngling) Dantz mir noch (24,3 Wucherer) Ain den todes dantz gon (24,8) Ich bin der mit vch iezen dantzet Ir werden mir hie noch springen (25,2f Jungfrau) zücht mich an sin dantz zo kummen (25,8) Du must danzen den rezer Ich pfiß dir in rechten mosz (26,2f Spielmann) Ich hab gepfißen mengen Reigen (26,5) Nun motz ich an den Jomer dantz (26,7) spring mit mir in dodes tal Ich dantz mit dir den reigen (27,2f Herold) muvsen hie an minen reigen Den dantzen bede pffaffen vnd leigen (29,3f Vogt) Heine woluff du muvst springen (30,1 Narr) vnd mit mir zum dantz gon (30,4) ain des todes dantz gon (34,8 Heide) Springt her mit mir ain den dantz (35,4 Heidin) Hupff vff (36,2 Koch) An dem dantz (37,3 Bauer) du musz danzen leren (38,1 Kind) Ich motz danzen ich kan noch nit gon (38,8) dantzen dem kint noch mit der wigen Es mosen bede an den dantz (39,2f Mutter).

Nur in 7 der 39 Strophenpaare fehlt das Tanzmotiv, wobei in 2 Fällen (7. 31) auch späterer Überlieferungsverlust der Grund sein kann.

§ 198 BER

zeigt bildlich³⁸⁴⁾ einen Reigentanz und v.a. die Toten / den Tod mit bewegter Beinstellung. Dem entspricht, daß fast alle (nämlich 22) der erhaltenen Todes-/Totenstrophen (mit Ausnahme von 267ff. 219ff. 339ff) Lexeme aus dem Sinnbezirk des Tanzes enthalten, von den Ständevertreterstrophen jedoch nur eine einzige (nämlich 201ff):

an den dantz met iw springhen (17) treden (32) Gy muthen met my im dantz hauiren (44) wu ik iw vor kan reigen (55) Dantzet nu met my (66) Gy muthen ok mith my an den dantz qhan (68) Ik wil iw vortreden (80) wu suverliken dat ik iw vorga (90) dantzet nu meth (92) wu wol ik iw vordantzen kan (104) wu wol iw dat dantzen syt (114) Thu den dantze der doden ik iw lade (124) Springet vp (140) schole gy vor an den dantz qhan (174, Papst) Haldet iw thu den dodendantze bereyt (199) gan an dessen dantz der druffheit (203) Gy muthen tho des dodes dantze yo mede (209) Ik lade iw snel an den doden dantz (235) Gi muthen med my an den

doedantz gliden (248) so moege gy deses dantzes genesen (260, Bürgermeister) Volget nhu desseme dantze (284) Gy muthen enquantz wys met my dantzen gan (294) Gy muthen bet an den doedantz glyden, Springhet up ik wil jw vore synghen (306, Spielmann) du mvst ... dantzen na dyner olden sede (316, Bauer) thu dantze (332).

§ 199 FÜS

Obwohl die Bildseite in quantitativ geringerem Ausmaß als der Text das Tanzmotiv einsetzt, stellt der vorkommende Bildtypus (1.3.5.12.15.17.20) insofern einen interessanten Sonderfall dar, als in ihm die zwei Funktionen - Spielmann und Tänzer - jeweils auf zwei Tode/Tote aufgeteilt sind, ein Dual, der auf der Textseite auch einmal als Plural (10,4: zu unserm tantz) aufgenommen wird:

Ich muess mit euch den vortantz hon (1,4) jetz muss ich tanzten allen vor (1,7 Papst) Herr Kayser kompt in den rayen rein und tantz fein nach den Bapst hinein (2,1) sprengt mich auch in rayen rein (2,8) das müest ihr an den rayen biessen (3,3) Jetzund werd ich meim tanzter gleich (3,8 Herzog) Ich tantz euch vor Fraw Fürstin fein Nur sprengt her nach, der tantz ist mein (5,1f) Mich treibt der todt in rayen rein (6,8 Arzt) Muess ich in disen todten ring (7,8 Kaufmann) tantz her (8,4 Wirt) Zu unserm tantz richt dich (10,4 Bauer) kombt her es muess getantzet sein (11,4 Abt) Dantz her mitt mir (12,4) an disen tantz gesteltt (12,8 Edelmann) tantz mit mir so werdt ihr blaich (13,4 Edelfrau) Kompt auch in meinen tantz hieher (14,2) drum lauff ich auch in den reyen rein (14,8 Pfarrer) Hast oft getantz mit Jungen knaben, Mitt mir muest jetz ein vortantz haben (18,3f Jungfrau) Der zuicht mich fort und wil mich hon Muess tanzten schon und kan kaum gon (19,7f Kind) Tantz hehr (20,4) Ich hab gemaltt den todten tantz, Muess auch in Spil sonst weress nit gantz (Maler 20,5f).

Der nicht erhaltene Oberstdorfer Totentanz (OST) enthielt gegenüber seiner Vorlage FÜS in den zusätzlichen Jünglings-Strophen sogar noch zwei weitere Belege:

OST: Komm mit Mir zum Todten Dantz - Ich gedacht noch Manchen Sprung zu Thon.

§ 200 BLB

ist - 1723 entstanden - der jüngste Text in dieser durch die Tanzmetaphorik dominierten Gruppe. Während bildlich das Tanzmotiv (mit Ausnahme der Musikanten-Gruppe am Anfang, sowie der Todes-/Totenfiguren beim Ambtman, Spihlman und Greis) kaum ausgeprägt

scheint, ist der Text nicht nur in fast 2/3 der Strophenpaare von Tanzterminologie geprägt, sondern auch die Rahmenstrophen verwenden diese Metaphorik:

Kombt ... beschauen den tantz (Einl. 1f) Mein Trompetenschal bringt Frevdt oder Trvebsal in Ewigkeit (Spruchbandtitel) komb mein Kindt vnd tantz mit mir Den Vortantz du billich haben must (1,2f) ans Tantzen nicht will denken (1,6) zuem tantz geh mit mir jetz geschwind, du must doch tantzen wie das Kindt (2,3f Papst) Mit zuem Tantz gehen möcht ich geschwind, Wenn ich nur auch tantzen könnt wie das Kind (2,7f) komb geschwindt der tantz ist queth (3,4 Kardinal) Weiß ich nit, ob der tantz ist queth (3,8) Zuem Tantz zu gehen thust mir ansagen? (4,8 Bischof) Zuem Tantz willst du mich jetz fahn (5,8 Abt) gemach zuem tantz wir wollen spatzieren du muest auch hören unser mussiq thon (6,2f Priester) schon oft gepredigt ... von deinem traurigen Musiqthon (6,5f) von deiner Musiq (6,7) der tantz hat schon gefangen an, wir wollen tantzen ein Menuet (10,2f Edelmann) Mit dir zu tantzen hab ich kein Muth. Deine Spiel-leith wahrlich sind nit gut (10,7f) zuem tantz dan ich dich hurthig hol (Amtman 11,3) Daß du mich auch zum Tantz willst führen (11,7) Der Tott ... Vnverhofft zuem tantz thue hole einen der ihme nit gebildet ein, heith noch bey disem tantz zue sein (Zwischenverse zw. 14 und 15) beym tantz lvstiq oft grvefft juhe (17,3 Jüngling) Bis ich bin alt, hab weiße Haar. Alsdann mit mir zuem Tantze fahr (17) du muest jetzt tantzen wie ich thuen singen (18,4 Soldat) Ich binn sehr feist und kann nit tantzen (20,7 Koch) Zum Tanten mueßt mich noch nit führen (21,8 Bauer) Mit deiner schallmeyen thue jetz schweigen, ein hoppertantz dir ich will geigen, ja unser Spill wär gar nit gantz, wan du nit wärest bey Vnserem tantz (23,1-4 Spielmann) Dein Tantz geht fort ja ohne mich (23,5) Dabei aufzuspielen hab ich nit Zeit (23,7) Zuem tantz dich führ du blinder tropff (24,3) zu dem tantz mich führen thust (24,6) Auffem hackbrett du ein täntzlein mach, springst nit hoch, gehest doch nvr q'mach (25,1f Greis; Anspielung auf HOL 33 - Bildvorlage) Zum tantz zu gehn hab noch nit dacht (25,6) Du wilt jetz gewiß gehen zue dem tantz (26,1 Jungfrau) gar woll mit dir ich lantzen kan (26,4) Zu diesem Tantz hab längst mich gerüst (28,5 Äbtissin) Weiß nit, ob ich recht tantzen kann (28,8) Du auff gebvtzte Edelfrau komb, vnser tantz jetz beschau (29,1f) Ich fürcht der Tantz mach mir nit quet (29,8) zuem tantz muest jetz du mit mir gehen (31,4 Bäuerin) Mit dir zu tantzen hab keine zeit (31,7) Du weißt, daß es keiner Pilgrin ansteht, Zue tantzen, wenn sie wallfahrten geht (32,7) komb zvem tantz thvet dir noch woll (33,2 Greisin) Das Tanten mir nit mehr thuet wohl (33,6) Wer doch nit lessen kan, beschav den tantz nvr an (Schlußverse 1f).

§ 201 WIS,

bei dem es sich um ein Fresko in der St.Nikolai-Kirche, d.h. wohl um die Darstellung eines Reihentanzes gehandelt haben dürfte (worauf auch Stellen wie V 28. 100 hindeuten), läßt diesen seinen Charakter auch in der ziemlich konsequenten Verwendung des Tanzmotivs im Text erkennen: von den 22 Strophen-Paaren sind nur 7 ohne lexikalische Mittel aus diesem Sinnbezirk:

mit mier tantz voran (11 Papst) ich tantz ungeru (14) tantz mit mier (20 Kaiser) must auch an den Reih (26 Kaiserin) Greiff an, tantz mit mier säuberlich (28) dein tantzen thu ich nicht begehru (32) mus sein der erst in diesem Reih (39 Kardinal) tantz mit mier davon (52, Bischof) doch weil du tantzst, tantz ich mit hin (56) mus mit dier tantzen kümmerlich (72, Abt) tantz oder wehr dich mein (76, Ritter) komm in mein Spiel (84, Advokat) greiff an zum Tantz (100, Edelmann) Tod, tantzen mit dier (102) sonst must du auch Mit-Tantzzer seyn (108, Arzt) tantzen ohne sytenspiel (129, Mönch) doch tantzen must (131, Witwe) Wier ... stärcken auch deines Tantztes zahl (144, Handwerker) must ... tantzen mit mier einen Gangk (158, Tagelöhner) du solt nun mit mier tantzen fein (158, Bauer) ich tantz mit macht (162) du must auch mein Mitt-tantzter seyn (182, Kind) Sol tantzen ich und kan niht gehu (183).

§ 202 ZIM,

eine späte, erweiterte Version von MRH³⁸⁵), reichert den Text gegenüber der Vorlage mit Tanzterminologie an; außer den von MRH übernommenen Stellen (s.u. § 206) finden sich Tanzmotive auch in den neuen Strophenzusätzen (etwa beim Kardinal f 87r, der Nonne 97r, dem Edelmann 105r, Bürgermeister 107r, der Bürgerin 112r und dem Handwerker 117r), sowie zum Teil auch in solchen Partien, die im Original MRH keinen Einfluß der Tanztopik zeigen (nämlich bei Bischof 88r, Domherr 89r, Kaplan 92r, Schreiber 110r, Kaufmann 113r, Jüngling 114r, Dieb 123r, Kind 124r). Es handelt sich also nicht nur um eine quantitativ proportionale, sondern um eine qualitative Zunahme einschlägiger Stellen. Insgesamt ist rund 1/3 der Subtexte durch das Motiv des Tanzes markiert, wozu auf der Bildseite (teilweise nach dem Druck MRH, teilweise nach HOL) eine ähnlich starke Repräsentanz kommt.

Wir führen im folgenden die gegenüber MRH zusätzlichen Belege auf:

Disenn tanntz weert ihr mir springgen, Pfeiff auff, lass es wol einher klinggen. Ain Narrn schimpff würt sich hie erhebenn,

Nun sehennd zu, Nun merckhennd eben, Wie kostlich wir geklaidet stonnd Am tantz wol hie vff disem plan (f 84r, 7ff zu Abb. nach HOL 5 - Totenkapelle) Inn meinen Tanntz muß Jederman (f 87r, 13 Kardinal) gefallt mir nit diß saitenspill (ebda 25) wiewol ich nur ein sackhpfeiff hab (89,10 Bischof) Das man euch ain Vor Tantz zeit (ebda 14) mit mir tantzenn (92,11 Kaplan) Nitt last er mich mer trettenn auff die kerteg (ebda 28) mit mir trabenn (97,12 Nonne) Ier miest auch schwanntzenn Vnnd mit mir ann denn dotenn thantzenn (105,13f Edelmann) so will ich Ewer Maister sein (107,11 Bürgermeister) Ihr miest her an denn todten tantz ston. (ebda 14) So will ich euch denn haber sackh sinnqenn (112, 10, Bürgerin) Der tod will mich ... fuerenn zu seinem tantz plon (113,25 Kaufmann) Deß mir jetz all mit dem Tod vmbgan (114,24 Jüngling) Du must ain anddern tantz vermerkhen (117,14 Handwerker) so must ietz an mein tantz hin gon (123, 10 Dieb) Gar Mannchem Mennschenn es betreibt Dem Mein tannzenn nit geliebett (124,9 Kind).

§ 203 LÜB 1520,

'ein ziemlich ungeschickter auszug' aus LÜB 1489³⁸⁶), reichert ebenfalls den Text trotz starker Verkürzung auf ca 1/4 des Umfangs der Vorlage (unter offensichtlichem Einfluß von LÜB 1463) mit Tanzterminologie an und erweist so die in dieser Frühzeit des Totentanz-Textens offenkundig noch stärker vorhandene texttypisierende Funktion dieses Merkmals:

Dodendantz (Titel) In dessen dantz essche ick jw alle (V 17) Komet alle heer in mynen kreyt (24 = LÜB 1489,1606) [ich] dantze sus vore. Folget alle na (32) Dantze du voran nach dyneme state (36, Papst) tret her an mynen dantz (45, Kardinal) dantze fort (62, Bischof) de forstinnen unde frouwen, de nu syd, Dantzen gerne vele nyer trede. Holth an, dantze vort. (84ff, Kaiserin) Dantze myt (94, König) in dessen dantz (104) Kum hastygen in den dodendantz (118, Abt) dantzemyt, holth an de hand (141, Arzt) Holth an, dantze mit in den doet (155, Domherr) Holt hastyghen an unde folge my (166, Pfarrer) Treth an, ick wyl dy nicht vorgetten, Volge my nu in den dodendantz (190 Ritter) Komet alle heer in dessen gral (202, geistl. Richter) Desses dantzes laet di nicht vordreten (214, Einsiedler) Dantze myt (228, Bürgermeister) Desses dantzes hefstu grothe ere (238, Nonne, gleich wie LÜB 1489,1040) Dantze vort, laet dy nicht vordreten. Du plechst gerne tho dantzen unde sprynqen, Vele nye lede lerestu synqen (274f, Jungfrau, wie LÜB 1489,1238ff) Dantze vort! ich wyl dy vore synqen. Du must nu na myner pypen springen (313f, Narr) holt an myt der hast (345, Bauer) Dantze vort! (358, Reitersoldat) holt an de hanth (Handwerksgelesse, V 373) Dantzet mede, ick synqe vorhen, Alsus heth der sanck, den ich meen (399ff).

§ 204 OBD (H²)

ist bereits oben (§ 13) im Zuge der Darstellung der semantischen Basis bezüglich der verwendeten Tanzterminologie analysiert worden. Ca 2/3 der Strophenpaare enthalten Lexeme aus dem Sinnbezirk des Tanzes, in den Bildern ist fast durchgehend der tanzende/musizierende Tod/Tote festzustellen. Ein ähnlicher Befund ergibt sich für

KZH,

dessen (erhaltene) Bildbeschreibung praktisch durchwegs (mit Ausnahme der Toten bei Mönch, Schreiber, Narr und Boten) von tanzen- den bzw. musizierenden Todes-/Totenfiguren spricht. Auf der Text- seite wirkt sich diese Präsenz des Tanzmotivs in etwa 60% der Strophenpaare, mit der signifikanten Ausnahme der Jungfrau (und des Prologs) ausschließlich in den Strophen des zum Tanz bitten- den Todes/Toten aus:

Die müessen sterben alle gantz Vnd kumen har an dissen dantz (Einl., Pfarrer V 9f) Springnent her bey, vom allem ge- schlecht (Einl.II,2) Ir müessen alle in diss dantzhuss (ebda 4) Billich mit mir den vor dantz han (1,2 Papst) Müss sin zu dissem dantz bereit (1,5f) Springet har nach, der dantz ist gut (3,2 Kardinal) Der bapst vor vch den reygen fyert (3,3) Ein andren dantz wil ich vch lern (3,8) der dantz ist mein! (4,2 Kaiserin) Der keyser vor vch den dantz fiert, Geystlich, weltlich personen hoch, Die dantzen vch vor vnd ouch noch (4,4ff) Ein neüws lied wil ich vch pffiffen. Darumb gond bald an den reyen, Hie tanzend geistlichen vnd leyen; Künig, trettend mir nach vff dem fuoss, An diesen tantz ein veder muoss (5,4ff) Ich pffiff vch vss mynem horn Myn lyed, das ir miessen sterben (7,2f Herzog) Ir och herendt in dz spil, Der tod mit vch dantzen wil (7,8) Darum byettend mir eüwer hend Vnd springend vff, doch nit zu hoch (8,4f Graf) Ir miessen an dissen dantz gan! (10,2 Ritter) spryngend vff entbor, Dantzend her nach (11,2f Pfarrer) Du solt vlyentz Mit mir hyn gon An dissen tantz (Maler 11a,4f) Zu tanzten schlag ich die schellen schon (12,8 Arzt) kumpt an mynen tantz (13,1 Mönch) Vch schlag ich vor den klyngler (15,2 Bürgermeister) Frouw burgerin, hebt vch vff hoch Wvern rock vnd dantzen mir noch! (17,1f) Ze dantzen seyend bald bereyt (17,8) Du müst springen an den reyen (20,3 Handwerker) Mit mir würstu dantzen schlecht (21,3 Bauer) Es dantzt hie geystlich vnd buren (23,4 Jüngling) Kummen har an mynen tantz (24,2 Jungfrau) Vwer vff mutzen, dantzen zyeren Der knaben gestalt vnd hoffieren (24,5f) Dass got erbarm mynes springen! Den knaben zu leyb thet ich singen Weltliche leider off vnd vil (24,3ff) Darumb mustu dantzen mit mir (25,7 Kind) Dantzen müss ich und kan nit gan (25,14).

§ 205 GRB

dürfte als Fresko ebenfalls den Charakter eines durchgehenden Tanzreigens gezeigt haben. In der aufgelösten Form, in der uns die Figurenpaare von MERIAN unter dem Titel Todten Tanz überliefert sind, finden sich immerhin noch eine stattliche Zahl von Todes-/Totenfiguren, die als Tanzende (so etwa Nr. 1 - mit einem Kränzlein auf dem Schädel -, 3. 5 - Tänzerin -, 6.7.10.11. 15.17.25.28.29.34) oder als Musizierende (Beinhauskapelle, sowie Nrr 2.4.9.16.26.35) zu identifizieren sind. Auf der Textseite sind etwa die Hälfte der Strophenpaare durch Tanz- oder/und Musiktermini markiert:

Ein vortantz must jhr mit mir han (1,2 Papst) tantzen nach meiner Pfeiffen thon (2,4 Kaiser) Ich tantz euch vor Fraw Keyserin Springen her nach der Tantz ist min (3,1f) Nun musz ich an diesen Tantz komen (3,7) Ich führ euch hie bey meiner Hendt An diesen dürren Bruder tantz, Da gibt man Euch des Todtes krantz (4,2ff König) Springen mir nach ins Todtenhausz (5,2f Königin) Ich spring mit euch in jene Welt (5,4) Springen auff ... Herr Cardinal der Tantz ist gut (6,1f) Ihr müst auch jtzund an den Reyen (6,4) Ich will ewch in den Reyen zeigen (7,3 Bischof) Habt jhr mit Frawen hoch gesprungen, Stoltzer Herzog, ists euch wolq'lungen: das müst jhr an den Reyen büßen. wol her q'lust euch die Tod'n zu grüssen (8,1-4) Ir must tantzen mit disem Gsindt (9,4 Graf) Nun bin ich von dem Tod ... her an diesen Tantz gestellet (9,7f) Nun bin ich wider Ritters Orden An diesen Tantz gezwungen worden (11,7f) So mercken auff, der Pfeiffen schall Verkündet euch des Todes fall (14,3 Chorcherr) Des Todes Pfeiff dönt dem vnglych (14,7) Ihr müsset jetzt hie mit mir tantzen (17,2 Edelfrau) nun tantzen her (18,4 Kaufmann) ich musz hie dem Todt auch nachtreten (19,8 Äbtissin) Komm auch an meinen Tantz hierher (20,4 Krüppel) Mit mir must jhr ein Vortantz haben (25,4) Zu tantzen q'lust mich nimmermeh (25,7 Jungfrau) Was wölln wir für ein Tantzle haben: Den Bettler oder schwartzen Knaben ... Werstu auch nicht an disem Tantz (26,1-14 Spielmann) Dasz thu ich auff der Leyren singen Dem Liedlein mögen jhr nachspringen (28,3f Schultheiß) Wolauff Heine du must jetzt springen (30,1 Narr) Mein Tantz wird dir den Schweiz austreiben (30,4) Ich kan, Heydin, fein artlich greiffen ein Todtenlied auff der Sackpfeiffen Dem must nachtantzen (35,1ff) Kindt du must tantzen lehren (38,1) Musz tanzen, vnd kan noch kaum stohn (38,8) Tantzen dem Kindt nach (39,2 Mutter).

Was die quantitative Verteilung und Kontinuität des Tanzmotivs betrifft, so fällt eine deutliche Gewichtsverlagerung auf die erste (ältere) Texthälfte auf. Auch qualitativ unterscheiden

sich die Belege der 2. Hälfte (von der Jungfrau bis zur Heidin) gegenüber denen der ersten Hälfte, die GRB im großen und ganzen mit OBD (und KLB) gemeinsam hat (s. dazu unten § 421).

§ 206 MRH

ist ebenfalls im Titel des Heidelberger Drucks als Der Doten dantz mit figuren Clage vnd antwort schon von allen staten der Welt ausgewiesen. Auf der Bildseite ist (im Druck)³⁸⁷⁾ die Todes-/Totenfigur mit Ausnahme der Nummern 16. 19 und 22 als musizierender Spielmann³⁸⁸⁾ meist in tänzerischer Stellung dargestellt. Textlich enthält etwa die Hälfte der 38 Strophenpaare das Motiv des Tanzes:

sprynqt her by von allem geschlecht (Prolog 2) ir mußent all in diß dantz huß (Beinhaus-Szene) tzu disßem dantz husze (ebda V 16) Her baibst, dissen dantz mustir beginnen (1) Her cardinal, nu springent ain dissen reien (17) frolich mocht ir zu dem dantze gain (54, Offizial) yr mußet maisßen uwer meyen vnd springen myt myr an dißen reyen (81f Pfarrer) Ir mußent ... an minen reien gain (116 Abt) Tredt furt (193 Graf) wir mußen dantzen hofiern und hovelich scharwantzen (225f Junker) zum dantz wil ich vch leiden (228) Woloff zum dantze (231) du must ... springen mit mir an dissen dantz (276 Wucherer) kum nu auch ain minen reien (306 Jüngling) Sprinck her zu den gesellen min. Du kanst gar suslich singen hoifieren, dantzen und springen (323ff Jüngling) ain dissen reien muß du nu springen (354 Wirt) du must mit mir an dissen dantze (369 Spieler) Kom, monich, an dissen dantz (417) Ir mußent nu glich dem leyen springen mit mir an dissen reyen (453f Meister von Paris) zu disser geselschaftt must ir nu springen (466 Bürgermeister) zu dissem reyen muß ir nu gain (472) eynen hubschen dantz treden ich dir. Du wollt dick vyl dantzen (530f Nonne) ir plegent hoifieren und dantzen (546 Bürgersfrau) ir gehorent auch an mynen dantz (562 Jungfrau) ich uch nu lere in allen dantzen die beste kere (567f) ich wolt der werlt ... behagen Mit dantzen vnd mit springen vnd auch mit sußem singen (570ff) alle ... welche hie vor disser dantze nit enhait (594) Wir mußen alle in das dantz huß (605).

§ 207 AUG~1650,

der letzte Text in der Gruppe der "Toten t ä n z e" i.e.S., führt die Vorstellung vom Tanzmeister Tod konsequent durch, auch ohne in monotoner Weise in allen Strophen dieses Motiv anklingen zu lassen: erreicht wird dies v.a. durch die Betonung des Tanzes in den Anfangs- und Schlußstrophen, sowie durch das rasch vorwärtsdrängende Tempo des Textes (signalisiert etwa durch die vielen vor-kommenden Interjektionen und Imperativformen):

Ein Tanz will ich euch stellen an (1,2) Der Vortanz mir allein gebührt (2,1) Hui auf, wolan zur Ewigkeit! Dem Reien müßt ihr den Anfang machen (4,2f Papst) Zum Tanz thu ich euch erwarten (11,2 Bischöfe und Prälaten) Macht auf, ihr Geiger, einen Tanz! Dem Kaiser bind ich da ein' Kranz (15,1f) andre Gedanken muß ich han Als Tanzen (16,2f Kaiser) Hui auff mit mir zum Todtentanz (17,4) wollt mit euch ein Tänzl thun (19,3) Ohn mich maq er wol tanzen. Ich tanz nit (20,1f Kaiserin) Wollt ihr so bring ich Spielleut mit (20,4) Tanzt wie ihr wöllt (24,4 Königin) Des Reiches Herold komm ich und sing (28,3) Doch lassen vor ein Tanz probieren (31,4 Herzog, Fürsten) kommt, ihr edles Frauenzimmer, zum letzten Tanz (32,1f) Kommt laßt uns in die Masquarata reiten; Ein Mumm-schanz schlagen den Hochzeitsleuten (36,3f Ritter und Frau) Jetzt bin ich worden ein Sackpfeifer Und ruf zusammen all Landläufer (48,1) Seim Tanz muß alles Fleisch beiwohnen (50,4

ßß) Texte mit (abnehmend) häufiger Verwendung des Tanz-Topos
(§ 208-213)

§ 208 In einer zweiten Gruppe lassen sich jene Texte zusammenfassen, in denen das Motiv des Tanzes zwar nicht dominiert, aber doch in beachtlichem Ausmaß anzutreffen ist: als quantitative Grenzwerte können 1/3 bis 1/5 der jeweiligen Subtexte gelten, die von Terminologie aus diesem Sinnbezirk durchsetzt sind.

BRN

ergänzt die nicht allzu starke Repräsentanz des Tanzmotivs auf der Textseite durch die bildliche Darstellung der Todesfiguren als Spielleute (7.10f.14f.18f.22f.34f.36f.38f.68f.72f.82f) oder/und Tänzer (28f.32f.38f.44f) bzw. (komplementäre) Tanzpartnerin (62f.64f).

Wir müessend all an sinen tanz (1,4) zu uns har tanzend gross und klein (7,2 Bild zeigt Totenkapelle) Ir tanzend ouch an disem ring (8,2 Papst) Tanzend harnach, herr cardinal (10,1) Herr bischof, tanzend mit mir hin (14,2) Springend mit mir an disen kreis (16,2 Abt) Merkend wol uf das totenhorn (18,2 Priester) Ir müessend tanzen (26,4 Mönche) Ir müessend mit mir umhar springen (28,2 Äbtissin) Müsst tanzen, es si dir lieb oder leid (32,2 Begine) Dann es müss hie nun tanzet sin (34,2 Kaiser) Zum beinhus müessend ir tun ein sprung (36,3 König) Den totentanz ich sie ouch leren (38,4) Mit disem tod den strengen tanz (39,3 Kaiserin) Hörend von mir des todes fidelbogen (40,2 Königin) müsst du ... ein marischger tänzli han (62,3 Bürger) müss tanzen und kan nit gan (68,2 Kind) los uf min sackpfifen (76,4 Hure).

ERF

nimmt bildlich das zur rhetorischen Metapher gewordene und als solche aufzulösende (ERF 50!) Tanzmotiv gar nicht mehr auf und zeigt nur vereinzelt den Tod als Spielmann (Bild 1. 3. 43).

Textlich ist das Tanzmotiv noch öfter verwendet:

Wie bald ich euch zum Tanzen rufen kann, Wenn meine Pfeife schallt, muss Fürst und Bauer kommen (1,2ff) Will mich der harte Tod ... zum Tanze führen (2,8 Schauspielerin) den alten Todtentanz bestürzt lernen müssen (3,4 Tänzerin) Aufs Neue Leçons von diesem anzunehmen (3,8) mein geschwin- der Ruf zum Tanze (11,4 Buchdrucker) Er will mich ungescheut zum Todtentanze senden (16,8 Hochzeitsbitter) Komm alsobald mit mir zum Tanze (16,4) Der Bürgermeister selbst mit an den Reigen muß (20,2) Mein einzeln Flötchen macht den Tänzer schlechte Lust ... So komm, hier tanzt der Fürst und dort der arme Bauer (Musikant 21,1ff) Dass mich der blasse Tod nun will zum Tanze führen (26,8 Flurschütz) du musst den Reigen mehren (27,4 Amtmann) Jetzt halt ich einen Tanz (29,3 Maler) Wir müssen heute noch Viktoria schreien und tanzen (34,4 Soldat) Eh ich euch zur Lust und meinem Tanze lade (39,3 Graf und Gräfin) man tanzt und springt (39,5) sind beide invidirt zum Todten-Tanz zu fahren (39,8) Du kanst und wirst mir nicht den letzten Tanz versagen (40,4 Jungfrau) Der Leib muß an den Tanz (42,3 Pfarrer) ich muss von hinnen gehen Und bei dem Todtentanz mit an den Reigen stehen (46,13f Student) du musst nun fort, und tanzen mit in's Grab (47,1 Waisenhausvorsteher) Der Tod kein Tanz! (50 Titel zu Adam und Eva) Sagt! wie euch dieser Tanz, ihr Sterblichen gefällt (50,18) Wir sehen deinen Tanz oft mit Bewegung an (56,13 Waisenhausinspektoren).

§ 209 VAL,

dessen 1. Theil Der Toden-Tantz (lat.: Saltum mortis) betitelt ist, setzt zu Nachstichen nach HOLBEIN (s.u. § 211.373) Verse, in denen sich in gleichmäßiger Verteilung alle hier einschlägigen Topos-Varianten (Tod als Tanz/Tänzer/Tanzmeister/Spielmann) finden, wobei fast immer im lateinischen Paralleltext Entsprechungen vorhanden sind, ja sich dieser sogar manchmal als "tanzfreudiger" erweist als die deutsche Version:

hurtig gantz / zu meinem Dantz Jetzt ewre Fuß nur richtet (p.11, Gespräch Mensch-Tod) Geh nun meinem Dantz entgegen (22 Kardinal) Solst zum Dantz jetzt niederlegen ... Do zum springen vngelegen (24 Bischof) Stehts soll man meim Dantz nachsinnen ... Daß ihr mit mir dantzet forth (26 Abt) Chor-Herr jetzt mit mir must eyllen Kommen an ein andre Rey - Deinen Dantz ohn mich vollende (28) Extremum ad saltum (36, Äbtissin, keine Entsprechung im dt. Text) Et saltum gelidæ

sit modo cura necis (68, Kaufmann; fehlt im dt. Text)
Ad nostros tua nunc apes vestigia saltus choream, Te, quo saltanda est illa, docebo modum. Quamvis multiplicem saltum, et tripudia novis: Ad mea crediderim te tamen esse rudem. - Non tua delectat me fistula, nolo choreas (82 Narr; keine Entsprechung im dt. Text) Keiner der so spilt wie du - Her bin kommen auffzuspillen meiner harpfen trübes klingen zu dem letzten Todten Dantz (88 Greis) Et tu jam mecum choream fac Caesaris uxor ... Hoc saltare modo nemo te viderit ante: Hanc duce me choream, dum vocat hora, probes. - Ad quas me choreas sanguinolenta vocas? Quas tu cumque doces choreas rescire pavesco: Signa etenim choreæ sunt metuenda tuæ (90, Kaiserin keine Entsprechung im dt. Text) Ich der Todt mit meiner Rechten / wil ergreifen deine Hand / wann wir Händ mit Hände flechten / Wird zum Dantz ein rechtes Band ... nicht wil mit dir zum Dantz (92 Königin) Hat nun euch mein Trumbl q'falle (98 Edelfrau, im lat. Text ausführlicher) Jedem gleiches Liedel sing (104 Knabe, fehlt so im lat. Text) Wilst hierdurch mein Dantz vermeiden (106 Bub).

ING

nimmt das im Titel Todtentantz verankerte Motiv wiederholt auf:

Damit es aber desto lieblicher zugehe / wölle er die Menschen zu seinem Tantz laden / welches Wort allen angenäm̃b (1,1) Berüffung aller Handt Tantzler (ebda) Morbus Ladet ihn zum Tantz (1,2, Jüngling Blasphemulus) [der Tod] füret den armen Blinden an stat dess fliehenden Knaben / zu seinem Tantz (2,1) durch Morbus zum Totentanz geladen (2,3 Doctor v. Paris) Morbus ladet ihn zum Todtentantz (2,4 Kaufmann) Der Todt / als wie ein König / ... Verschafft derhalben dass Tempus, Morbus und Casus ihm auss allen ständen der Weltt herfür bringen / welche an den Reyen entweder vor lengst oder ietz kurtzlich von ihm berufft seynd. Die Todten seyn gehorsam / unnd heben den Dantz an ... Der Todt ladet alle zu seinem Dantze (3,8 - Schlußszene - ans Publikum gewendet).

Erwähnenswert ist einerseits das Auftreten personifizierter Todesboten (Morbus, Tempus, Casus), andererseits die grundsätzlich verschiedenen Arten des Totentanzes in diesem Text: obwohl mit dieser Metapher hauptsächlich (schon) das "individuelle Sterben" bezeichnet wird, ermöglicht der Beleg 3,8 nur die Interpretation als (noch) "kollektiver Tanz" der vor kürzer oder längerer Zeit bereits Verstorbenen, in den auch noch das (lebende) Publikum einbezogen wird³⁸⁹).

§ 210 LÜB 1701

mit dem Text N. SCHLOTTs zeigt bei praktisch unveränderter Bildseite gegenüber dem älteren (ersetzten) Text von 1463 eine erhebliche Reduzierung der Tanzmotivik und ist insofern repräsentativ

für die Textentwicklung generell (s.o. § 196): zweifellos drückt sich in dieser Reduzierung die Allegorisierung der ursprünglichen Symbolik³⁹⁰⁾ aus, die text- und bildbestimmende unmittelbare Sprachgebärde ist zum expliziten Vergleich (V 76!) geworden:

Ihr müsset einen Tantz nach meiner Pfeiffe wagen (7f) Nun tanze fort mit mir zu der bestimmten Gruft (58 Abt) Du musst mit mir zum Tantz in leichter Rüstung eilen (69 Ritter) So wirstu an den Tod als wie zum Tanze gehen (76 Mönch) Tantz gleich der Mann mit mir (121 Kaplan) Soll ich an den Tanz (173 Jüngling) Warümb wollt ihr mir den letzten Gang versagen? Die Jungfern pflegen sonst kein Tänzgen abzuschlagen (179f, vgl. LÜB 1489,1328ff; LÜB 1520,274ff) Ich folge weil ich muß ich tanzte wie ich kan (181 Jungfrau).

AUG 1438

zeigt in den Bildern f 15a-18b der Handschrift Clm 3941³⁹¹⁾ jeweils den Tod als Reihenfürer (f 16a sogar als Spielmann) vor einer Gruppe von Ständevertretern; textlich ist keine durchgehende Rekurrenz festzustellen:

Ir pfeyfft gar eyn sweren reyen (41 Bischof) Wie dich der tod furt bey der hend (46) An meynnem tancz furstu den reyen (58) Noch muß ich an der toten tantz (94 Kardinal) Ich fur dich swerlich pey der hent (138 Kaiser) Ich tancz mit dir jn grimmem zoren (178, Ritter).

BOL

liefert im Vergleich mit seinem Paralleltext GRE (s.u. § 218) den Beweis dafür, daß das Tanzmotiv für die Totentanztexte des 18. Jhs durchaus fakultativ war, insofern GRE - obwohl wie BOL (Der Todten-Tanz) unter dem Titel Todten-Dantz überliefert - im Gegensatz zu diesem das Motiv Tanz nur in Verbindung mit der Figur der Jungfrau beibehält, BOL hingegen auch an anderen Stellen ein Totentanz i.e.S. ist:

Ihr sollt den Vortanz hab'n (3,6 Klerus) Tanzt mit mir einen Reih (6,3 König) Ein Tänzlein ich begeh... Fürwahr ich zierlich tanzen kann Drum spring nur tapfer her (10,3ff Edelmann) Ich bitt um einen kleinen Tanz, Ob ich nicht kriegen einen Kranz (17,4f Jungfrau, vgl. GRE 18,4f) Du muß mit mir an den Reihen (21,2 Bauer).

§ 211 HOL

sei, da nachgeschnitten und nachgestochen als Bildseite mehreren Texten unseres Corpus (etwa NEC, SCH, VOG, VAL, SLO) zugrunde-

liegend, hier auch isoliert in die Untersuchung einbezogen. Es zeigt sich dabei, daß auch HOLBEIN in durchaus traditioneller Weise Gebrauch von der Figur des tanzenden (Nr. 11. 25. 43. sowie ohne Nr.: Braut-Bild) und/oder musizierenden (Nr. 3. 51. 33. 36. 37. 40. sowie ohne Nr.: Bräutigam) Todes/Toten macht, und zwar auf insgesamt 11 der 51 Darstellungen³⁹²).

MEY 1650

verzichtet in den Kupferstichen gänzlich auf das Tanzmotiv, was in den zum Teil ja aus LÜZ 1635 (s.u. § 218) entlehnten Bildunterschriften seine Entsprechung findet. Lediglich der Stich Nr. 25b (Fähnrich) zeigt im Hintergrund eine aus Toten/Toden formierte Militär-Musik-Kapelle. Im Gegensatz dazu ist textlich häufiger (wenn auch nicht durchgehend) vom Tanz die Rede:

wie geht der dantz so hart! Ihr verbeinte Luftespringer, und gekripte Tripelsinger ... spielet eins nach der sanften art (Vorspruch zur Geistlichkeit) zu dem bruderdantz (13,2 Einsiedler) ruffe dir zum Dantz (15,5 Kaiser) so geht man an den reyen (18,7 Kurfürst) springet eins (20,5 Graf und Gräfin) Der tödtliche Dantzer (21,5 Ritter) zum Dantz du Richter komm (23,1) der Doctor ist ... an den Dantz gesprungen (25,8) zu des dantzes erstem preiß (36,7 Greis) deinen dantz (36,11) Wolauff zum dantz Großmüterlein (37,1) den lang gewünschten Dantz; die liebe Todtenfahrt (37,13) zu dem dantze führt man heut (den Krämer 41,4) fristen dich nicht für den Dantz (51,12 Narr) komm, und mach mein spil auch gantz (51,15).

NBÖ

bietet (als gekürzte Version von MRH - s.o. § 206 -) ein den Textpaaren LÜB 1489 - 1520 und MRH - ZIM entgegengesetztes Beispiel: während dort der jüngere Text mit Lexemen aus dem Sinnbezirk "Tanz" angereichert wurde, liegt in NBÖ der umgekehrte (und aufs ganze gesehen wohl üblichere) Fall - vgl. auch LÜB 1463-LÜB 1701 oben §§ 21.196.210 - der Reduktion vor: waren es in MRH noch die Hälfte aller Strophenpaare, in denen Tod/Toter und Ständevertreter durch das Tanzmotiv verbunden waren, so ist dies bei NBÖ nur mehr in 6 bis 8 der Fall, u.zw. vornehmlich bei den (gegenüber MRH neu eingeführten) weiblichen Figuren:

Herr bobst, disem tanz müst ir springen (25) Darumb du mir inzunt nachtrit (108 Herzog) darumb get her nach meinem trit (164 Handwerker) bist kumen an meinen dantz (178 Spieler) Ich dantz dir vor fraue keiserin (201) du magst dem

danz nit entrinnen (235 Rittersfrau) dein dancz ist mir unbekant (239) muß ich ... mit dem Tode springen (248 Edel-frau) ir müst mir nach tanzen (251) mit dem Tod awer zu danczen tut mir ant (256 Bürgersfrau) So nu diser tanz geschehen ist ublich (281).

§ 212 RUS,

Schauplatz des Todes oder Todten-Tanz in Kupffern und Versen (Titel), greift das Tanzmotiv bildlich wiederholt auf, u.zw. auch in jenen Darstellungen 1 bis 8 aus der biblischen Geschichte, für welche der Übersetzer MEINTEL 'das Wort Todten-Tanz ... für ungeschicklich angesehen' hat: Bild 2 (Sindflut, Tod als Spielmann), 4 (Durchzug durch das Rote Meer, Tod als Trommler). Während der Text an diesen Stellen die Anspielung auf Tanz bzw. Musik nicht aufnimmt, ergibt sich für den eigentlichen Totentanz (Nr. 9ff) weitgehende diesbezügliche Übereinstimmung zwischen Bild und Wort:

Eine fröhliche Mahlzeit, allwo, unter dem Tanz, der Tod mit tanzt und auf der Violin spielt (Nr 9 - Titel) Der weiß nach seiner art den tanz recht aufzuführen (p.210) Kommt dieser ins ballet, so wird der freuden-kranz ... zum trüben todten-tanz (p.213) Stellt sich der tod beim tanz in seine positur, so macht er, verummmt, die größte figur (p.214); Bauren-Tantz, der Tod, auf der Violin spielend tanzt mit (Nr. 14, Titel) tanzt mit dir den Gassenhauer (Bildunterschrift) Hier tanzt man nett das tod-ballet (Bildoberschrift) Du schicktest dich zum tanz mit einer nonne nett (p.292 Pfar-rer);

Bild 22 zeigt einen Schiffbruch, an Land tanzen 3 Todesfiguren: allwo der tod, der längst gewohnt, am strand das beste stück zu spielen (Bildunterschrift);

Bild 24 zeigt den Müller, wobey der Tod spielend tanzt (Titel) Der tod, der tanzend dich begleitet (Bildunterschrift) so sieht man, wie der tod um ihn her tanzt und klingt (p.327); Doch hier kommt auch der tod, tanzt, wie ein narr, drauf loß Und machet tolle sprüng und händel auf dem seile (p.356 Seiltänzer)

Bild 33 zeigt Einen doctorirten Poeten, der an seinem tische schreibt; Apollo spielt auf seiner Harfe; und der Tod, welcher tanzt, winkt dem schreiber (Titel) Komm, fang den todten-tantz mit an (Bildunterschrift); hier tritt der Tod an die Stelle des Musengottes Apollo und spielt den todten-tantz; Dürschenkel -knoch und -bein, Den man den tod sonst nennt, hat erstlich ganz allein beym doctor im gemach zu tanzen angefangen (p.372).

Trotz dieser relativ starken Präsenz des Tanz-Motivs in RUS (die allerdings vor dem Hintergrund des großen Textumfangs zu sehen ist) zeigt die MEINTELSche Vorrede eine ähnliche Tendenz zur Metaphorisierung wie sie etwa auch in LÜB 1701 und ERF (s.o. §§ 208.210) zu beobachten war: dabei verliert einerseits der Toten-

tanz (dem Laut nach ein ganz widrig-klingendes Wort, wie MEINTEL in seiner Übersetzer-Vorrede sagt) seinen dämonisch-makabren Charakter und ermöglicht andererseits den assoziativen Anschluß an den himmlischen Reigentanz³⁹³):

So lasset uns denn allezeit bereit seyn, daß wir nicht nur in den Tod ungezwungen, und als an einen Tanz gehen [vgl. LÜB 1701,76] sondern auch durch den Tod auf den Berg Zion / zu dem Reihen derer, die auf Harffen spielen, seelig gelangen (Vorrede des Übersetzers, nicht paginiert).

§ 213 LÜB 1489

verwendet trotz des Titels Des Dodes dantz (Erstausgabe 1489) bzw. Dodendantz (Zweitausgabe 1496) nur in knapp 1/5 der (sehr umfangreichen) Sub-Texte das Tanzmotiv, das ja auch in den 4 mehrfach verwendeten Todesholzschnitten (wie in denen der Ständevertreter) fehlt, wodurch LÜB 1489 wohl zum frühesten ausgeprägten Beispiel eines "metaphorisierten" Totentanzes wird:

Nu mōstu mit mi in dessen minen gemeinen dantz (V 186 Papst) to dancen bistu ganzliken utvorkoren (428 Herzog) Desses danches hefstu grote ere (1040 Nonne) Hir enwil anders min danzent af werden (1429 Amme) Komet alle hēr in minen kreit (1606).

Symptomatisch ist, daß auch bei Figuren, denen gerade die Tanzlust vorgeworfen wird, wie der Kaiserin (Danzen reien unde to anderem spele V 262), dem König (Torneien, steken, dancen unde springen), Ritter (V 639) und Junker (Steken, spelen, dancen unde springen, Seidenspil, pipen, bungen unde singen V 793f), diese motivische Möglichkeit ungenutzt bleibt. Lediglich im Falle der (besonders durch die Tanzlust gefährdeten Junkvrowe spielt de dot darauf an:

Danze vort unde lāt di des nicht vordreten. Du plechst doch gerne to dancen unde to springen. Vele nie lede kanstu leren singen (1328ff) Komet altomalen, danzet mit desser junkvrowen Giseltrūt (1352).

NEC-SCH'

stellt (wie LÜB 1520 und ZIM) einen Fall von Anreicherung mit Tanzterminologie gegenüber der Vorlage SCH (bzw. NEC) dar, was umso bemerkenswerter ist, als NEC-SCH' die sechszeiligen Strophen von SCH auf Vierzeiler kürzt. Trotzdem bringt NEC-SCH' sowohl gegenüber NEC als auch gegenüber SCH eine deutliche Vermehrung der Stellen mit tanzendem/musizierendem Tod/Toten:

Deß Todtendantz Spilleut (Nr. 5 Titel) An Rayen muß beyd Arm und Reich (5,3) An disen Rayen muß du auch (9,3 Kardinal) An Todes Rayen ich dich führ (11,4 Königin) An Todten dantz ich dich auch bring (18,4 Nonne) Ich wil euch thun die Trummel schlaqn (22,3 Bürger) An Todten Rayen muß mit mir (25,4 Edelfrau) Er thut sie führn an Todtes Rayn (39,4 Kinder).

In ähnlicher Weise ist auch

KIE

gegenüber SCH in den zusätzlichen Strophen der Jungfrau (Nr.42) und des Juden (50) mit Tanz-Metaphorik angereichert (s.u. § 217).

MEY 1759

reduziert als jüngere Textversion die Rolle des Tanzmotivs gegenüber MEY 1650 (s.o. § 211) weiter:

seyd zum Todten-Tanz bereit (Vorspruch zur Geistlichkeit V 4) fangt stolz den Reyen an, Und tanzt beherzt voran (ebda V 9f) komm ... zum allgemeinen Todten-Tanz (7,6 Kardinal) tanzt eins mit am Todten-Reyen (11,18 Priester) kommt ... Mit an den grossen Reyen; Tanzt gräflich eins herum (20,5f Graf und Gräfin) Verdien am grossen Todten-Tanz Dir einen neuen Lorbeer-Kranz (25b,11f Fähnrich) tanzt ins Grab (26,12 Arzt) Ihr müßt am Todes-Reyhen stehn (37,11 Greisin).

ÖDB

enthält zwar nur noch rudimentär lexematische Belege aus dem Sinnbezirk des Tanzes:

Du mußt auch her zum Tanz (4,8 Soldat)

Es muß alls, groß und klein, bey diesem Tanz erschein (7,1f)

doch ist der Text angesichts seiner Kürze doch (als jüngster!) noch in diese 2. Gruppe einzuordnen.

yy) Texte mit seltener, vereinzelter oder ohne Tanz-Topik (§ 214-220)

§ 214 Die dritte (und signifikanterweise die größte) Gruppe bilden alle jene Texte, in denen sich das Tanzmotiv überhaupt nicht (mehr) oder nur (mehr) so vereinzelt findet, daß sein Einsatz nicht mehr durch den Texttyp motiviert ist, sondern erklärbar als sekundäre Entnahme aus dem Metaphernschatz der langue, in den "Tod-als-Tanz" - nicht zuletzt wohl wegen der Totentänze -, wie viele Belege zeigen, aufgenommen worden ist³⁹⁴). Daneben ist auch zu beachten, daß der tanzende bzw. musizierende Tod/Tote auch als Ergänzung (oder

Spiegelbild) bestimmter, assoziativ mit dem Tanz besonders eng verbundener Figuren (s.u. §§ 222ff) vorkommt, u.zw. auch in solchen Texten (der dritten Gruppe), die sonst das Tanzmotiv nicht oder kaum einsetzen, wie:

LPL,

wo die Unterscheidung zwischen text- und figurenbedingter Verwendung dieses Motivs besonders deutlich möglich ist; während der Tänzer Tod - in komplementärer Funktion - bei der Buhlerin auftritt:

ich tanz mit dir hie uf der straßen (p.38),

wird der textspezifische Totentanz nur mehr spurenweise in den musikalischen Intermezzi zwischen den einzelnen Szenen angedeutet:

in der ferne klingt die geige wieder (p.12; ähnlich 27).

Lediglich in der Schlußszene hebt - auf der Bühne - ein seltsam reigen an (p.46):

anfaht der grimme todesreihn, ich herre tod tu tanzführer sein (p.47) die toten leut schreiten hinaus, der tod am end (ebda).

§ 215 MUS

bzw. der Kupferstecher SCHELLENBERG hat es unternommen, in Holbeins Manier (Titel) 'mancherley Todesscenen zu entwerfen, ohne jedoch die schaale Nebenidee eines Tanzes damit zu verbinden, welche etwas heterogenes in sich faßt, die ganze Darstellung zu sehr vereinfacht, und unserer Denkungsart nicht mehr anpaßt',³⁹⁵) Diese (Selbst)Charakterisierung ist insofern bedeutsam, als sie die bereits mehrfach gemachte Beobachtung, daß das Tanzmotiv für das Totentanztextem nicht (mehr) konstitutiv ist, explizit bestätigt und den sich bei der hier vorgenommenen Textgruppierung ergebenden statistischen Befund untermauert. Dies tut auch der Text selbst mit seiner nur sporadischen Verwendung von einschlägigen Motiven:

Der Tod als Lord Klapperbein steht komplementär zur Jungfrau: Hab schlau errungen dich im Tanz ... Als ich den Schleiffer rasch begann, der Mädal, mir dein Herz gewann (p.26f); wird er ... dir schalkhaft beym jovialischen Ehrensprunge ein Bein unterschlagen (96) ... schließt willig oder ungerne, wie er kan, sich dennoch an den langen Reihen an (p.162).

SLO

reichert gegenüber SCH quantitativ den Text zwar mit Tanzterminologie an (vgl. unten § 217), doch zeigt die Aufgabe des Tanzmotivs in jenen Strophen, in denen es bei SCH noch vorkommt, daß auch für SLO der Tanz kein distinktives (textematisches) Merkmal (mehr) ist, sondern vielmehr nur eine Metapher in der Oberflächenstruktur:

Hans Holbeins Todtentanz (Titel) Von hinnen träger Leib!
zum Todesreigen (14,1 Abt) Dir sollen fröhlich meine Saiten
klingen (33,3 Greis).

In komplementärer Funktion wird das Motiv bei den weiblichen Figuren der Königin und der Fürstin verwendet:

Der Jubelton der Harfen und Schallmeyen Verwandelt sich in
Heulen und in Schreyen (11,3f) Des Wartens Pein soll Spiel
und Tanz vertreiben: Auf meine Tänze schläft man fest und
lang (36,3f).

DSD

stellt(e) sich bildlich als eine vom Spielmann Tod angeführte und vom Sensesmann Tod abgeschlossene Prozession von 24 Figuren dar; der jüngere Text enthält jedoch nur 2 Belege für Tanzmetaphorik:

Noch muß er in Person mit bei dem Tanze seyn (15) Kein
Weib ... wird mir in diesem Tanz entwischen aus den Händen (17).

§ 216 MKL

kommt trotz des Titels Todtentanz für alle Stände ebenfalls ohne durchgehende Verwendung des Tanz-Topos aus. Die Todes/Totenfigur wird allerdings komplementär bzw. spiegelbildlich als eine musizierende gezeichnet:

Beim Wiegenlied, das ich dir sang (3, Säugling) Da soll den
Takt Euch meine Trommel schlagen (20, Soldat).

Unter den nicht nach Ständevertreterfiguren, sondern nach Sünden / Lastern benannten Abschnitten findet sich auch:

Tanzen (7; im Bild mit dem Tod als Spielmann) Sie tanzen
ins Grab.

WFL

thematisiert gleichfalls in einem Abschnitt Maskenball (p.219ff) das Tanzmotiv, das sonst nicht vorkommt:

Am tollsten trieb ein langer Graumantel das vernichtende
Spiel, Sank die eine Tänzerin ohnmächtig und erschöpft aus
seinen Armen auf den Sessel, flugs ergriff er eine andere
und sauste mit ihr dahin (p.221; u.a. mit der Geliebten und der Schwester des Erzählers).

RGB,

in einem Flugblattdruck von 1710 Der Todten-Tantz genannt³⁹⁶), spricht vom Tanz nur in den Rahmenstrophen:

Der Tod ruft allen ... Zu seinem Tanz (2,4) Zum Tanz wir müssen (18,3) richt' dich zum Tanz (19,1).

KÄR

setzt das Tanzmotiv nicht systematisch und fast nur in Pro- und Epilog ein:

Der Tod rufet allen ... zu seinem Tanz (p.14; s.o. RGB) Zum Tanz wir müssen (p.15) O Mensch, richt dich zum Tanz (ebda) ich ... führ ihn an den Reihen (p.17, König) du mueßt auf meinen Tanz auch her (p.28, Soldat) tretet all zu meinem Reigen dar (p.29).

Auffallend auch hier (vgl. oben § 213, LÜB 1489) die fehlende Verknüpfung von Tanz und Tod bei einer Figur wie der des Jünglings, der geradezu als Verkörperung der Tanzlust gezeichnet ist:

Tanzen, singen, jauchzen, springen, dieses mich allzeit erfreut (p.18).

§ 217 SCH,

obwohl nach HOL (s.o. § 211) angefertigt und unter dem Titel Todten dantz durch alle Stende vnnd Geschlecht der Menschen auf den Markt gebracht, verwendet nur sporadisch das Tanzmotiv:

zum dantz rufft vnser todengsang (5,2 Beinhaus-Kapelle) An reyen muß beyd arm vnd reych (5,6) Am Todtendantz ich dich auch bring (24,6 Nonne) zum Todtenreyen must mit mir (34,6 Herzogin) Am Todtendantz must beyde mit (35,6 Liebespaar).

Wie oben (§ 213) bereits erwähnt, nimmt die Ausgabe

KIE

des HOLBEIN-SCHEITschen Totentanzes (1623) zusätzliche Figuren auf, in deren Texten das Tanzmotiv ausgiebiger eingesetzt wird:

Thu ich doch mit dir einen sprung Aus dieser welt, vnd wil dich bringn Am todten dantz mit dir rumb springn (42,2ff, Jungfrau) Du must mit mir itzt aus der welt Hingehen ahn den Todten dantz Damit der Reyen werde gantz (50,4ff).

HLZ 1795

hat schon im Titel den Tanz-Topos durch die Vorstellung von Freund Heins Wanderungen ersetzt³⁹⁷). Der Totentanz ist (wie in der GOETHESchen Ballade) als nächtlicher Reigen der bereits Verstorbenen aufgefaßt und als Metapher für das "Tot-Sein" (nicht: "Sterben"!) verwendet:

Darf dort nicht kläglich singen, nur mit einem Fuße springen, Werde glücklich seyn (p.77) Komm wandle mit der Äbtissin zum Rundetanz der Todten hin (p.175) Denn um die tiefe Mitternacht, Wie's sonst nicht Mode ist, Getanzt, gefiedelt und gelacht (p.107)

Die Tanz-Verurteilung bei der Jungfrau findet sich freilich auch hier noch: Ihr Mädchen, nehmt die gute Lehr zum Schlusse noch in Acht: Tanzt nimmermehr, tanzt nimmermehr Bis in die Mitternacht (p.110).

SUS

ist einer der ältesten Totentanz-Texte, in denen das Motiv des Tanzes weitgehend zurückgedrängt erscheint:

Choream saltabis eadem (p.20,5 Abt) Me tuba terrificans mortis vocat. Heu moriendum est (23,32 Bote).

NEC 1544,

ebenfalls (wie SCH, s.o.) mit den HOLBEINschen Abbildungen (in Nachschnitten) unter dem Titel Todtentanz veröffentlicht, kommt textlich fast ohne Tanz aus und setzt das Motiv nur in den Rahmen-Partien ein:

so geest mit frewd an Todtentanz (p.9,8 Gespräch des Menschen mit dem Tod) Kain mensch ... wer gwalltig oder reich ... Noch het er müssen an den tanz (91,14).

Auch die in späteren Ausgaben (mit Ausnahme von NEC-SCH' s.o.

§ 213) z.T. vorgenommenen Änderungen betreffen kaum das Tanzmotiv:

NEC Nr II: Der erst du billich bist Am todten tanz (Papst).

WAS

ist eine aus verschiedenen Schichten zusammengesetzter Text: Die Kupferstiche RENTZ' verwirklichen teilweise das Tanzmotiv, das sich auch in den Bildunterschriften dazu findet:

Hier fängt der Todten Reyh sich an (Bild 5 Gebeine aller Menschen, tanzende Skelette im Hintergrund); Iedoch die Loosung trifft dich nun, zu folgen meinem Reyhen (7 Kardinal); Bild 10 (Domherr) zeigt ebenfalls ein tanzendes Skelett.

Hingegen nehmen die einfältig, doch gut gemeynten Reime und Verse, mit denen P. WASSERBURGER den sogenannten Sinn Lehr- und Geistvollen ... durch die kunstreiche Hand des Michaelis RENTZ gestochenen ... Todentanz (Titel) versehen hat, das Motiv überhaupt nicht auf.

ABR

verwendet zwar in den predigthaftern prosaischen Partien des öfteren die Metapher des Totentanzes:

so ist auch beinebens ungläublich, daß nicht weit mehr junge Töchter haben müssen den Todtentanz hüpfen (ABR 1680, p.72) Päpst, Kaiser, Könige, Fürsten, Edelleut, Burger und Bauren, Doctores und Narren, Riesen und Hasen müssen alle an den Totentanz (ABR 1710, p.131 im Kapitel Tanz und Tod, in dem der Tod komplementär als Spielmann und Tanzmeister auftritt, der die Tänzer Ins Totenhaus, ins Beinhaus führt); ebenfalls komplementär bei den Krüppeln, denen der Herr Tod ... die Fuß wieder zurecht legt, ... wenn sie mit ihm forttanzen müssen (p.278f); Der törichte Nabal mußte sowohl den Totentanz antreten als der weise Salomon (ABR 1710,175f) ... daß sie ... mehr als einmal den ganzen Erdkreis umgesegelt und einen sehr großen Reihen auf dem weichen Wasserplatz herum getanzt, da ihnen der heulende Aeolus wenige liebliche Mascaraden, Bourres, Minuett und Couranten aufgepiffen (p.84 Der Tod im Wasser),

doch findet sich in den eigentlichen (strophischen) Totentanzabschnitten das Motiv nur sehr vereinzelt:

Kommt, singt mit mir den Trippel (ABR 1680, Str.7,7 Gelehrte) Nun ist der Kehraus (ABR 1710,20 Spielmann) Ich bin wohl ein elender Krippel Und tanz doch nach des Todes Trippel (ebda 57).

§ 218 Eine ganze Reihe von Texten enthält überhaupt nur 1 Subtext, der durch das Merkmal Tanz mit dem ursprünglich textbestimmenden Thema noch verbunden ist:

NAO

Keyn volck so groß, das sein wirt loß, muß als an seinen reyen (3,1ff; Rahmenstrophe) Die Übersetzung RULIGs (1581) noch an einer weiteren Stelle: Str. 2,6.8.

WDR

übernimmt von ABR 1710 den Krüppel-Subtext (57), wobei die metaphorische Verwendung des Tanz-Topos dadurch erwiesen wird, daß im Bild jede Andeutung eines Tanzes, ja sogar die Todes-/Totenfigur fehlt. (s.o. § 217)

FRB

weil ihm der Todt ein Music macht (1,2 Kind und fiedelnder Tod).

FAL

setzt zwar in den Bildern (FALGERS) nicht selten den Tod als (tanzenden) Spielmann (etwa ELB 5. 11. ELM 4. 5. 6), doch entbehren die Texte ELM und SWA jeglicher derartigen Anspielung, und auch in ELB findet sich nur eine einschlägige Stelle:

Jetzt tanz mit mir zum letzten Ziel (FAL-ELB 5,4 Bürger).

WSB

reduziert im Verhältnis zu seiner Vorlage SLO (s.o. § 215) die Verwendung des Tanzmotivs derart, daß sogar zum HOLBEINSchen Bild 5 (der "Beinhaus-Kapelle") jeder Bezug darauf fehlt:

Dir sollen fröhlich meine Saiten klingen (WSB 5,3).

Gerade die Texte mit einmaliger Verwendung des Tanzmotivs zeigen z.T. deutlich dessen komplementäre Funktion bei bestimmten Figuren wie dem Jüngling und der Jungfrau:

LUZ,

obzwar der Text mit einem Maximum an Subtexten (Ständevertretern) in unserem Corpus und obgleich im Titel explizit Todten-Tantz / Oder Klag Spruch Aller fürnembsten Ständen ... der Welt (1635) bzw. Klag-Spruch oder Todten Dantz aller Ständ der Welt (1637. 1651) genannt, enthält nur einen einzigen Tanz-Beleg, u.zw. bei der Jungfrau:

Jungfrauw ich lad euch an den Tantz (44,1).

Dieses Fehlen des Tanzmotivs ist umso bemerkenswerter, als die Gemälde auf der Mühlenbrücke durchaus - wenn auch nicht dominant - den tanzenden (Bild 1.44) bzw. musizierenden (1. 10. 15. 44) Tod/Toten zeigen.

HSL

läßt den Tod nur bei der ersten Figur (des Jünglings) gleichsam titelhaft sagen:

Mußt mit mir an den Todten dantz (1,2).

STR

hat das Tanzmotiv ebenfalls nur beim Jüngling, in komplementärer Funktion:

In der Jugend laset uns springen, lustiq seyn. - Spring nur Stutzer, spring geschwind ins grab hinein (2,3f).

GRE

enthält im Gegensatz zur Parallelversion BOL (s.o. § 210) das Tanzmotiv nur (mehr?) bei der Figur der Jungfrau (18,4f).

SXT

läßt in ähnlicher Weise den Tod nur die Jungfrau zum Tanz aufordern:

Holde Maid im Myrtenkranz Folge mir zum Hochzeitstanz.

§ 219 Zum Abschluß seien erwähnt jene Texte in unserem Corpus, in denen das Merkmal Tanz völlig fehlt, sei es, daß es bildlich auch (teilweise) realisiert ist, wien in:

FÜR,

wo bildkompositorisch ein Frauen-Ringelreihen im Zentrum des Blattes mit 12 (modernerer) Tanzpaar-Darstellungen, darum herum gruppiert, verbunden ist;

WOL

(mit einem tanzenden Tod/Toten beim König und einem Posaunenbläser Tod),

EMM

(mit der Beinhauskapelle als 1. Bild)

und POC

(mit einem Titelholzschnitt Todtentanz, der einen flötenblasenden Tod zeigt),

sei es, daß auch die Bildseite, soweit vorhanden, keine diesbezügliche Darstellung enthält (wie in BAB), oder eine Bildseite überhaupt nicht vorhanden ist (wie in MBU, EIC, BEV, STY, HLZ 1799, GRZ und WAR).

§ 220 Gerade bei diesen Texten der letzten Gruppe stellt sich die Frage, mit welcher Berechtigung sie überhaupt noch dem Totentanz-Textem zugeordnet werden können. Ein mögliches Entscheidungskriterium könnte sein, inwieweit in diesen Texten die Dominanz des Tanzmotivs ersetzt ist durch einen anderen dominanten Topos. Wenn dies weitgehend der Fall ist, wie in MBU durch das Motiv von dess Todtes allgemainer Krieg (Titel) in EIC durch den Schützen-Topos (homines fatali telo confectos abstrahit Überschrift), in

WAR durch das Motiv des "Gehen"-Müssens (On âr mûs â mit ais Hinnerlôch nai Refrain) oder in HLZ 1799 (weniger stark ausgeprägt) durch den Begriff des Waidmann-Tods, ließe sich u.U. eine andere textematische Basis (für WAR etwa: Vado mori oder Anderes Land; für Hans Holzmeiers Durchzüge u.U. die Vorstellung der Wilden Jagd³⁹⁸) annehmen. In der Mehrzahl der Fälle kommt es jedoch zu keiner derartigen Dominanz eines anderen Topos, wodurch dieses Merkmal neutralisiert wird. Eine Möglichkeit zur Ausbildung eines neuen (anderen) Textems besteht dann nur darin, daß eben diese Varietät der Todestopik thematisiert wird wie ansatzweise bei POC, wo der Tod - soweit mit Ständevertretern gepaart - nicht nur stets in komplementärer Funktion auftritt, sondern auf 5 der 12 Holzschnitte sogar ohne menschlichen Partner als personifizierter Todestopos:

Schnitter (1), Glöckner (2), Leichenkutscher (11), Sieger (9), Totengräber (12) (Anm. 399).

Zwar bezeugen der Titelholzschnitt (Tod als Spielmann) und der Titel die Superiorität des Tanz-Motivs gegenüber den anderen, doch wäre in dieser Richtung zweifellos die Ausprägung eines anderen (freilich mit dem Totentanz syntaktisch in vielem verwandten und semantisch auf der gleichen Basis aufgebauten) Textems vorstellbar.

ff) Überblick

§ 221 Zur Verdeutlichung der historischen Entwicklung, in deren Verlauf die Bedeutung des Tanzes für das Totentanz-Textem allmählich zurückgedrängt wurde und zusehends mehr Totentanz-Texte entstanden, in denen dieser Topos nicht mehr dominierte oder überhaupt nur mehr vereinzelt vorkam, stellen wir an den Schluß dieses Überblicks über die Tanz-Belege in unserem Corpus eine Aufstellung aller Texte dieses Corpus in chronologischer Reihenfolge, gegliedert nach der Häufigkeit der jeweiligen Belege:

	vom "Tanz" dominierte Texte (mehr als die 1/2 der Subtexte mit "Tanz")	Texte, in denen 1/3 bis 1/5 der Subtexte das "Tanz"-Motiv enthält)	Texte mit vereinzelt "Tanz"-Belegen	Texte ohne das Tanz-Motiv
15.Jh.	GRB (§ 205) OBD (§ 204) LÜB 1463 (§ 196) BER (§ 198) MRH (§ 206)	AUG 1438 (§ 210) LÜB 1489 (§ 213) NBÖ (§ 211)		
16.Jh.	KLB (§ 197) KZH (§ 204) HAN (§ 195) LÜB 1520 (§ 203) ZIM (§ 202) WIS (§ 201)	BRN (§ 208) HOL (§ 211) NEC-SCH' (§ 213)	SUS (§ 217) NAO (§ 218) NEC (§ 217) SCH (§ 217)	
17.Jh.	FÜS (§ 199) OST (§ 199) AUG-1650 (§ 207)	ING (§ 209) MEY 1650 (§ 211) VAL (§ 209)	MÜN (§ 217) KIE (§ 217) LUZ (§ 218) VOG ABR 1680 (§ 217) RGB (§ 216) HSL (§ 218)	MBU (§ 219) FÜR (§ 219) WOL (§ 219) EIC (§ 219)

18.Jh.	BLB (§ 200)	LÜB 1700 (§ 210) RUS (§ 212) ERF (§ 208) MEY 1759 (§ 213) BOL (§ 210) ÖDB (§ 213)	ABR 1710 (§ 217) WDR (§ 218) DSD (§ 215) FRB (§ 218) STR (§ 218) WAS (§ 217) GRE (§ 218) MUS (§ 215) HLZ 1795 (§ 217)	EMM (§ 219) BAB (§ 219) BEV (§ 219) STY (§ 219) HLZ 1799 (§ 219f)
19.Jh.			WFL (§ 216) SLO (§ 215) WSB (§ 218) MKL (§ 216) FAL-ELB (§ 218)	FAL-ELM (§ 218) FAL-SWA (§ 218) GRZ (§ 219) POC (§ 219)
20.Jh.			SXT (§ 218) KÄR (§ 216) LPL (§ 214)	WAR (§ 219)

β) Distribution des Tanz-Topos auf bestimmte Figuren (§ 222-226)

§ 222 Obwohl beim Totentanz die (ursprünglich) texttypische Verwendung der Tanzmetapher gerade darin besteht, daß ihr alle Ständevertreter ohne Rücksicht auf Schicklichkeit unterworfen werden, gibt es doch einige Figuren, für die der Topos vom tanzenden oder musizierenden Tod bzw. Toten in besonderer Weise adäquat ist: so etwa für das Kind, weil ihm der Todt ein Music macht (FRB 1,2; ähnlich MKL 3), den Soldaten, dem die Trommel des Todes den Takt schlagen soll (MKL 20; vgl. auch HLZ 1795,77 Veteran), oder den

Chorherrn, der süssen gesang und manch lieblich melodei gesungen hat: Des todes pfeil stet dem nit gleich (OBD 14,2.6f; so auch GRB und KLB).

Als S p i e g e l b i l d tritt dieser musizierende Tod / Tote dem Spielmann gegenüber, wobei regelmäßig die (für ein Gespräch unter Sachverständigen typischen) fachsprachlichen Elemente zu beobachten sind:

Mit deiner schallmeyen thue jetzt schweigen, ein hoppertantz dir ich will geigen (BLB 23,1f); Stosz in din pfiff, her pfiffer, du must dantzen den rezer. Ich pfiff dir in der rechten mosz (KLB 26,1f); Was wölln wir für ein Tänzle haben: Den Bettler oder Schwartzten Knaben? Mein Kilbehans, Spiel wer nicht gantz, Werstu auch nicht an diesem Tantz (GRB 26,1ff).

§ 223 Mit einer zweiten, größeren Gruppe von Figuren ist der Totentanz-Topos dadurch enger verbunden, daß diese Figuren auch im Leben dem - traditionell verurteilten - Tanzlaster ergeben oder gar verfallen waren: vereinzelt werden in diesem Sinne zwar auch "Untertanen"-Figuren wie der Bauer:

du mvst ... dantzen na dyner olden sede (BER 316; ähnlich: Bauren-Tantz, der Tod, auf der Violin spielend, tantz mit (RUS 14);

und "Geistlichkeitsvertreter" wie der Kaplan:

Der tod füert mich mit jm hinweckh, Nitt last er mich mer tretten auff die kerteg (ZIM f 92r, V 27f);

oder der Pfarrer:

du schicktest dich zum tanz mit einer nonne nett (RUS p.292; vgl. HLZ 1795, p.175f),

dargestellt, doch öfter sind "obrigkeitliche" (feudale) Figuren das Ziel derartiger (meist kritischer) Darstellung:

Habt ir mit frauen ie hoch gesprungen, stolzer herzog, oder wol gesungen, Das müst ir an disem reien büssen (OBD 8,1-3; ebenso GRB und KLB) der tantz hat schon gefangen an, wir wollen tantzen ein Menuet (BLB 10,2f Edelman; ähnlich MRH 225 und ZIM f 105r; vgl. auch GRB 10,4 Graf) Nur eh ich Euch zur Lust und meinem Tanze lade, Bestellet das Concert und dann die Serenade (ERF 39,3f Graf und Gräfin; ähnlich MEY 1650/1759,20).

§ 224 Signifikanterweise werden mehr weibliche als männliche Figuren als tanzlustig kritisiert, und zwar auf allen gesellschaftlichen Stufen von der Magd (HAN 23) über die Nonne:

Du wollt dick vyl dantzen (MRH 531; so auch ZIM f 97r)

Bürgerin:

ir plegent hoifieren und dantzen (MRH 546; so auch ZIM f 112r)
und Edelfrau:

Drum kommt, ihr edles Frauenzimmer zum letzten Tanz und
und nachher nimmer (AUG~1650-32,1; so auch OBD 17 und KLB 18)
bis zur Königin:

Ich der Todt mit meiner Rechten / wil ergreifen deine Hand /
wan wir Hand mit Hände flechten / wird zum Dantz ein rechtes
Band (VAL 92)

und Kaiserin:

de forstinne unde frouwen de nu syd, Dantzen gerne vele
nyer trede (LÜB 1520,84f; s.a. VAL f 90-lat. Version).

Ersichtlich wird diese assoziative Verbindung zwischen "weiblich"
und "Tanz" an Texten wie GRE und NBÖ, wo im Verhältnis zu den ver-
wandten Texten BOL und MRH die Tanztopik zwar generell eingeschränkt,
bei den in NBÖ neu eingeführten weiblichen Figuren jedoch ausge-
baut und bei der Jungfrau in BOL/GRE beibehalten wird.

§ 225 Mit der ständisch neutralen (humanité-)Figur der Jungfrau und ih-
rem männlichen Gegenstück, dem Jüngling, ist das Tanzmotiv beson-
ders eng verbunden, der Totentanz wird häufig als adäquate Buße
für ihre notorische Tanzlust interpretiert:

Der Jüngling, der gar suslich singen, hoifieren, dantzen und sprin-
gen kann (MRH 324f, so auch ZIM f 114r), der beym tantz lustig
offt grvefft juhe (BLB 17,3) und gedacht noch Manchen Sprung zu
Thon (OST Zusatzstrophe gegenüber FÜS), tanzt dem Tod geradezu
"in die Arme":

In der Jugend laset uns springen, lustig seyn! - Spring nur,
Stutzer, spring geschwind ins grab hinein (STR 2,3f).

Die meisten Angriffe richten sich gegen die Tanzpartnerin des
Jünglings, die Jungfrau:

Hast oft getanzt mit Jungen knaben (FÜS 18,3; so auch OST)
du weyst doch vele dansen (HAN 21) Du plechst gerne tho
dantzen unde spryngen, Vele nye lede lerestu syngen (LÜB
1520,274ff nach LÜB 1489,1328ff).

Gerade bei dieser Figur werden die Sündhaftigkeit und Eitelkeit
des Tanzes betont:

ich wolt der werlt ... behagen Mit dantzten Vnd mit springen vnd ouch mit sußem singen (MRH 570ff, so auch ZIM f 115r) Dass got erbarm mynes springen! Den knaben zu leyb thet ich singen Weltliche leider oft vnd vil, Das mich hie nit mer helfen wil (KZH 24,12ff) Zu tanzten q'lust mich nimmer-meh (GRB 25,7).

LPL personalisiert diese Sündhaftigkeit sogar in der Figur der Buhlerin:

Dirnlein itzt bist du worden kalt, verdorben bist vor meiner gwalt! hast dir in frevler sünd und fehl am end zertantz noch leib und seel (LPL p.40).

Mit der Figur der Jungfrau ist der Tanztopos auch dadurch eng verbunden, daß der Tod/Tote als komplementärer Tanzpartner auftritt:

Du willst jetzt gewiß gehen zue dem tantz ... gar woll mit dir ich tanzten kan (BLB 26,1.4) Du kannst und wirst mir nicht den letzten Tanz versagen (ERF 40,4) folge mir zum Hochzeitstanz (SXT 6,2) Die Jungfern pflegen sonst kein Tänzgen abzuschlagen (LÜB 1701,180) Du holde Dirne ... Ich hab dir lange zugeschaut, Du tanzest gar zu schön! Ich bin zwar nur ein alter Mann! Doch mach ich wohl mit dir ein Tänzchen noch (HLZ 1795,108).

Diese Szene, wie die wüste Gestalt (BLB 26,5) des Todes/Toten die prächtig aufgeputzte Jungfrau (s. etwa die Bildbeschreibung von KZH 24) zum Tanz lädt und ihr den Krantz abfordert (LUZ 1635,53), wird genußvoll ausgemalt:

Ob du auch bist noch schön und jung, Thu ich doch mit dir einen Sprung (KIE 42,1f),

und in den episierenden Texten von MUS (Toiletten-Besuch 21ff) und WFL (Maskenball 219ff) zu eigenen kleinen Szenen ausgebaut.⁴⁰⁰⁾

§ 226 Nicht zuletzt zeigt sich die Wirksamkeit des Tanz-Topos an jenen Figuren der Ständereihe, die ihrerseits als Komplement zum tanzen-den Tod/Toten aufgenommen worden sind oder als solche komplementäre Figuren interpretierbar sind: zu nennen sind in erster Linie die dem personifizierten Tanz(laster) gewidmeten Abschnitte in ERF (Die Tänzerin Nr 3), RUS (eine fröhliche Mahlzeit, allwo, unter dem Tanz der Tod mit tanzzt, und auf der violin spielt Nr 11) und MKL (Sie tanzen ins Grab und nennen's Vergnügen Nr 7), aber auch solche, die mit dem Tanz assoziativ-negativ verbunden sind, wie das Kind:

Muss ich tanzen und kan nit gan (OBD 23,8),

der Krüppel

Ich bin wohl ein elender Krippel Vnnd tantz doch nach des Todes Trippel(WDR 13 nach ABR 1710,57; ähnlich HLZ 1795, p.77),

oder die Pilgerin:

Du weißt, daß es keiner Pilgrin ansteht, zue tanzten, wenn sie wallfahrten geht(BLB 32,7f).

Während all diese Figuren (ebenso wie die des Seiltänzers) irgendeiner Figurenreihe zuordenbar sind, ist dies beim Hochzeitsbitter (ERF 16) dem perfekten Spiegelbild des zum Tanz ladenden Tods, nicht der Fall⁴⁰¹).

γ) Exkurs: Zum Terminus "Totentanz" (§ 227-248)

αα) Voraussetzungen und Bedingungen für den Erfolg der Sprachgebärde "Totentanz" (§ 227-241)

§ 227 Aus den genannten Belegen dürfte abzuleiten sein, daß die enge Verbindung der Tanzthematik mit bestimmten Ständevertreter-Figuren (v.a. der "Jungfrau") auch außerhalb des Totentanzes nicht unwesentlich für die Entstehung, Verbreitung und Erfolg dieses Texttyps (Textems) gewesen ist. Es soll daher in diesem Zusammenhang doch auch die Frage angeschnitten werden, die die "Totentanzforschung" vornehmlich beschäftigt (und entzweit) hat: wie es zur Verbindung der beiden Sinnbezirke "Tod" und "Tanz" zur Sprachgebärde des "Totentanzes" gekommen ist. Da diese Frage, soweit sie als stemmatische auf jenen Punkt 0 abzielt, an dem die metaphorische Verbindung der beiden Bereiche (womöglich zum ersten und einzigen Mal) vorgenommen wurde, keine allgemein akzeptierte Antwort gefunden hat und selbstverständlich auch hier keine solche Antwort angeboten werden soll, sei sie in anderer, wirkungsgeschichtlicher Betrachtungsrichtung so gestellt: warum konnte die Verbindung zwischen dem Sinnbezirk "Sterben" und dem Sinnbezirk "Tanzen" eine derart starke Wirksamkeit entfalten, wie sie sie entfaltet hat? Diese Formulierung schließt eine vereinfachende einsträngige Kausalerklärung aus und rechnet vielmehr mit einer Konstellation von Umständen, die in ihrer Gesamtheit den erfragten Effekt ermöglicht hat. Wir fragen also nicht nach der causa, sondern nach (den) P r ä s u p p o s i t i o n e n des

Totentanzmotivs, und unterscheiden 3 Bereiche, in denen förderliche Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen für den Totentanz vorhanden waren.

§ 228 Unter den allgemein historischen bzw. kulturhistorischen Bedingungen sei als erstes genannt 'die unheimliche Fülle des geschauten Todes'⁴⁰²⁾ in den spätmittelalterlichen Städten: 'Wir lesen ununterbrochen von den großen Epidemien, die in kurzen Zeiträumen ein Viertel, ein Drittel oder auch die Hälfte der vorhandenen Menschen dahinrafften'⁴⁰³⁾. Nicht nur das 'Massensterben in den Schreckensjahren des Schwarzen Todes 1348-1350'⁴⁰⁴⁾, sondern auch der große Sterb vom Jahr 1438, welcher bis auf Neujahr aller Orten sauber aufgereumt⁴⁰⁵⁾, oder 'das Auftreten der Syphilis am Ende des 15. Jhs.'⁴⁰⁶⁾ sind Ereignisse, die - wie sich etwa an der Geißler-Bewegung ablesen läßt - 'in den dicht bevölkerten Städten des späten Mittelalters'⁴⁰⁷⁾, aber auch noch der späteren Zeit - wie ABRAHAM A SANCTA CLARAS Merk's Wien als Reaktion auf die Pest von 1679 (ABR 1680) bezeugt - ungeheuren Eindruck gemacht und auch sprachlich-literarische Konsequenzen gehabt haben (müssen): Zu solchen Zeiten und unter solchen (neuen!) Bedingungen wird der Sachverhalt "Sterben" nicht mehr als ein an bekannten (Einzel-)Menschen sich vollziehender (und als solcher verbal zu bezeichnender) Prozeß gesehen, sondern kann sich, abstrahiert von den vielen Unbekannten, an denen er sich ereignet, zur autonomen (substantivisch zu benennenden) Größe verselbständigen. Wie modellhaft in ABR 1680 zu beobachten:

Erstlich hat d e r T o d seinen Anfang genommen in der Leopoldstadt ... Nachgehends ist s o l c h e S e u c h über die Donau ... geschlichen, und ist anfänglich das Ansehen gewest, als traue sich d e r T o d nicht in die Residenzstadt ... und nur gemeiner Pöbel, wie auch das schlimme Lottergesindel, von welchem keine Stadt befreit, dem Tod unter die Sense gerathen ... holla! s a g t d e r T o d ... (ABR 1680, p. 26f),

personifiziert sich der Tod zur handlungsfähigen Figur, als welche er (im Deutschen) um 1400 erstmals mit großem literarischem Erfolg dem Ackermann aus Böhmen gegenübertritt. In diesem kultur- und sprachgeschichtlichen Kontext der Personifikation des Todes (lexikalisch durch tot, bildlich durch die Toten-Figur) ist auch die Entstehung und Verbreitung des Totentanzes zu sehen: in un-

serem Corpus sind z.B. die Totentänze von Basel (GRB 1439), Lübeck (LÜB 1463), Berlin (BER, um 1484?⁴⁰⁸), sowie die ABRAHAMAS (ABR 1680) und VALVASORS (VAL 1682)⁴⁰⁹ mit Pestepidemien in Verbindung zu setzen.

Im nicht mehr so sehr von Seuchen bedrohten und heimgesuchten Europa der jüngeren Zeit ist es dann die 'unheimliche Fülle des geschauten Todes' in Revolutionen und Kriegen⁴¹⁰, die auf die Produktion von Totentänzen offensichtlichen Einfluß nimmt: dies zeigt sich sowohl bei den Totentanzgemälden, die im 19. Jh. fast schon außer Mode gekommen waren, von denen jedoch nach dem 1. Weltkrieg in Deutschland auffallend viele neu angefertigt wurden⁴¹¹, als auch bei gedruckten Totentänzen, deren Publikation in Deutschland in den Jahren nach den beiden Kriegen ebenfalls sprunghaft anstieg⁴¹².

§ 229 Betrifft dieser erste der Entstehung und Verbreitung des Totentanzes förderliche kulturhistorische Umstand die Komponente "Tod", so beziehen sich der 2. und 3. auf die des "Tanzes": hier ist erstens nämlich auf die traditionell verurteilende Stellung der (predigenden) Geistlichkeit zum "Tanz" zu verweisen:

der tot nimet oberhand ober oberaz, vbertrank, unkuscheit, t a n z e n und turney und ander sündliche dinc (SCHÖNBACH, Predigten I16,25f; ähnl. 24,16ff).

In der weitverbreiteten Sage der Tänzer von Kolbigk⁴¹³) hat diese Ablehnung ihre frühe Ausformung in einem Sprachgestus von großer Eindringlichkeit gefunden: zur Strafe dafür, daß sie zu Weihnachten auf dem Friedhof trotz der Ermahnungen und Vorhaltungen des Priesters getanzt haben, wird eine Gruppe von Frauen und Männern von diesem verflucht, ein Jahr lang ununterbrochen weiterzutanzten, bis sie der Kölner Erzbischof freispricht und vom Fluch erlöst. Noch die SCHEDELSche Weltchronik (1493) berichtet einen ähnlichen Vorfall aus dem Jahr 1477 in Vtrich an der Musel, bei dem Tänzer auf einer Brücke samt dieser in den Fluß stürzen, weil sie einem Priester auf Versehgang nicht den nötigen Respekt gezollt haben (p.217r).

Es ist bemerkenswert, daß sich solche Kritik auch gegen die Geistlichkeit selbst richten konnte, sofern sie an dem verpönten Ver-

gnügen des Tanzes teilnahm: dies wird nicht nur aus der satirischen Darstellung BRANTs deutlich:

Do dantzen pffaffen, mynch, vnd leyen, Die kutt müsz sich do hynden reyen (Narrenschiff 61,2 f; vgl. auch die von ZARNCKE im Kommentar p.397 angegebenen Stelle),

sondern auch in Predigten, die es als - offensichtlich vorkommende - totsünde brandmarken, so ein geordnete geistlich person offentlich tanzt, als münch, nunnen vnd pffaffen⁴¹⁴). Besonderen Anstoß mußten deshalb - gerade in Bettelordenkreisen - jene 'Hoftänze' erregen, 'die der Adel und die Fürsten unter Beteiligung des höheren Klerus arrangierten'⁴¹⁵), wie konkret etwa die Geschichte jenes Naumburger und Zeitzer Bischofs Johann von Miltiz bezeugt, der

anno 1352 ... etliche Frawen und Jungfrawen vom Adel zu sich geladen, mit denselbigen einen Tanz gehalten, und etwan mehr Leichtfertigkeit geübt, denn einer solchen Person wohl anstehet, und derhalben am Reyen zwischen zweyen Weibern, mit denen er zugleich getantz, umbgefallen und plötzlich gestorben. (Anm. 416)

§ 230 Für unseren Zusammenhang besonders erwähnenswert ist, daß die Verurteilung des Tanzes predigthalber sogar verschiedentlich thematisiert wird:

Was schaden tantzen bringt⁴¹⁷); Ir sullen üch huetten vor dantzen (Anm. 418): Die tentzer bewegen sich uff die lincken sitten (wenn die weg der lincken sitten sind von got gescheiden), ... zu den bösen geisten und irem gespengst, der do mitten under dem tanz ist (ebda 354).

Wir treffen hier auf die Vorstellung vom Ringel-Reihen, der für die Totentanz-Form besonders wichtig geworden ist⁴¹⁹):

Der vmme gende tanz 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 entzundt werdent durch vnkuscheit vnd böse fleischlich begirde gewynnen ... damit sie tötlich sünden vnd in vil stricke des tufels vallen (BÖHME 94,1ff; 'derived from John Chrysostomus commentary on the Gospel of St. Mathew' [Anm. 420])

In Meister Ingolds Goldenem Spiel (ca 1432/33) ist ebenfalls ein Abschnitt (p.69-74) dem Dantzenspil gewidmet:

Sy lauffent frölich tzü dem tod und den gang mag nyeman gehindern (72,8),

wobei der (Straßburger Dominikaner-)Autor neben der oben erwähnten Predigt Was schaden ... 'noch eine weitere Quelle' benutzt und ausschreibt: das 'Predigtmagazin' Discipulus de eruditione christifidelium cum thematibus sermonum dominicalium des Baseler Dominikaners Johannes HEROLT⁴²¹⁾.

Die 'Verurteilung des Tanzens durch die Kirche'⁴²²⁾ dringt auch in das geistliche Volkslied ein: so ist in einem Lied aus dem Jahr 1540 vom tantzen, was frucht darauß kumm, vnd was es sey, Im thon Von vppigklichen dingen⁴²³⁾ die Rede:

Der Teufel hat geschaffen der tanzter raserey, macht dleut zu narnn vnd affen (ebda Str. 5,5ff),

und in einem von SALMEN⁴²⁴⁾ als "Hohenfurter Totentanz" bezeichneten Lied aus dem geistlichen Liederbuch des Stiftes Hohenfurt⁴²⁵⁾ korrespondiert mit diesem Inhalt die Form der Tanzweise:

Ir tanczer vnd spranczer, dy weys habt ir gesprungen! Ir rayer vnd maier, was habt ir da gewungen? Ir lieger, petrieger, kert widerumb! Thuet ir das nicht, es kumbt die stund: Ab vnd ab! Ab vnd ab! Trum! trum! trum! (Str.1)

Vor diesem Hintergrund müssen die affen des oberdeutschen Totentanzes (OBD 7,4), sowie alle jene Figuren gesehen werden, bei denen der tanzende Tod/Tote in komplementärer (oder spiegelbildlicher) Funktion (s.o. §§ 222ff) auftritt: denn kirchliche Warnung vor uppiqer tat (OBD Prolog 16) war bis ins 18.Jh. nicht zuletzt Warnung vor tanzen, schwelgen, springen, und was sonst uppig heist (RUS p.239); weil wo Üppigkeit, Geilheit und Hoffart mittanzen, nicht allein der Tod, sondern auch der Teufel mittanzen (ABR 1710, p.131f). Noch im 18. Jh. wurde der Prediger und präsumptive Pfarrer MUSÄUS 'von der Gemeinde nicht angenommen, weil er einmal getanzt hatte'⁴²⁶⁾, weshalb es nicht verwunderlich ist, daß der pastorale Übersetzer MEINTEL in seiner Vorrede zu RUS wünscht,

daß man in den Tanzhäusern, an den Wänden umher, den Todtentanz mahlen möchte, damit die Tänzer erinnert würden, sich also zu bezeigen, daß sie den gerechten GOTT zu plötzlichem Zorn nicht Ursache geben (RUS Vorrede des Übersetzers).

Damit trifft sich der Protestant MEINTEL mit dem katholischen Bußprediger ABRAHAM A SANCTA CLARA:

wäre wohl zu wünschen, daß auf allen Tanzböden des gelehrten Erasmus 'Philosophia sacra': "Wie man sich zum Tode bereiten solle" abgemalt würde, da er den Tod in allen geistlichen und weltlichen Ständen abgebildet und jederman zeigt, daß er nirgend vor dem Tod sicher sei. (ABR 1710 p.130)

Man wird also - dies dürfte aus dem Angeführten klar geworden sein - nicht fehlgehen in der Annahme, daß es (v.a.) bei den (aus dem kirchlichen Umkreis der Bettelorden stammenden früheren) Totentänzen auch um bzw. gegen das Tanzlaster gegangen ist.

§ 231 Eine zweite den Tanz betreffende kultur- bzw. sozialgeschichtliche Beobachtung mag ebenfalls mithelfen, den Totentanz als (funktionierenden) Text in einer bestimmten Gesellschaftsstruktur zu begreifen: man scheint nämlich trotz der Existenz eines Texttyps wie NEIDAHRts Lieder der Tatsache zuwenig Gewicht beigemessen zu haben, daß der Totentanz a l l e Stände umfaßt:

Mit seiner hellischen pfeifen schreien Bringt er euch alle an e i n e n reien (OBD Prolog 21f; metrisch trägt einen Betonung).

Zwar ist die gleichmachende ("demokratische") Funktion des Todes ein Gemeinplatz:

alle eer diser welt in dem tod würt nider gelegt / weder der künig noch keiser / weder bapst noch bischoff / reiten in dem todt / aber sie ligen an dem rucken / treit man sie in die kirchen. Item sie seint nit kostlich gecleidt / aber hetten sie etwas gütz an / man neme es inen / vnd legt inen ein böß hembd an / das nit vil wert wer / als man einem dieb thüt den man hencken wil (GEILER Arbor f 9r),

und speziell der Verwesungstopos (s.u. § 288ff) steht im Dienst dieser Funktion:

die herren ligen Bi den knechten nvn mercket hie Bi welger her oder knecht gewesen si (KLB Über dem Beinhaus; ähnl. KZH),

doch läßt sich erst vor dem Hintergrund diverser stadtrechtlicher Bestimmungen ermessen, wie stark die Fiktion von einem alle umfassenden gemeinen danz (LÜB 1489,186) in dieser Hinsicht gewirkt haben muß, denn 'im rhythmisch geregelten Gebaren spiegelte sich - angewöhnt und eingeübt - der soziale Rang des Handelnden'. 'Die Erscheinungsformen des Tanzens ... waren somit Abbilder der sozialen Ordnung'⁴²⁷), wobei die Tanzmode als sichtbarer Ausdruck des sozialen Vorsprungs gilt: während de forstinne und frouwen ... Dantzen gerne vele nyer trede (LÜB 1520,84f), muß der Bauer dantzen na dyner olden sede (BER 315f). Dementsprechend dienen Bauerntänze (wie ja heute noch) den Bürgern und Adeligen lediglich als belustigende ("interessante") Folklore und werden - wie etwa in Dresden

1554 - als komische Aufführung für städt. und aristokratisches Publikum veranstaltet⁴²⁸); man denke in diesem Zusammenhang aber auch an BREUGHELs Bauertanz, der in *RUS 14* eine literarische Entsprechung hat, sowie - früher - an Neidhart.

§ 232 Auch das städtische Tanzwesen war in sich hierarchisch streng gegliedert: 'An den Geschlechtertänzen, die durch Boten oder Ausrufer angezeigt wurden, durften lediglich die Angehörigen der exklusiven Oberschicht teilnehmen. Das mittlere Bürgertum war zum Tanzen auf die Zunfthäuser und Schenken verwiesen, die städtischen Plebejer auf die Gassen oder in die Umgebung der Stadt.'⁴²⁹ Architektonischen Ausdruck fand diese Abkapselung der einzelnen Gruppen in der Errichtung 'großräumiger auch im Winter benutzbarer Tanzhäuser aus Stein', 'die nur von den Geladenen, der "Gesellschaft" betreten werden durften', 'wobei zu beachten war, daß das Obergeschoß für die vornehmen Geschlechter reserviert blieb, in dessen das mittlere Geschoß für die niederen Bürger offenstand'⁴³⁰). In krassem Widerspruch zu dieser gesellschaftlichen Realität steht wieder der Totentanz, bei dem ir mußent all in diß dantz huß (MRH Prolog 4, zur Abb. des Beinhauses).

Von städtisch-bürgerlichen Tanzvergnügen isolierte sich seinerseits wieder der Adel: 'Exklusiv gingen auch die Hof tänze vonstaten, die der Adel und die Fürsten unter Beteiligung des höheren Klerus arrangierten. Es gehörte zur höfischen Repräsentation und zur Sicherung der Adelsgesittung, daß man sich gegenseitig in betonter ständischer Solidarität der Etikette gemäß seinen spezifisch aristokratischen Habitus manifestierte.'⁴³¹ Im Totentanz allerdings bekommt auch der Graf gesagt: Ir musst tantzen mit disem Gsindt (GRB 9,4).

§ 233 Soweit - v.a. im städtischen Bereich, wo 'die wichtigsten Statussymbole die Kleidung und die Zulassung zu Fest und Tanz' waren⁴³²), nötig, schlug sich diese Hierarchie in sehr konkreten gesetzlichen Anordnungen nieder: 'In Wismar war die große Tageshochzeit nur bei einer Mitgift von mindestens 100 Mark lüb. erlaubt ... Das Tanzstatut des Nürnberger Patriziats vom Jahre 1521', das den Zugang von Nichtpatriziern zum Tanz des Patriziats verhinderte,

drückte die scharfe geburtsständische Abgrenzung des Nürnberger Patriziats gegen die übrige Bürgerschaft aus. In Straßburg durften im 15. Jh. die Bürger- und Handwerkertöchter, die mit einem Konstofler (d.h. Patrizier) verheiratet waren, nicht auf der Konstoflerstube tanzen, nachdem es zuvor peinliche Situationen gegeben hatte, wenn sie z.B. ihren Bruder mitbrachten. Entsprechende Grenzen wurden auch gegen die unteren Schichten gezogen: In Augsburg wurde noch im 13. Jh. festgelegt, daß kein dieneder knecht an einem Reigen teilnehmen dürfe, da die burgerin an rayent. Das gleiche wurde den fahrenden Schülern verboten ... Im Jahre 1384 bestimmte der Augsburger Rat Ort und Zeit, zu denen die Knechte und Mägde auf der Straße tanzen durften. Als der Nürnberger Rat 1410 die Bruderschaft der Goldschmiede aufhob, wurde ausdrücklich auch der gemeinsame Tanz verboten; er war ... ein Kristallisationspunkt für den Zusammenschluß, wie er ein Kriterium für die Diskriminierungen war.⁴³³⁾ Vor dem Hintergrund derartiger Verhältnisse bekommt die "demokratische" Tendenz des Totentanzes eine neue Dimension und seine starke Rezeption eine weitere Voraussetzung: 'Die Zulassung zum Tanz war ein Kriterium der ständischen Ordnung oder gesellschaftlichen Schichtung'⁴³⁴⁾, zum (Texttyp) Totentanz jedoch waren alle Stände unterschiedslos "zugelassen":

du denstmaget, to dussem dansen bist du geboren (HAN 23),
aber: nun bin ich wider ritters orden An disen tanz gezwungen worden (OBD 12,7).

§ 234 Eine zweite Gruppe von Bedingungen, die der Entstehung und Verbreitung (Produktion und Rezeption) von Totentanztexten förderlich waren, ist psychologisch-sprachlicher Art und läßt sich tw. auf die objektiven historischen Umstände, die umrissen worden sind (§§ 228-233), zurückführen.

Die wohl wichtigste darunter ist der 'Volks glaube vom Reigen der Toten, die als gefährliche Wiedergänger die Lebenden in ihren Kreis ziehen wollen'⁴³⁵⁾. Diese Vorstellung ist so oft bezeugt und so weit verbreitet⁴³⁶⁾, daß eine Wechselwirkung mit dem Totentanz-Textem nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern sogar höchstwahrscheinlich ist. Unklar bleibt freilich, ob diese Belege

dessen (sekundär rückgekoppelter) Reflex sind, ob sie sich auf die kirchliche Tanzpolemik zurückführen lassen - wofür 'die im Mittelalter oft verbotenen Tänze auf den Kirchhöfen',⁴³⁵⁾ und die diversen legendarischen Erzählungen von bestraften Tänzer(inne)n sprächen -, oder ob wir es umgekehrt mit einem archaischen Relikt zu tun haben, das 'von der ... Geistlichkeit aufgenommen und zu warnenden Bußpredigten benützt',⁴³⁵⁾ wurde; in diesem Falle wäre 'der auch bei Naturvölkern nachweisbare Glaube, daß die Toten tanzen', 'Grundlage aller dieser Vorstellungen',⁴³⁵⁾. Ob so oder so wird das sprachlich und/oder bildlich ausgeformte Totentanztexten jedenfalls von einer außerliterarischen "Totentanzsage" unterstützt und genährt, begleitet und weitergetragen (s.a. unten § 243).

§ 235 Ein zweiter, sich ähnlich auswirkender psycho- bzw. mythologischer Umstand ist die semantisch-konnotative Nachbarschaft von tot und teufel⁴³⁷⁾. Zwar sind die beiden Begriffe und ihr Verhältnis theologisch klar definiert: Christus hat dem tiefel allen den gewalt ane gewonnen, den er het in allem manchünne ... des tiefels gewalt daz waren die sünde unde der tot (SCHÖNBACH Predigten III 76,13ff; vereinfacht NEC 98b V11f: wer vberwindt Den Tod / sampt teuffel / welt vnd sündt), wofür die griffige Formel, wessen Sohn der Tod sei, geprägt wird:

sein Mutter ist die Sünd, sein Vater ist der Teufel (MEY 1650-55,1f; ähnl. Bildunterschrift 2; ABR 1680 p.107);

doch treten die beiden bildlich (z.B. HOL 6.20.41; MEY 47.48; DÜRER: Ritter, Tod und Teufel) und textlich nebeneinander in ähnlicher Funktion auf:

Der ober-teuffel nun, und tod die fahren mit (RUS p.311); als Sprecher: Unser zwey hier auff dich warten, Dann jedem gebührt ein Theil (VAL p.80); Huy Todt, truck ab die Gurgel seyn, So ist der Leib nvd Seele mein (FRÖ CI,3f).

Sogar die vollkommene Verschmelzung beider Funktionen in 1 Figur ist bildlich (MEY 24. 25 Tod mit Teufelsflügeln; 50: Teufelsfiguren ohne Tod) und textlich (etwa VAL 94: die Höllens Gspenster, lat. monstra, als figuresprachliche Bezeichnung der beiden Todes/Totenfiguren nach HOL 36) nachweisbar. Ihre Entsprechung findet diese Gleichung Tod= Teufel in der Ähnlichkeit, die zwischen den "schwarzen" Toten der Totentänze (s.u. § 288) und den Verdammten

in der Hölle besteht:

Es würt ir ieglicher schwertzer vnd vngehalter sein als ein kol / vbler stincken dan kein keib (GEILLER Arbor f 143v).

Dies und die bis zur tw. Identifizierung gesteigerte Verwandtschaft des Todes mit dem Teufel ist für den Totentanz insofern von Bedeutung, als ja - wie oben (§ 230) gezeigt - der Tanz in geistlicher Polemik als circkel, des mittel der tufel ist, bezeichnet wurde. Tatsächlich finden sich in einem Text wie Des Teufels Netz zahlreiche Anspielungen darauf, bildlich etwa die 3 Teufelsfiguren mit Musikinstrumenten auf dem Titelblatt von Hs. A⁴³⁸, aber auch im Text:

O so wirt mir denn so gach, Wie ich sie mug ze samen bringen, Tanzen, singen und springen, Pfffen, qigen hoert man erklingen (TN 217ff).

Streckenweise (etwa V 12026-062 von kluoqem gesinde Die hœrend all an den tanz) tritt das Tanzmotiv so stark in den Vordergrund, daß man das auch in anderer Hinsicht (s.u. § 469f) dem Totentanz-Textem benachbarte Teufels Netz geradezu als "Proto-Totentanz" bezeichnen möchte:

Ich erdachte e ainen tanz Daran springt maniq uppig schranz, Da hang ich hindan an dem schwanz (TN 1537f; ähnl. 5998).

Analoges gilt übrigens auch für die Ständerevue des Redentiner Osterspiels, auch wenn hier die Richtungskomponente stark betont ist und auf einen anderen Todes-Topos (s.u. § 250ff. 469f) verweist:

Gi sint noch papen edder leien Gi schölt mit us to der helle reien (ROS 1920f).

§ 236 Nicht zu unterschätzen in ihrer Bedeutung für den Erfolg der Sprachgebärde "Toten-Tanz" sind schließlich zwei äußerliche sprachliche Merkmale: einerseits (auf der Ausdrucksseite) der gleiche Anlaut [t], wodurch die Archilexeme beider Sinnbezirke, Tod und Tanz, leicht zur Paarformel verschmelzen können; andererseits besteht auf der Inhaltsseite zwar keine denotative Beziehung zwischen den beiden Feldern (das ist ja sogar wohl die Voraussetzung für das Glücken der Metapher), wohl aber eine konnotative Opposition:

Es seye, daß des Dantzes blosse nennung ernsthaftigen ohren verdrießlich: wird nicht diß wörtlein durch den zusatz des Todes / den jenigen noch vil bitterer / welchen die sach selbs ein grawen ist (MEY 1650 Zuschrift).

Diese konnotative Beziehung zwischen den beiden Sinnbezirken konnte auch in anderer Weise als in der des Totentanzes hergestellt werden: bildlich etwa so wie auf einem Kupferstich Nikolaus Alexander MAIRS ("Todesstunde") vom Jahre 1499, der eine adelige Tanzgesellschaft zeigt, die von einem in Bildmitte fast vexierbildartig verborgenen Bogenschützen Tod bedroht wird⁴³⁹). Ein Beispiel für eine andere mögliche syntaktisch-sprachliche Verknüpfung der beiden Lexeme bereits vor der Prägung des Totentanz-Textems bietet FREIDANK:

Got tet wol, daz er verbôt, daz nieman weiz sîn selbes tôt:
wisten in die liute gar, der tanz gewünne kleine schar (Anm. 440).

Alliteration und Konnotationsantonymie des Kompositums Toten-Tanz sind somit ebenfalls unter jenen Umständen zu nennen, denen die Sache Totentanz als literarisches Muster Entstehung und Verbreitung verdanken könnte.

§ 237 Eine dritte Gruppe derartiger Umstände sind schließlich literarhistorischer Art im engeren Sinne; wir verstehen darunter literarisch vorgeformte Motive, die auf den Totentanz in seiner Entstehung und Verbreitung irgendwelchen Einfluß genommen haben könnten.

In der wohl wichtigsten mittelalterlichen Quellschrift, der Bibel, läßt sich die Explizierung des oben angesprochenen konnotativen Spannungsverhältnisses zwischen Klage und Reigenlied (Ps 30,12) mehrfach nachweisen:

Da freut sich die Jungfrau wiederum am Tanz, und jung und alt sind fröhlich. Ich wandle ihre Trauer in Jubel (Jerem. 31,13; ähnlich Matth. 11,17 = Luc 7,32),

auch in umgekehrter Reihenfolge:

Dahin ist unseres Herzens Freude, in Totenklage unser Reigentanz verwandelt (Klagel. 5,15)

oder im zeitlichen Nebeneinander:

Alles hat seine Stunde ... eine Zeit, zu klagen, und eine Zeit, tanzen (Pred. 3,1.4).

Im Hinblick auf den Erfolg des Totentanzes dürften jedoch zwei sündhafte (und todbringende) biblische Tänze von besonderer Bedeutung gewesen sein: der "Salomes", der Tochter Herodias' (Marc 6,22 = Matth 14,6), auf den z.B. LÜB 1489,99ff Bezug nimmt, so-

wie der Tanz ums Goldene Kalb (Exod 32,19), auf den sich die mittelalterliche Tanzpolemik topologisch besonders gern bezieht:

Wie dantz mit sünd entsprungen sy ... ich kan mercken, vnd betracht, Das es der tüfel vff bracht, Do er das gulden kalb erdaht (BRANT Narrenschiff 61,6ff; ähnlich Renner 12415ff).

§ 238 Keinen geringen Einfluß auf den Totentanz wird die (apokryphe)⁴⁴¹ Apokalyptik, v.a. das 4. Buch Esra, ausgeübt haben, wo das Jüngste (allgemeine) Gericht als kreisförmige Versammlung aller seit dem Beginn der Welt gestorbenen und der noch lebenden Menschen aufgefaßt wird:

Et dixi: sed ecce, domine, tu praees his qui in fine sunt, et quid facient qui ante nos sunt aut nos aut hi qui post nos? Et dixit ad me: Coronae adsimilabo iudicium meum⁴⁴²; sicut non nouissimorum tarditas, sic non priorum uelocitas (4 Esra 5,41f).

Aus diesem Kreis der (bereits verstorbenen und noch lebenden) Menschheit konnte im Zusammenwirken damit, daß tuba canet cum sono (4 Esra 6,23), wohl leicht die Vorstellung des (Reigen)Tanzes entstehen, zu dem die Posaunenengel (Apok 8,6ff) als pfiffer aufspielen:

Den tanz kan ich ze rehte spehen: swenne Got sprichet: "blâset ûf!" sôst ez geschehen, der dôn dur aller menschen ôre erklinget. So erstên wir an der selben stunt und kumen für Gotes gerichte ... Swenne der tanz ein ende hât, zwên' reien siht man vüeren, der eine in die êwekeit, der ander zuo der helle in iemer werndiu leit (Wartburgkrieg ed. SIMROCK Str.49).

Mit diesem Bild wird typologisch auch der individuelle Tod:

wenn jemand ungefähr bei einem jählingen Schlagfluß die beeden Ohren zugleich anfangen zu klingen und sein Herz zu pochen und zu zerspringen (ABR 1710, p.226),

und damit auch das dogmatisch vom Allgemeinen Gericht (noch) nicht klar abgegrenzte Individuelle Gericht verbunden:

Daz ôren diezen bringt uns her Schalmeier, swegeler, sumerer, Die des tôdes kunft ouch kündent Uns allen, die uf erden sündent. Ouch mac daz diezen von den ôrn Uns kunden vor das schellehorn, Mit dem die tôten erwecket werden, Der lîp nu fûlet in der erden. (Renner 23779-86) (Anm. 443)

So kann auch das individuelle Sterben bereits metaphorisch als "Tanz" aufgefaßt werden:

Ich bin erfordert an den tanz, do mir gewaiset wurt all meiner sünd ain grosser kranz, der rechnung mir gebürt. doch wil es got, der ainig man, so wirt mir pald ain strich da durch getan (OSWALD v. WOLKENSTEIN 6,13ff);

die kunst müssen wir alle wissen / oder den größten schaden
leiden / du wöllest oder nit / so müstu tantzen / kanstu dan
wol tantzen / So würstu gewinnen den hanen. Ja den hanen /
der Petro in Annas hauß kreyet. (GEILER Arbor f 13ra)

Da zwar die Belege bei GEILER und OSWALD vom Texttyp Totentanz beeinflusst sein können, dies aber beim Wartburgkrieg und beim Renner aus chronologischen Gründen nur schwer vorstellbar ist, haben wir also bereits in der "Vortotentanzzeit" mit einer (u.U. aus dem 4. Buch Esra gespeisten) totentanzähnlichen Interpretation der für den Jüngsten Tag vorausgesagten leiblichen Auferstehung der Toten zum Gericht zu rechnen; daß diese Vorstellung auf die Entstehung des Totentanz-Textems ohne Auswirkung geblieben sein sollte, ist höchst unwahrscheinlich; vielmehr ergibt sich daraus eine starke Stütze für die (an anderer Stelle u. § 307ff) vorzunehmende zeitliche (nämlich: eschatologische) Situierung des im Totentanz dargestellten Geschehens.

§ 239 Zusätzlich zur Auffassung der Auferstehung als Tanz ist, wie obiger Beleg aus dem Wartburgkrieg zeigt, mit dem Jüngsten Gericht auch die 'Vorstellung eines zweifachen Reihen-Tanzes in den Himmel und in Hölle' verbunden, eine Vorstellung, die sich 'wenigstens bis ins 13. Jh. zurückverfolgen läßt'⁴⁴⁾. Dabei kommt der Richtung des Tanzes eine bedeutsame unterscheidende Funktion zu:

Nun wil die reich sälig andacht auch tantzen zu der rechten
hand mit unserem herren Jhesu Cristo an dem crütz in das
ewig leben, und nit zu der glingen hand als die traug tantzerin
die da tantzend die schlauffenden täntz (Meister INGOLD 72,25,
zit. nach HARDING 61).

Nur so ist es zu erklären, warum sich auf dem HOLBEINschen Dolchscheide-Totentanz⁴⁴⁵⁾ von den 6 abgebildeten Figuren 4 (nämlich König, Königin, Kriegsmann und Kind) nach rechts bewegen, 2 jedoch (u.zw. die Hure und der Mönch) nach links gezerzt werden. Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die in Hss des 15. (und nach BURDACH sogar des 14.⁴⁴⁶⁾) Jahrhunderts überlieferte und aus dem Umkreis des Minoritenordens stammende lateinische Polycarp-Legende, insofern darin der sprechende Tod in offensichtlicher Anspielung auf den reigenhaften Zug in Himmel und Hölle sowie in verblüffender Parallele zu den Totentänzen die Tanz-Topik

auf das Sterben des Einzelmenschen überträgt:

Cum enim caput hominis tango, solacia cessare facio; pedes cum apprehendo, currere post divicias et variam seculi leticiam prohibeo; cor quando mordeo, omnem amicitiam extinguo, faciens anime et corporis divisionem, tradens corpus vermibus, divicias mundo relinquens animam deo aut diabolo, Sicque ludum facio et c o r e a m d u c o
(Anm. 447).

Während hier (wohl gleichzeitig mit oder sogar vor den ältesten erhaltenen Totentänzen) der Tod sich selbst als Tanzführer des verstorbenen Menschen bezeichnet, wird (noch früher und öfter) in typologischer Entsprechung zum Reigentanz der linken Seite und zu dem heutigen uppigen Welt-Tanz (RUS, Vorrede MEINTELS), deren beider Ziel bzw. Mittelpunkt der Teufel ist:

dann die tentz diser werlt fürnd die tentzer in die helleschen tentz (Was schaden ... 96,12f),
das englisch Tänzchen (HIPPEL)⁴⁴⁸, der fröliche reigen und jung-froweliche uszog der usserwelten gottes gemaheln von der valschen welt in ein himelisches leben (SEUSE 410,12f) von Christus angeführt:

pit hie fur mich, das ich den tantz eins wahrhaften lebens trett nach der suszen pfifen deins liebs Jhesu Christi
(Margarete EBNER, zit. nach HARDING p. 60).

Die Metapher des himmlischen Tanzes mit Christus als Reigenführer ist im 15. Jh. so häufig⁴⁴⁹, daß man wohl mit Recht nicht nur auf die Opposition zum weltlichen Tanz:

liebes kint, wilt du vmne mynes kindes [= Christi] willen, dins gesponsen, tentz vermyden vnd mit dinen gespiln nit tantzen oder lichtfertikeit triben, so wil ich dich holn vnd in kurtzen tagen zu jme an sinen tantz furen (Was schaden ... 96,29-31),

sondern auch auf die motivische Verwandtschaft mit dem eben in jener Zeit sehr produktiven Totentanztextem hinweist.

§ 240 Neben den Metaphern vom "himmlischen" und "höllischen" (weltlichen) Tanz ist schließlich noch zu erwähnen, daß auch 'der metaphorische Gebrauch' von reie bzw. tanz zur Bezeichnung einer gewissen Lebensart 'ein mittelalterlicher Gemeinplatz war'⁴⁵⁰; teilweise ist hierbei wohl Erweiterung des Frau-Welt-Topos (s.u. § 461) anzunehmen, wie bei REIMAR von ZWETER:

Der Pârât, valscher Serîôn, her Liegât, Triegât, Trumphator, der vünve meisterdôn hât al diu werlt sô liep, daz in diu meiste menege tanzet nâch. Dâ tanzet Slurchart unde Slich, Vridelôs, Diebolt, Meinolt, Roubolt, die vil manegen stich den vogetlösen machent: dâ hilfet Ungewis, Arc unde Schâch. Untriuwe unt Schande singent vor ze prîse, Roup, Mort, Brant, Nidunc in Sibchen wîse, Lösheit, Jâhêrre unt Hovegalle, Spot, Unkust, Ôrendrus unt Vâr: Untriuwe singet über jâr, werlt, dînen tanz: phî dich unt ouch die alle! (REIMAR v. ZWETER Str. 203).

Entsprechend solcher Gleichsetzung werltlicher êren glanz mit tôren fröude und affen tanz (Renner 13417f; ähnlich 10324; 16497: Affentaler reie; vgl. auch OBD 9,7f: Nu ziechen mich die ungeschaffen Zu dem tanze als einen affen) werden auch personifizierte Sünden zu Reigenführerinnen:

Hôchfart füert an irem reien Müniche, pffaffen unde leien (Renner 493f; ähnl. 9445 Bruoder Slunt; vgl. auch Meister Reuauß 101f),

wobei die Aufzählung der Reigen-Teilnehmer durchaus den Charakter einer Sünden-/Ständerevue annehmen kann:

gîtikeit ... Si füert ouch an irm reien Müniche, nunnen, pffaffen, leien, Morder, diebe, rouber, Zolner, valsche rihter, Stiure und bete, unrehte vogteie, Brant und kirchdiube drîerleie, Valsche vürsprechen, wuocherer, Gastgeben, litgeben, schuochmacher, Münzer, krâmer, wehseler, Pfister, smide, fleischslehter, Mülner, briuwer, kûrsener, Geistlicher gâbe köufeler, Zimmerliute und swertfeger, Steinmetzen, snîder, lodener, Obezer, mâler, würfeler, Und aller hande pfreqner, Biter, qîler, qlichsener Und alle valsche prediger. (Renner 4385-4402)

Wie diese Beispiele zeigen, stellt die metaphorische Bildung des Totentanzes keine absolute, vereinzeltene Neuerung dar, sondern muß in der Reihe der gesamten Tanzmetaphorik gesehen werden. Das Tanz-Motiv lag für den metaphorischen Einsatz bereit.

§ 241 Das literarische Um- und Vorfeld des Totentanztextems enthält aber auch Texte, die im Hinblick auf die Todes-Thematik in Beziehung zu diesem gesetzt werden können und müssen. Als signifikantes sprachliches Merkmal dieser Texte, durch das sie sich von literarisch nicht oder kaum geformter Todes-Predigt abheben lassen, ist die eingezogene figuresprachliche Ebene zu betrachten: es wird nicht bloß vom Tod gesprochen (wie noch im frühmhd. Memento mori), sondern der figurgewordene Tod wird in die Sprechsituation eingebaut: sei es als Angesprochener (wie in HELINANTs Vers de la

Mort⁴⁵¹⁾), sei es als Sprecher, wie z.B. im Ackermann aus Böhmen als erstem und kunstvollstem Vertreter jener 'Streitgespräche und Streitgedichte', 'die Leben und Tod oder Menschen und Tod einander gegenüberstellen und miteinander disputieren lassen'⁴⁵²⁾. Auch Texte, in denen der todgeweihte (Vado mori⁴⁵³⁾) oder der bereits tote Mensch (wie in der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten⁴⁵⁴⁾, aber auch schon früher bei HEINRICH von MELK, Er-innerung V 663ff) spricht, gehören - zusammen mit dem Totentanz-Textem - in dieses Feld. Man hat versucht, den Totentanz direkt von einer dieser Text(klassen) abzuleiten: KÜNSTLE ('Die Lösung des Rätsels'⁴⁵⁵⁾) z.B. postuliert, daß der Totentanz 'aus der Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten herauswächst'⁴⁵⁶⁾, STORCK wiederum hält dies für 'völlig unzutreffend und überflüssig'⁴⁵⁷⁾, indem er FEHSE beipflichtet: 'das Vado mori wird durch heranziehung der volksanschauung vom totentanze zum totentanztext.'⁴⁵⁸⁾ Neuere Untersuchungen behelfen sich durchwegs mit komplizierteren stemmatischen Konstruktionen: so unterscheidet STAMMLER⁴⁵⁹⁾ zwischen einem vom Tod-Leben-Streitgedicht abgeleiteten Todes-Tanz-Gedicht und einem Toten-Tanz, der aus Vadomori und Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten entstanden sei. Ähnlich argumentiert, soweit erkennbar, auch COSACCHI mit seiner Unterscheidung zwischen Todes-, Toten- und (kombiniert!) Todten-Tanz, die jedoch alle auf ein (in Hss. des 15. Jh. überliefertes und von COSACCHI als 'Gesamtlegende' bezeichnetes komplexeres Textgebilde zurückgeführt werden⁴⁶⁰⁾. Am vorsichtigsten formuliert ROSENFELD, der auf das wichtige Kriterium der (syntagmatischen) Kompatibilität eines Textes wie Vado mori mit dem Totentanz hinweist: 'Als die Totentänze zur Modesache geworden waren, empfand man die Verwandtschaft und gesellte es Totentanzillustrationen bei, so wie man die "Legende von den 3 Lebenden und Toten" dem Totentanz von La Chaise Dieu und den Danse-macabre-Ausgaben anfügte'⁴⁶¹⁾. Gerade diese Kombinierbarkeit, die sich im Falle von NEC 1544 und VAL auch beim Gespräch Mensch-Tod zeigt, ist nämlich nicht nur ein starkes Argument für die Ähnlichkeit, sondern ein ebenso starkes für die Nicht-Identität der jeweiligen Textpaare. So wenig das Mensch-Tod-Gespräch vom Ackermann-Typ zum Totentanz "geworden" ist, 'so wenig die "Legende von den 3 Lebenden und Toten" sich zum Totentanz entwickelt hat, so

wenig ist das Vado-mori-Gedicht zum Totentanz fortentwickelt⁴⁶²). Alle diese Texte bilden vielmehr ein "(Text-)Feld", auf dem das Totentanztextem entstehen, wachsen und gedeihen konnte, u.zw. in einer nicht primär diachronisch zu beschreibenden genetischen, sondern synchron definierbaren strukturellen Wechselbeziehung zu seinen Nachbartexten (s.u. §§ 450ff).

ββ) Semantik des Wortes "Totentanz" (§ 242-248)

§ 242 An dieser Stelle soll in einem Exkurs auch die Semantik des Wortes Totentanz untersucht werden. Was die Form (Ausdrucksseite) dieses Terminus betrifft, so zeigen die ältesten zur Verfügung stehenden Belege eine überaus tolerante Verwendungsweise von drei nebeneinander und statteinander stehenden Varianten:

- Des dodes dantz (LÜB 1489 Titel des Erstdrucks), im hd. Gebiet des todes tanz (OBD 8,8 in allen Textzeugen mit Ausnahme von M³), bzw. des todes reien (OBD 19,8 in allen Textzeugen);
- Der toten tanz (OBD, Titel in H¹; Berl und M¹ haben entsprechend Der/der toten tantz); daß es sich dabei um ein Syntagma (Wortgruppe) handelt, wird zwar durch die Getrenntschreibung nahegelegt, aber erst durch das morphologische Verhalten im syntaktisch veränderten Kontext erwiesen: noch muß ich an der toten tantz (AUG Cgm 4930 f 7v). Auch die Umschreibung An diser schwarzer bruder tanz (OBD 4,3 in H¹, H³, Berl; M² hat ze diser, M³ In disser, H² An diser swarczen) beweist dies. Das Syntagma begegnet auch mit Nachstellung des Genitiv-Attributs: Thu den dantze der doden ik jw lade (BER 124). Unter diesem Gesichtspunkt wird auch der Titel von MRH (Druck), der von RIEGER durch Interpunktion interpretiert wurde, als syntaktischer Parallelismus besser verständlich: Der doten dantz mit figuren clage vnd antwort schon von allen staten der welt.
- Aus dieser Wortgruppe entsteht durch geradezu in den Quellen verfolgbare Zusammenrückung das Kompositum, das sich schließlich durchgesetzt hat: so lautet etwa der Textzeuge M¹ von OBD 4,3 (s.o.) eindeutig An dissen swartzen bruder tanz, und AUG 1438,94 in der von STAMMLER abgedruckten Hs. Clm 3941 f 16a (im Gegensatz zu Cgm 4930 s.o.) ebenfalls: Noch muß ich an den

toten tancz. Da aber auch für das Syntagma Todes Tanz dieses Kompositum eintreten kann, wie etwa der Titel Dodendantz der 2. Ausgabe (1496) von LÜB 1489, sowie noch früher der Textzeuge M³ für OB 8,8 (s.o.) an den toten tanz beweisen, ergibt sich der Befund, daß alle 3 Formen von Anfang an nicht-distinktive fakultative Varianten ein- und desselben Lexems darstellen. Somit finden also Überlegungen, die auf eine Systemisierung "Totentanz" vs. "Todestanz" abzielen, in der ältesten terminologischen Schicht keine Bestätigung.

§ 243 Was die Bedeutung dieses Lexems /Totentanz/ betrifft, so lassen sich folgende 6 Verwendungsweisen unterscheiden, die natürlich - historisch gesehen - auseinander (durch Metaphorisierung) entstanden sind:

/Totentanz/ heißt (erstens) 'eigentlich ein Tanz der Todten oder Verstorbenen' (ADELUNG)⁴⁶³. Als Bezeichnung für 'die Vorstellung vom mitternächtlichen Tanz der Toten, der Armen Seelen' 'über den Gräbern'⁴⁶⁴) findet sich das Wort auch im Würtemberger:

Dy [= Frauen] tanzten da in hoher weis In rechten kleidern wol ze preis. Dy frau dem ritter wincken gan, Sy hies in hoher aufstan, Er solt den täutten tanz vermeiden, Ob er nicht iamer da wolt leiden. Er sprach: frau, seit ir dann todt? (Anm. 465) Die Frau antwortet, daß vor neün iorn ist er vaül mein leib und das dy sel leit grosse pein (ebda 90,1ff)

In der ZIMMERNschen Chronik (Mitte 16. Jh.) sind zwei derartige, explizit als todtendanz bezeichnete Ereignisse geschildert:

so wir glaublichen in geschriften finden, das vormalz dergleichen auch furgangen, insonderhait aber umb die jar 1300, under der regierung des römischen kunig Albrechts, ist ein tomprost gewest zu Basel ufm mehrern gestift, genant herr Diether von Speckbach ... Under anderm het er ain guete pfarr ufm landt, darzu er dann ein schöne behausung gebawen, gleichwol solche an dem kirchhoff daselbst gelegen. Einsmals wandlet er Sommerszeiten dahin, und demnach es ein warme zeit, er auch nachts nit wol hitze halb schlafen kunt und dann die kammer uf den kirchhoff sahe, da öffnet er gar nahe umb die mitternacht die fenster. So ersicht er ufm kirchoff allernechst ein t o d t e n d a n z von vil personnen hin und wider danzen und wandlen, mit facklen und liehtern; die sangen mit ganz dussemer, haiserer stim: "Wer ich da zu Kerzhaim Als ich bin zu Langkhain So welte ich vor meinem ende Guetes vil bewende Und fur mich hin senden" etc.

Alle, die aber diser tombropst am t o d t e n d a n z sahe und bei irem leben hett gekennt, waren ains unrecchten und unnaturalichen tods gestorben oder umgebracht worden. Er kunt auch augenscheinlichen die wunden und zaichen an iren leiben seines erachtens ersehen. Desselbigen jars soll dieser tombropst zu Basel auch gestorben sein. Baldt darnach hat der custor oder sigrist im tom, ein ehrlicher, frommer man, uf ein nacht sichtbarlichen gesehen, das die bosen gaist den tombropst in aller gestalt, als ob er noch lept, uf dem dach der tombropstei umbzogen und greuslichen umschlepten, hat auch darbei gehört, dass dieses tombropsts gestalt mit einer cleglichen (Anm 466) und nidern stim mermals geschrawen:

"Nos, qui sumus in aperto

Vox clamantis in deserto,

Nos desertum, nos deserti (Anm. 467)

Nos de poenis sumus certi."

Diese erschrockenliche gesicht hat der sigrist oder custor den tumherrn und capitularn nit verschwigen. Gott tröst die armen seelen und verleihe allen christgleubigen die ewigen frewdt, dann ein solchs ein ieden zu bösserung seins lebens dienstlich sein maq. (Anm. 468)

Der zweite Beleg aus der ZIMMERNschen Chronik zeigt hingegen, daß mit /Totentanz/ nicht nur der Tanz von Toten (wie vom Basler Domprobst gesehen), sondern auch eine Spukerscheinung von noch Lebenden, aber Todgeweihten bezeichnet, d.h. auf ein für die Zukunft erwartetes Geschehen Bezug genommen wird:

Noch haben wir ain alte historia oder geschicht, die sich bei dem Wachtelbronnen begeben. Im jar 1518, als der groß landtssterbendt gar nahe in allen deutschen landen, hat sich der from graf Bernhart mit seinem gemahl, der grefin von Sonnenberg, uf Eberstain gehalten. Er hat ein maister koch gehapt, gehaißen der Marcell, der ist eins nachts, als der durchschein, ufgestanden und zum fenster hinauß gesehen gegen dem Wachtelbronnen; der stat Gerspach zu. Also hat er gesehen vil personen, weib und man, die ainandern bei den handen und den weg vom Wachtelbronnen dem schloß zu ein r a i e n g e d a n z e t haben, gleichwol ohne ainig spill. Als sie wol zum schloß herauf kommen hat er etlich under der compania gekent, insonderhait aber hat er sich selbs in seiner claidung gesehen, dess er sich höchlich verwundert. Er hat sie bei dem schloß hinum sehen tanzen, dem vichhof zu, das er nit gewisst, wa si hinkomen sein. Desselbigen jars sein alle die, so der koch am d a n z gesehen, gestorben, wie dann ime, koch, auch beschehen, Solchen t o d t e n d a n z darf im niemandts seltzam sein lasen (469).

Möglicherweise ergibt sich aus der hier angedeuteten Unklarheit und Verschwommenheit des /Totentanzes/ als Bezeichnung für eine nächtliche Spukerscheinung Gestorbener oder Todgeweihter auch eine zwanglose Modifikation der von ROSENFELD geäußerten Ver-

mutung, 'nicht Lebende' würden 'in den unheimlichen Tanz der Armen Seelen hineingezogen, sondern die neu Verstorbenen'⁴⁷⁰): die literarische bzw. bildliche Ausformung dieser Spukvorstellung stellte sich dann dar als Überlagerung des SPECKBACHSchen Arme-Seelen-Tanzes durch den MARCELLSchen Tanz der Sterblichen. Der Tod/Tote wil dich bringen Am todten-dantz mit dir numb springen (KIE 42,3f; ähnl. 50,4ff).

Totentanz als bezeugte Spukerscheinung, vornehmlich auf dem Friedhof und zu mittlernächtlicher Stunde, bisweilen auch zu bestimmten Jahreszeiten (wie in der Matthäus-Nacht)⁴⁷¹, scheint eine lange Tradition zu haben, die sich vom Mittelalter:

alle des kirchoves grab taten sich uf. diz geschach. der toten lute sich do brach uz den grebern vil genuc. ieglicher sin gezowe truc, als er vor sin amt tet (Passional 584,74ff) (Anm. 472)

bis ins 20. Jahrhundert hinein erstreckt⁴⁷³), obwohl nüchterne Stimmen schon früher die Realität dieser Erscheinungen abgestritten und gegen Die bosen verlogten und ersoffene Kälber vnnd Teuffels Säuwe polemisiert haben,

so die Leute verzagt machen mit dem, daß sie sagen, seyen auf S. Mathias-Abend auff der Bärenhaut gewesen, so und so viel, diese und die am T o d t e n t a n z gesehen, einer sey gefallen vnnd wieder aufgestanden, der ander sey ligen blieben. Item, sie bleiben oder fliehen, sollen sie doch diß Jar sterben. (Anm. 474)

Außerdem gibt es Belege auch dafür,

dz jung frölich mutwillig gesellen sich verkleidet, vff dem Kilchhof getantzt ... Welches durch etliche die es gesähen / in die gantze statt erschollen ist / dass man allenthalben für war gesagt vnd glaubt hatt / man habe ein t o d t e n t a n z gesehen / vnd seye übel zu besorgen es werde ein grosse pestilenz daruf volgen. (Anm. 475)

Konkret bezeugt ist derartiger Schabernack von Buben⁴⁷⁶) in den Basler (!) Ratsbüchern für das Jahr 1531, wonach "Jünglinge"

wider unsrer herren nuwe reformation ... uff der gassen vil und mengerlei unruw angefangen, in sonderheit in geists wis in wissen kleidern den t o t e n t a n z getriben hätten (Anm. 477).

Auch in der schönen Literatur finden sich Reflexe dieser Vorstellung vom Tanz der Toten, etwa bei HIPPEL:

Einer fordert das Andere zum Totentanz, zum Grabgesang auf
(Werke Bd 3, Berlin 1828. S 47),

oder DODERER:

"Sie tanzen also vor der Mauer." "Vielleicht sind es über-
haupt Tote, die hier tanzen?" Lindwurmgleich zog der Mauer-
körper im Mondlicht über das Tal. (Erzählungen 55)

Sofern sie thematisiert wird, entsteht daraus ein "Totentanz" wie die GOETHEsche Ballade, die mit dem in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texttyp nicht verwechselt werden darf. Innerhalb dieses spielt nämlich die Vorstellung der aus ihren Gräbern (vom Tod) herausgerufenen Toten, wie sie etwa noch von TOLLER (Die Totenkaserne 1919) verwendet wird, nur (mehr) eine periphere Rolle: sie findet sich hauptsächlich in jenen am Anfang oder Ende des Textes stehenden Abschnitten, die mit bildlichen Darstellungen des Beinhauses - charakterisiert durch mehrere Totenfiguren und das Fehlen von Ständevertreterfiguren - gekoppelt sind (wie z.B. GRB-MERIAN p.3; MRH V 1-4; KLB Anfang; BRN 7; NEC p.90: Die Gepain aller Menschen; SCH 5; VOG Eingang zu dem Tanzplatz; VAL 114f; EMM 1; WAS 5). In diesem Paradigma wird auch die Schlußszene von ING verständlich:

Der Tod / als wie ein König / ... Verschafft ... dass Tempus,
Morbus und Casus ihm aus allen ständen der Welt herfür bring-
gen / welche an den Reyen entweder vor lengst oder ietz
kurtzlich von ihnen beruft seynd. Die Todten seyn gehorsam /
und heben den Dantz an. (ING 3,8)

§ 244 Bezeichnet die in § 243 genannte Variante des Wortes Totentanz gewissermaßen die "Wildform" dieses Phänomens, so ist es 'am üblichsten ... von einer s i n n b i l d l i c h e n vorstellung' (ADELUNG)⁴⁷⁸⁾ zur Bezeichnung der 'Darstellung der Macht des Todes über alle Menschen durch einen Tanz'⁴⁷⁹⁾, wobei durchaus Text und Bildseite subsumierbar sind:

Todten-Tanz in Kupffern und Versen (RUS, Untertitel), in Bil-
dern und Sprüchen (POC Titel); Diß Werk behaubtet den Titel
eines Dantzes; ja gar des Todtendantzes (MEY 1650 Zuschrift);
Der Todten dantz durch alle Stende vnnd Geschlecht der Men-
schen (SCH 1557 Titel); Todten tantz (NEC 1544 Titel).

Häufiger ist damit allerdings die 'bildliche Darstellung vom Tanze des Todes mit den in sein Gefolge gehaltenen Menschen'⁴⁸⁰⁾ bezeichnet:

Toden-Tantz, ist ein Gemählde, welches den Tod vorstelltet, und anzeigen soll, wie derselbe keines Menschen schone, sondern alle von den Vornehmsten bis zum Geringsten gleichsam [!] an seinen Tantz mitnehme (Anm. 481).

Daß Totentanz hauptsächlich ein Gedichte der Mahler⁴⁸²⁾ bezeichnet, zeigt auch die Verwendung wie im Titel von WAS:

Der sogenannte Sinn-, Lehr- und Geistvolle, vor vielen Jahren auf Befehl, Anordnung und Unkösten Sr. Hoch.Reichs-Gräfl. Excell. Francisci Antonii Grafen von Sporck (Tit.pl.) durch die kunstreiche Hand des Michaelis Rentz gestochene und weit und breit bekannte, auch in dem von obgedach.Sr.Hoch.Reichs-Gräfl. Excell. erbauten, und unter der Obsorg F.F. Miseri-cordiæ für 100 arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Baad in Böhmen vor Zeiten künstlich an denen Wänden in dem untern Gang gemalen gewesen und zur nützlichen Betrachtung des Todes vorgestellte T o d t e n t a n z, anjetzo Mit einigen einfältig, doch gut gemeyneten Reimen und Versen versehen Durch F. Patritium Wasserburger,

die Vorrede SCHEITs:

Das haben auch die Alten ... Durch Warnung ... Erdacht auch der figuren vill / ... Vnd malen lan in jr gemach. / Vnd das den Todtentantz genant / Wie der gemäld seind Vil bekant, (SCH 1557),

die Selbstaussage des Malers Jakob HIEBELER:

Ich hab gemalitt den todttten tantz (FÜS 20,5)

oder die Rezeption durch die Auftraggeber in ERF:

Die Herren Inspektoren und Vorsteher des evangelischen Waisenhauses von Anno 1736: ... Wir s e h e n deinen Tanz oft mit Bewegung an (ERF 56,13; ähnl. BLB Einleitung und Schluß).

Zu dieser Dominanz der Bildseite mag die sprichwörtliche Berühmtheit von bildlichen Totentänzen wie dem HOLBEINS:

es grinste ihn mit klappernden Gerippen der ganze Totentanz Hans Holbeins an (WIELAND) (Anm. 482),

und dem in Basel beigetragen haben, der in den Nachtwachen des Bonaventura geradezu ins Kosmische gesteigert wird:

da drüben über uns im Himmelssee funkeln und schwimmen zwar unzählige Sterne, aber wenn es Welten sind, wie viele kluge Köpfe behaupten, so gibt es auch Schädel auf ihnen und Würmer, wie hier unten; das geht so fort durch die ganze Unermeßlichkeit, und der B a s e l e r T o t e n t a n z wird dadurch nur umso lustiger und wilder und der Ballsaal größer. (Anm. 483)

Trotz dieser Belege, in denen unter dem Wort Totentanz auf eine bildliche Darstellung rekurriert wird, lassen sich auch andere anführen, in denen unter Totentanz ein s p r a c h l i c h e r Text verstanden wird: dies sind in erster Linie alle Titel von rein verbalen Texten (ohne Bildseite) wie die Lieder LUZ 1635, AUG~1650, RGB, BOL und GRE, und die dramatischen Texte von ING und KÄR:

Summa und kurtzer Inhalt Dramatis Tragici Von dem Todt Oder Todtentantz (ING).

Aber auch FRÖLICH, der 1588 Zwen Todtentantz, nämlich den Baseler und Berner, synoptisch herausgegeben hat, scheint darunter primär die Texte verstanden zu haben: sie sind mit schönen vnd zu beyden Todentantzten dienstlichen Figuren (nämlich denen HOLBEINS!) / allerley Ständt vnd Völcker gebrauchliche Kleydung abbildende / gezieret (FRÖ Titel). Ähnlich bezieht sich der Übersetzer des RUSTINGSchen Textes, MEINTEL, offensichtlich nur auf den Text, wenn er ankündigt, daß er den Todten-Tanz, auf die Art, mit der Zeit, wohl fortsetzen möchte, daferne ihn nicht der Tod, vor der Zeit, mit an den Reihen nimmt (RUS Vorrede des Übersetzers), oder wenn er sich - in etwas gezwungener Metaphorik - kurz zu fassen verspricht, damit der Vor-Reihen oder die Vorrede nicht allzulang werde (ebda). MEINTELS Wortverständnis ist insofern außergewöhnlich, als er unter Totentanz (auch?) die einzelnen Subtexte versteht, d.h. den Gedanken des durchgehenden Reigentanzes vollständig aufzugeben scheint:

Von Caracalla ist schon bey dem XXsten Todten-Tanz in der 10.ten Anmerkung etwas gedacht worden (RUS p.341 Anm.; ähnl. p.295 Anm. 2.3).

§ 245 Daß mit dem Wort Totentanz auch 'ein dem todtentanze [chorea mortuorum] nachgebildeter tanz und tanzmelodie'⁴⁸⁴ bezeichnet worden ist, spielt bei der semasiologischen Beschreibung des Wortes keine Rolle; auch in jenen - oben (§ 243) genannten - Fällen, in denen ein "Totentanz" imitiert (gefälscht) wurde, liegt selbstverständlich die gleiche Wortbedeutung vor. Daneben gibt es freilich eine organisierte, geregelte art des tantzens, die wird genennt der todtentantz⁴⁸⁵ und von AYRER so beschrieben:

Ir Buben, Es ist neulich geschehen: Ein himelreycher⁴⁸⁶ hab ich gsehen. Halt e i n e n d o t t e n d a n t z Vber all maß fiesirlich gantz. Weyl dann Vnser gnuq dartzu seyn, So wöll wir dantzen Einen reyhen vnd mit dem mauß Prumen darzu. [Regieanweisung:] Sie dantzen d e n d o t t e n d a n t z , Singen darzu, schlagen An einander zu denn Köpffen, vmb die gseß vnd wie der Proceß gehdt⁴⁸⁷).

Ob dieser offensichtlich allgemein bekannte Tanz, auf den sich wohl auch der von FISCHART unter mancherley Spilen des Gargantua erwähnte Totentanz⁴⁸⁸ beziehen wird, mit jenem 'Modetanz des 15.-17. Jhs' identisch war, der 'auf Hochzeiten in Schlesien, Ungarn, Berlin und der Mark Brandenburg beliebt' war und für den deshalb BÖHME 'slawischen Ursprung' vermutet⁴⁸⁹, ist fraglich. Aus den überlieferten Beschreibungen läßt sich jedenfalls kein klares Bild gewinnen; in Christian REUTERS Schelmuffsky wird er als ein überaus artiger Creiß-Tantz dargestellt:

Die invention war also: Die Cavallier oder Junggesellen mussten einen Creiß schliessen und einen iedweden, So viel ihrer um den Creiß herum stunden, musste ein Frauenzimmer auf die Achseln treten und mit ihren Rocke des Junggesellen sein Gesicht bedecken; daß er nicht sehen kunte, wie solches geschehen, wurde der T o d t e n - T a n t z aufgespielt und mussten die Junggesellen nun darnach tanzten (Anm. 490).

Wie wenig ernst zu nehmen jedoch diese Darstellung ist, geht auch daraus hervor, daß angeblich kein Cavallier mit tanzten aufhören durfte, bis daß sein Frauenzimmer herunter gefallen war⁴⁹⁰.

Dokumentarischer ist wohl die Beschreibung, die im Ungarischen Simplicissimus (1683) gegeben wird:

Sonsten habe auch in einer Ungarischen Stadt bey einer Leich' einen sonderbahren Tantz gesehen / da legte sich einer mitten in die Stub streckte die Händ und Füß voneinander / das Angesicht war ihm mit einem Schnup-Tuch verdeckt / er lag da und regte sich gar nit / da hieß man den Spielmann den T o d t e n T a n t z mit dem Bockpfeiffer machen / so bald er anhub / giengen etliche Manns- und Weibs-Persohnen singend und halb weinend / um disen ligenden Kerl ... trieben allerhand Spiel mit ihme / richteten auch solchen endlich nach und nach auf und tanzeten mit ihm / welches gar abscheulich zuzusehen / weil sich dieser Kerl im geringsten nit regete / sondern eben wie sie ihme die Glieder richteten / also gleichsam erstauend darstund / und habe solches abscheuliche Spiel auf den Hochzeiten gleichsam als eine Recreation oder Fastnacht-Spiel auch gesehen practiciren / bin aber sicher berichtet worden, daß einmal Gott einen solchen Spieler gestrafft und der / so der Todte seyn sollen / wahrhaftig gestorben / und todt ligen blieben (Anm. 491).

Vor dem Hintergrund des von WACKERNAGEL⁴⁹²⁾ in diesen Zusammenhang gestellten Kinderspiels "Wer fürchtet sich vor'm schwarzen Mann" und der Bezeichnung Schwarzer Tod für die Pest bekommt auch ein Bericht über ein in Breisach 1473(?) abgehaltenes Tanzfest, auf dem 'bei der Schlußtour ... alle mit rusgeschwarztem Gesicht' erschienen⁴⁹³⁾, mehr und anderes Gewicht, umsomehr, als vermeldet wird,

das zu der selben frist manige schone frawe zart des langen tanzens siech wart, ouch etlich edlen frowen reten, das sy vom tantz das jor nit ußlebten: also zwo frome frawen zwor nit ußlebten das selb jar (Anm. 493).

Gleichgültig, wie viele verschiedene Arten von Tänzen sich hinter der Bezeichnung Totentanz auch verbergen mögen, bleibt für uns an dieser Stelle nur festzuhalten, daß mit diesem Wort jedenfalls konkrete Gesellschaftstänze bezeichnet worden sind. Es ist diese Bedeutung, die Verwendungen wie in unserem Corpus:

Den totenantz ich sie ouch leren (BRN 38,4); [Du wirst] den alten Todtentanz bestürzt lernen müssen (ERF 3,4),

zugrundeliegt und ironisch entmetaphorisierten

Den lert er qar eyn seltzen sprung Den ich billich den dotsprung heisz (BRANT) (Anm. 494)

oder spielerisch figuresprachlichen Gebrauch ermöglicht:

So im Todtentrirt kamen wir in eine der Sterbezellen. Der Graf nannte diesen Zehengang den Todtentanz, und hatte wunderliche, steifbenutzte Regeln darüber, und eine ganz peinliche Theorie (HIPPEL)⁴⁹⁵⁾.

Die Verwendung des Terminus Totentanz für eine konkrete Tanzweise impliziert - wie schon im Beleg aus dem Ungarischen Simplicissimus klar wird - die Dominanz der Inhaltskomponente "Musik":

da paßten nun meine Musicanten wieder auff und so bald sie mich sahen von dem Rath-Hause herunter geritten kommen, so fiengen Sie mit den Trommeten gleich an, eine Sarabande zu schlagen. Die Schalmey-Pfeiffer aber piffen den T o d t e n T a n t z drein und die zwey mit den Lauten spielten das Lied darzu: 'Ich bin so lange nicht bey dir gewesen', und der mit der Zitter klimperte den Altenburgischen Bauren-Tantz hinten nach. (Anm. 496)

Er ist den todten-tantz begriffen auszuleyren (RUS p.373).

Und tatsächlich steht im Leipziger Lautenbuch von 1619 unter dem Titel Todtentanz nur eine musikalische Notation ohne Text⁴⁹⁷⁾.

§ 246 Eine vierte und möglicherweise die häufigste Verwendungsvariante des Wortes Totentanz liegt in jenen Fällen vor, in denen das Inhaltsmerkmal "Tanz" teilweise oder völlig zurückgetreten ist. Dies läßt sich schon an solchen Funktionsverbgefügen beobachten, in denen sogar noch ein Verb aus dem Wortfeld tanz mitwirkt:

Der törichte Nabal mußte so wohl den Totentanz antreten als der weise Salomon (ABR 1710, p.175f) So ist auch beinebens ungläublich, daß nicht weit mehr junge Töchter haben müssen den Todtentanz hüpfen (ABR 1680,p.72).

Umso mehr verblaßt die Tanzvorstellung in Verbindung mit anderen Verben:

Am Todtentanz ich dich auch bring (SCH 24,6) Morbus ladet ihn zum Todtentanz (ING 2,4) das Enkelkind folgte seinem Großvatter am todenreihen bald nach (GRIMMELSHAUSEN) (Anm.498) gefatter Gerngast, du must sterben und mit mir gehn zum todtentanz (AYRER)⁴⁹⁹ (ähnl. NEC 9,8; KIE 50,5).

Dies führt letztlich so weit, daß das Funktionsverbgefüge "an den Totentanz (gehen) müssen" nicht mehr bedeutet als das Archilexem "sterben müssen":

Kamet al met an den dodendanz (BER 188; Christus spricht); Mußt mit mir an den Todtentanz (HSL 1,2); So komt der tod und heisst: Vade mecum: S'ißt auß mit dir, Komb her mit mir, Leg ab den crantz zum todtentanz. (Anm. 500)

Eine Gegentendenz zu dieser Idiomatisierung des Wortes Totentanz - heint wollen wir den todtentanz mit einander spielen (Monolog eines, der einen Mord plant; Anm. 501) -

stellt die Übertragung der Tanzmetapher auf den Totentanz des Weltgetümmels⁵⁰² schlechthin dar, in dessen Rahmen der Totentanz erneuerten metaphorischen Sinn erhält:

und er nehme, wie er vorhin im ersten Walzer gesagt, den Larventanz im Erdensaal gern und froh vom Ländler und Schäferballett an bis zum Waffen- und Totentanz (J. PAUL). (Anm.503)

§ 247 Im poetischen Sprachgebrauch des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts findet sich Totentanz als Bezeichnung für "Krieg, Feldzug oder Revolution", was höchstwahrscheinlich eine Kontamination des "Totentanzes" mit der schon seit dem Mittelalter geläufigen Vorstellung von 'krieg, schlacht, kampf, streit' als tanz oder als reigen⁵⁰⁴ ist. Hiebei ist offensichtlich die Inhaltskomponente "A l l e (müssen sterben)" dominant geworden, die große Zahl der "Menschenopfer", die die so bezeichneten Ereignisse gefordert ha-

ben, motiviert die Bedeutungsübertragung. Sprachlich signifikant ist die Kombination mit einem determinierenden toponymischen Adjektiv oder attributiver Jahresangabe:

Der Totentanz von 1812. Kurze Geschichte des russischen Feldzuges mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Truppenteile (von R. KNOTEL, Kattowitz 1912) Pariser Totentanz. Roman in 2 Abteilungen: Nach uns die Sündflut. Der rote Fasching (von Max v. SCHLÄGEL, o.O. 1872) Afrikanischer Totentanz. Nach den Erinnerungen eines englischen Offiziers vom Stabe des General Buller (von A.C. REMBE. Berlin 1900).

Der früheste einschlägige Beleg bezieht sich auf die März-Revolution:

Ein Totentanz aus dem Jahre 1848 (von A. RETHEL, mit Text von Robert REINICK. 4. Aufl. schon im Jahre 1849),

aber noch Th. MANN bezieht sich auf den 1. Weltkrieg als das arge Tanzvergnügen⁵⁰⁵).

§ 248 Eine letzte Verwendungsvariante des Wortes Totentanz ist dadurch zu definieren, daß dabei die denotativen Inhaltsmerkmale völlig ausgeblendet sind und sich die Verwendung nur aus der konnotativen Komponente des Wortes erklärt, wie z.B. in G. TRAKLS Verfall: Indes wie blasser Kinder Todesreigen Um dunkle Brunnenränder, die verwittern, Im Wind sich frösteind blaue Asten neigen. (Anm. 506)

aus der syntaktischen Position (Vergleichsgröße) ablesbar ist. Nicht zufällig steht Totentanz in dieser Verwendung als assoziativ und emotional wirkendes Sprachzeichen nicht nur in lyrischen Texten

Ritter singen leierhaft in den roten Himmel Wirrer Totentanz im Rätsel des Lebens Brennende Burg in toter Ausstattung (Anm. 507),

sondern auch in Titeln trivialer Literatur:

Totentanz um schwarzes Gold (FBI-Agent Jeff Conter Nr.112. Rastatt/Baden 1963); Totentanz im Urwald (Kriminalroman von H. HILGENDORFF. Leipzig 1939); Totentanz auf Stafford Castle (Kommissar X. Pabel-Taschenbuch 154. Rastatt/Baden 1964); Der Totenwalzer (Eine Alt-Wiener Geschichte von P.SCHUK. Regensburg 1925)

oder von Filmen:

Todestanz eines Killers⁵⁰⁸).

Soweit dieses Wort Totentanz dabei im (als) Untertitel vorkommt, wirkt es wie eine Textsortenbeschreibung und steht der in § 244 besprochenen Verwendungsvariante nah:

Arbeitslosen-Litanei. Totentanz der Lebendigen (von B.N.HAKEN. München 1931); Glaube, Liebe, Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in 5 Bildern (v. Ö.v.HORVATH, 1932).

bb) Andere Topoi zur sprachlichen Realisierung der tiefenstrukturellen Komponente "Sterben" (§ 249-292)

§ 249 Der oben (§ 221) gegebene Überblick über die Verteilung des Tanzmotivs auf die einzelnen Texte hat gezeigt, daß die Texte mit dominantem Tanz-Motiv fast ausnahmslos der ältesten Überlieferungsschicht angehören und daß es umgekehrt eher jüngere Texte sind, in denen die Funktion dieses Motivs eingeschränkt verwendet ist. Diachronisch interpretiert bedeutet dies, daß bei der sprachlichen Realisierung der Proposition "Alle müssen sterben" zunehmend weniger Gebrauch von der zur Verfügung stehenden Sprachgebärde des Tanzes mit dem Tod/Toten gemacht und diese Möglichkeit zugunsten anderer im textgrammatischen Bauplan des Totentanz-Textems (der einen personifizierten Tod/Toten verlangt, zu dem die Ständevertreter aktional in Beziehung werden) vorgesehener oder in diesen Bauplan einsetzbarer Topoi vernachlässigt wurde. Bei der folgenden Darstellung dieser in den Totentänzen unseres Corpus nachweisbaren sonstigen "Verfahrensweisen" des Todes/Toten gehen wir so vor, daß wir in einer ersten Gruppe (§§ 250-275) Topoi im engeren Sinn behandeln, d.h. literarisch festgeprägte Todes-Funktionen, die unabhängig von der jeweils kombinierten menschlichen Ständevertreterfigur existieren und bisweilen (WDR 8 = ABR 1710,40: Der Mensch - eine Blume: der Tod als Gärtner; ähnl. WDR 6 = ABR 1710, 18; WDR 7 = ABR 1710,51; WDR 17 = ABR 1710,54; WDR 20) auch unabhängig und losgelöst von einer bestimmten Ständevertreterfigur als Todestopoi um ihrer selbst willen in Totentänze aufgenommen werden:

Flachs, Mensch und Tod: Dem Menschen bin ich gar nicht gewogen, Er wird von mir durch die Hechel gezogen (ABR 1710,47).

Daran anschließend (§§ 276-289) sollen in einer 2. Gruppe alle jene "Todesarten" angeführt werden, die nicht absolut, sondern nur in Beziehung auf die menschliche Figur, an der sie (sprachlich) realisiert werden, verständlich sind. Hierbei besteht zwischen den Menschen- und Todes-/Totenfiguren ein Verhältnis der Adäquatheit.

α) Tod als Reisebegleiter u.ä. (§ 250-253)

§ 250 Im wohl wichtigsten derartigen Metaphernbereich - Sterben als "Fortbewegung" - übernimmt die Todes-/Totenfigur die Rolle eines Begleiters, Führers, Wegweisers oder Quartiergebers. Scheinbar ähnlich wie beim Tanz kommt es auch hier zur Perspektivenverschiebung, daß Tod (als nomen actionis) auch auf die "Fahrt", "Übersiedlung", den "Abschied" selbst bezogen wird oder sogar als nomen loci den Ort dieses Geschehens: den "Weg", die "Tür", das "Ziel" u.ä. bezeichnet. In Wirklichkeit jedoch dürfte der Ablauf umgekehrt gewesen sein: die auch außerhalb der Totentanztexte übliche Topik vom Tod als Gang - die in den Vado-mori-Gedichten ja einen den Totentänzen aufs engste verwandten Texttyp ausgeprägt hat⁵⁰⁹) - wird in die Totentänze übernommen und mit der dort obligatorischen Personifikation Tod/Toter verknüpft. Der tanzende Tod/Tote wird zum Begleiter auf der "Todesreise". Bildlich ist dieser Übergang mehrfach zu beobachten: so etwa in den BRN-Bildern (v.a. beim Patriarchen, Chorherrn, Juden, sowie bei der Äbtissin und Begine), bei HOLBEIN (Nr. 10, 12, 14, 15, 39, 45 und Bräutigam), in GRB (8, 16), FÜS (Bild 2, 4, 7, 8, 13), LUZ (23), MEY (Nr. 3, 13, 44, 52, sowie Titelkupfer zur Geistlichkeit), VAL (25), EMM (7, 9, 11), ERF (50), WAS (14, 36, 37) und MUS (p. 106).

Daß das Tod-als-Reise-Motiv seinen Ursprung außerhalb der Totentänze gehabt hat, zeigen allein schon die bei GRIMM angegebenen Belege aus OTFRID (joh hinan fuarta inan tod), dem Passional (wande er solde von in varn und mit dem tōde reisen), bei L.v.Regensburg (des todes wec) oder aus dem Biterolf (dâ mohte vil wol der tōt erbouwen sîne strâze)⁵¹⁰). Das Verbindungsglied zwischen solchen Belegen und der Verwendung des Motivs in den Totentänzen dürfte wohl die Predigt darstellen:

Nu da bittent in hiut umb den waren gotes sun, daz er in der selben heren wegeseise beidiu hiut an disem heiligen tage unde och an dem tage nach disem ellende, so iwer sele iuweren tode uf der vil unchunden straze da widervarn müeze, genædeclichen gesûche ze verlihen iu daz ze helfe und ze troste (Anm. 511).

Dabei findet sich auch schon die Koppelung mit dem Gerichtsmotiv:

Darumb so schüh nit ab dem tod / ab dem dorffmeier / wan er dich ergreift zu füeren / er fürt dich nit zu den roten hunden / wiewol er der blinden muß mit dir spilt / aber er fürt dich zu deinem lieben fründ / vßerwölt Jhesum cristum deinem gesponsen (GEILER Arbor p.140).

In der religiösen Erbauungsliteratur ist das Motiv jedenfalls durchaus üblich:

als ein mensch, der an deme porte des wassers stat und lüget des geswinden ab vliezenden schifes, da er in sitze, und hin vare in daz vrömde land, do er niemer me her wider kumet (SEUSE 287,22ff; vgl. 284, 15.29.30; 280,2).

Daß dieses Motiv gerade im n i e d e r deutschen Text Das andere Land⁵¹²⁾ in der Refrainzeile thematisiert wird, ist insofern beachtenswert, als es sich in fast der gleichen Formulierung in niederdeutschen Totentänzen findet:

Hir umme, amptgheselle, holt an de hanth, Du most myt in eynder lanth - Wat lanth, wat lanth schal ick nu wandern (LÜB 1520,373ff; ähnl. LÜB 1463,265; BER 212).

Der Zusammenhang ist umso enger, als auch umgekehrt das Gedicht Vom Anderen Land 'das Motiv des Tanzes der Toten in einer Form zitiert, die nur als eine Anspielung auf die Totentanzdichtung zu verstehen ist'⁵¹³⁾:

Wyr moissen danssen an den rey (2,2).

Zu einer derartigen Thematisierung kommt es in den Totentänzen zwar nicht, doch steht die Verwendung des Motivs quantitativ der des Tanz-Topos kaum nach.

§ 251 Konkret realisiert wird es teilweise als "Abschied":

müss ich so gächling scheiden (BRN 43,1; ähnl. 69,4; GRB 8,5; 9,6; 15,8; 31,3; 36,1.4.8; 40,2.10; LÜB 1489,1188; NEC 73,10; SCH 29,4; FÜS 20,8; MEY 1650-39,9; LÜB 1701,23f; WAS 37-4,3; ÖDB 7,3; 8,1; 9,4; FAL-SWA 4,3f; KÄR 24,27; 25,6),

wobei das Diesseits, von dem man hinnen (BRN 20,4; 80,2; LÜB 1489, 426.698; SCH 7,2; ZIM f 101r,23; 125r,24; ERF 53,7; STR 4,1; SLO 14,1), hinweg (ZIM f92r,23; 114r,28; WAS 19-1,5; 19-5,3), fort (z.B. FAL-ELM 5,4; DSD 18) oder darvon (BLB 7,4; 17,4) muß, auch substantivisch als welt (NEC 53,7f; FÜS 17,6; MUS p.163; FAL-SWA 12,4) oder - wertend - jamerthal (NEC 71,6f; SCH Beschluß 24) aufgenommen wird.

Figurenbezogen konkreter ist beim Papst etwa vom Tempel (LUZ 1867-3,3f), beim Monarchen vom Land (FAL-SWA 8,4) die Rede, maniert gelehrsam drückt sich der Bauer des 18. Jhs aus:

Ich wandre gern aus dieser dunklen Zeit zur heitren Ewigkeit (MEY 1759-34,19f).

Ein zweiter Aspekt, unter dem dieses Motiv verwirklicht wird, ist der durative, bei dem evtl. der Tod als Führer (MEY 1759-45, 12) oder komplementär vom Blinden als füererin (KLB 32,6) genannt aber weder Ausgangs- noch Zielpunkt der Bewegung expliziert sind:

wirst mit mir wandern müssen (BOL 2,6; ähnl. 19,3; 15,5; 21,5; weitere Belege dieser Art: KLB 16,8; KZH 5,14; 9,8; 11,11f; NEC81,12; ING 1,2; 3,5; MEY 1650-18,8; VAL 100; LÜB 1701,78. 167; RUS 243; ERF 5,1; 37,4; 41,1; HSL 8,1; WAS 39-5,2; STR 5,4; GRE 14,5; 17,5; 12,6; MUS p.84; ÖDB 10,2; STY 2,2; FAL-ELB 9,4; 18,4; FAL-ELM 5,4; 6,3; GRZ 6,2; KÄR p.26,36).

Eine Ausnahmsstellung nimmt in dieser Hinsicht HLZ 1795 insofern ein, als dort das Motiv so dominant wird, daß es sogar im Titel erscheint:

Freund Heins Wanderungen⁵¹⁴).

In diesen Zusammenhang gehört auch jene allegorische Ausdrucksweise, die vom Tod als "Bahn"

muß auf die Totenbahn (ÖDB 3,2; ähnl. SCH Schluß V 32; MEY 1650-44,1; VAL p.72),

"Fahrt"

Komm altes Mütterlein, mit auf die Todtenfahrt (ERF 52,1; ähnlich GRB 22,3; 33,1; BRN 30,2; NEC 98,18; ZIM f 91r,14; 93r,14; 100r,14; MEY 1650-37,13; MEY 1650 Vorspruch Geistlichkeit; WAS 13-4,6; LPL p.18),

"Reise"

Drum bin ich auch so leicht zur letzten Todesreise (LÜB 1701, 128; ähnl.: RUS 12 Bildunterschrift; MEY 1759-5,21f; WAS 12 Bildunterschrift; 15-1,4; Schwanengesang Str. 21,6; 23,7),

"Steg"

Gehen über Todtes Steeg (VAL p.36),

"Weg"

der weg den wir müssen (KLB 28,4; ähnlich: GRB 23,2; BRN 32,3f; NEC f.98a,30; MEY 1650 Bildunterschriften p.13; 33; 59; MEY 1759-29,10; 37,12; WAS Vorrede; MUS p.74; SLO 29,4),

"Straße"

So mustu doch jetzt meine Strassn gehn (KIE 51,5; ähnlich: SCH 50,5f; BLB 14,6; ERF 44,5; WAS 14-3,2; 18-5,4; KÄR p.16,2)

und vereinzelt auch als Thal (ERF 50,3; SLO 10,6) spricht. Daß im Falle verbaler (zeitwörtlicher) Formulierung das Ziel dieser Reise fast immer (außer etwa: Drum sei bereit ... zu gehen GRZ 11,3; ähnl. WAS 9-1,1; STY 7,1; KÄR p.19,15) genannt wird, ist eine syntaktische Notwendigkeit, die in vielen Fällen durch Gliedsätze:

wohin sie alle gehn (MEY 1759-6,18; analog p.32,7),

Pronominaladverbien:

Gott bhuet mein Kloster, ich far dahin (FÜS 11,8; ähnlich BRN 3,2; 67,3; MEY 1759-8,1) Ich fahr darvon weisz nicht wohyn (GRB 36,12; ähnl.: 25,8; 40,13; LUZ 1635-5,4; KÄR p.21,24)

bzw. Partikel erfüllt wird:

Ga hastigen vort (LÜB 1489,232) Frau ihr müst hinweg mit mir (VAL p.98).

- § 252 Soweit das allgemeine Ziel (MEY 1650 p.135; s.a. GRZ 3,2f) konkret bezeichnet werden soll, stehen mehrere Möglichkeiten zur Auswahl:
- Die der Totentanz-Struktur wohl adäquateste und mit der bildlichen Vorstellung des Toten-Reigens, der sich auf das Beinhaus zubewegt, am ehesten vereinbar ist es, den Ständevertreter zu den toten gan zu lassen (BRN 41,1), zum todtenquartier (MEY 1650-2,10), zu jener grossen Schaar (ERF 22,1f; LÜB 1701,26), zur Compagnie der Todten (MEY 1759-13,15; 25a,13f), ins Todtenhaus (ERF 12,2; BOL 13,5f) oder Todes Haus (MEY 1759-32,11f), in mein Haus (GRZ 7,7f), zum großen Brüdermuß (MEY 1650-45,3; ÖDB 4,3; 9,2) oder zum alten hauffen (SCH 16,5f)⁵¹⁵.
 - Häufig wird dieses Todtenhaus konkretisiert und verkleinert zum individuellen Grab:

Ins Grab baarfuos man reisen muss (EMM 12,3; ähnlich: 9,1; BRN 42,3f; DSD 21; MEY 1759 p.62,9f; BOL 14,5; 18,5; LPL 21), in diesen Sarg (LÜB 1701,94), zur kühlen Kammer hin (MUS p.41; ähnl. SLO 15,4), in ein dunkles kleines Haus (MEY 1759,31 Bildoberschrift), wider inn die erd (NEC 61,4), in ein Pallast Da Würm vnd schlangen gnüg in sein (SCH 32,4f; ähnl. STY 6,3f = KÄR p.22,17).

Dabei kann der Tod/Tote die Rolle des Quartiermachers übernehmen:

Ich habe dir die Gruft zur Residenz gestellt (ERF 25,2; ähnl. 9,8; SCH 28,5; MEY Bildunterschrift 25b; 32; WOL 8; MEY 1759-17,5f; STY 6,6; 7,5; GRZ 7,3f; sowie mißverständlich ÖDB 3,1; 4,2).

Verhüllend ist vom Henneloch (WAR Refrain), umschreibend von dort, wo ich soll enger wohnen (ERF 25,8; vgl. LÜB 1701,12), die Rede.

- Die oben schon angezogene Metapher vom Jenseits als jenes (HLZ 1795,p.83), anderes (MRH 210; LÜB 1463,267; BER 212; LÜB 1520,374; SCH 27,6) fremdes (KÄR p.19,32f) oder nebelvolles Land (WFL p.235) bzw. gelennd (ZIM f.115r,28) findet sich häufig und in den verschiedensten Variationen als jähne Welt (MEY 1650-31,3), Land der Ewigkeiten (MEY 1759-36,9f), toten Landt (OST Str.4 statt FÜS: totdenband), Todten-Reich (MEY 1759-9,3), Reich der Todten (MEY 1759-46,19; RUS p.190), reich der Finsterniß (RUS p.224), Todes-Reich (MEY 1759, p.58,2), des Tods Provinz (MEY 1759-17,4), in Figurensprache als mein Land (MEY 1759-11,10) oder Reich (ERF 13,3), verhüllend als müsenland (BRN 31,4).

- Bisweilen erhält dieser Bereich - entsprechend den unten (§ 284ff) noch ausführlicher zu belegenden Prinzipien des komplementären Todes - auch konkrete Bezüge auf die betreffende Ständevertreterfigur: der Abt macht sich zum finsternen Convent bereit (MEY 1650-9,8; ähnlich LÜB 1701,60), und der Fähnrich nimmt eine andere Fahne bey der Armee der Todten (MEY 1759-25,6); der Räuber soll Im schwarzen Todtenwald (MEY 1650-42,4) seinen Sitz finden. Den Krämer führt der Tod dorthin, Da du magst kauffen besser war (SCH 37,3; analog MEY 1759-10,15; 12,9), den Studenten zur Academie der Schatten (HLZ 1795,313), den Wanderer zur ersehnten Herberge (WFL p.198) heimwärts (SXT 5), und den Arzt "dorthin, wo mancher durch dich liegt" (STR 33,4); der Küster reist zu dem Dienst der ewigen Hütten (LÜB 1701,144) und der Kaiser zu Roms August (MEY 1759-15,18f); während der Bettler bey Zeiten Am höllschen Vestungs-Bau arbeiten wird müssen (MEY 1759-45,23f), ist der Bürgermeister zuversichtlich, daß er dort das Bürgerrecht behalte (LÜB 1701,88). Die mit dieser Konkretisierung verbundene (oben - §§ 29ff - als Erweiterung der Tiefenstruktur besprochene) Alternative des Todes als ein weg zur freud oder zur pein findet anhand des Reise-Topos besonders reichen Ausdruck: entweder führt die "Reise" hinauf (WAS 13,4) zum Himmel (ERF 30,4; so auch ZIM f 86r,12; KÄR p.22,11), zur Himmels-Weyd (WAS 8-5,6), in das grosse Himmels-Haus (WAS 9-5f; 12-4,4) oder zur goldnen Himmels-Thüre (WAS 7-5,4f), die in anderen

Versionen der Tod öffnet (WAS 10-5,3) oder die der Tod selbst ist (LÜB 1489,1672; NEC 5,19; SCH Beschluß V 23f; WOL 7,2; RUS p.231; WOL 7,2), wobei dieser Weg der Vollendung (MUS p.73) in das ewig leben (KZH 25,8), zur guten Ruh (FAL-SWA 10,4), zum göttlichsten Vergnügen (MEY 1759-5,9) und liebsten Gott (WAS Resolution; STR 7,4) auch dem "andern Land" den Charakter des Unbekannten nimmt und daraus das ewige (NEC 77,3f), g'liebte (WAS Resolution) Vaterland (MEY 1650-19,16; LÜB 1701,94) oder das himmlische (LPL 31), gelobte Land (WAS 48 Bildunterschrift), das paradeis (LPL 32) macht. In komplementärer Funktion führt der Tod als Brautführer die Nonne in den "Himmel zu meinem Brautgam" (STR 29,3f). Die andere Möglichkeit besteht darin, daß der tod führt uns uf hellsehen platz (BRN 87,4; ZIM f121r,9), ins Reich der Schrecken und der Nacht (MEY 1759-47,9), komplementär den Spieler dorthin, wo man die Spielsucht schrecklich heilt (MEY 1759-48,27f), oder (verhüllend) den Vogt bzw. Kriegsmann inns nobis hauss (FÜS 15,4; SCH 40,6⁵¹⁶). Ambivalent und die Entscheidung offenlassend ist die Formulierung vom Tod als Gang vors Gericht: wen du vors streng gericht must gehn (SCH 43,6; ähnlich: LÜB 1489,174; ZIM f 108r,10); dabei kommt dem Tod/Toten die Rolle des Gerichtsboten (Büttels) zu (s.u. § 256).

- Seltenerer Sonderfälle stellen jene Auffassungen dar, nach denen der Tod selbst das Ziel:

ganz schnell zum tod aus diesem leben ziehen (RUS p.192; vgl. VAL 46; KIE 58,5f),

bzw. der (personifizierte) Tod ein gwüser Gleitsman (MEY 52 Bildunterschrift; ähnl. MEY 1650-42,1; VAL 16; FAL-ELB 1,1f) des Menschen all sein Leben lang ist. Stets ist es also der Mensch, der sich bewegt. Die umgekehrte Vorstellung, daß alle dage de dôt em eine dachreise neger zeit (LÜB 1489,1600) ist - von diesem Beleg abgesehen - kaum bezeugt.

§ 253 Der Topos vom Tod als Reise-Begleiter oder -Führer ist besonders eng verknüpft mit (und vielleicht sogar ableitbar von) der antiken mythologischen Vorstellung, wie Merkur die Schaaren bleicher Schatten, mit dem Schlangenstab zum Orkus treibt (MUS p.158) oder wie Charon, mit dem Ruder, die Schatten in den Orkus führt (MUS

p.112; ähnlich HLZ 1795,115). Sterben als Überquerung des Styx (VAL 32, lat.) in Charons Nachen (MEY 1759-38,8f; so auch SUS p.22,24 bei der Figur des Schiffmanns), als Aufbruch zu (die führ ich hier zu schiff MEY 1650-50,13; so auch Bildunterschrift) oder Ankunft von einer Schiffsreise:

Wenn er dorten wird anlanden (WAS 32-5,4),
findet sich in unserem Corpus zwar nur selten und v.a. in "gelehrten" Texten, hat aber außerhalb dieses Corpus in Nachfolge von LUKIANs 10. Totengespräch zur Ausformung eines eigenen, dem Totentanz benachbarten⁵¹⁷⁾ Text geführt: Hans SACHS' Der Caron mit den abgeschidnen geisten⁵¹⁸⁾.

Wie beim Tanzmotiv stellt sich auch hier die Frage, inwiefern der Tod/Tote als Reisebegleiter etc. nicht nur als selbständiger Topos, sondern in Bezug auf bestimmte Ständevertreterfiguren auch als deren adäquate Ergänzung interpretierbar ist. Dies scheint allerdings nur vereinzelt der Fall zu sein, u.zw. hauptsächlich beim Blinden:

Ich wil dich schon treulich laithen (VAL 84 zu HOL 45; ähnlich ABR 1710, p.247; BLB 24; WDR 10; SLO 45,1) füret den armen Blinden ... zu seinem Tantz (ING 2,1; vgl. auch KLB 32,4ff),

sowie beim Bergsteiger:

Komm, kühner Wand'rer, folge mir, Die besten Steige zeig ich dir (POC 6; ähnl. HLZ 1795,83. 342; SXT 5).

Wird in diesen Fällen der personifizierte Tod zum realistischen Blinden-/Ber-Führer, so bietet STR (29; s.o.) einen Beleg für den Tod als (metaphorischen) Brautführer der Nonne.

β) Tod als Obrigkeitsvertreter (§ 254-258)

§ 254 An den Topos vom Tod als Begleiter / Führer schließt sich organisch an die Vorstellung vom Tod/Toten als Boten (Büttel), der dem Ständevertreter eine (schriftlich niedergelegte) Botschaft übermittelt und ihn so vor Gericht lädt. Was die Herkunft dieses Motivs betrifft, wird man in erster Linie wohl an Stellen wie Apoc 20,12ff denken:

Und ich sah die Toten, die Großen und die Kleinen, vor dem Throne stehen, und B ü c h e r wurden aufgeschlagen: Und noch ein Buch wurde aufgeschlagen, das ist d a s B u c h d e s L e b e n s ; und die Toten wurden gerichtet nach dem, was in den Büchern geschrieben stand.

Ähnlich lautet auch 4 Esra:

Libri in coeli aspectu aperientur spectantibus universis
(6,20),

sowie die syrische Baruch-Apokalypse:

da werden die Schriften aufgethan werden, worin die Sünden
aller derer die gesündigt haben, aufgeschrieben sind (24,1).

Daß am Jüngsten Tag die bücher werdent vffgeton aller menschen
gewissny⁵¹⁹⁾, ist der Ansatzpunkt für die Auffassung, nach der
auch beim persönlichen Tod Ein Buech wird fürgebracht gar bald,
drin steht geschrieben der Inhalt, was du getrieben (KÄR 22,19ff
Tod zum Richter). Den Übergang von jener älteren zu dieser jün-
geren Anschauung markiert etwa eine Darstellung wie die des Jüng-
sten Gerichtes in Albi (ca 1500), wo jeder Auferstandene seinen
eigenen liber vitae 'um den Hals gehängt' hat 'wie einen Identitäts-
nachweis',^{519a)}.

Es ist nur konsequent, daß auch die "Exekutoren" dieses Gerichts
mit schriftlichen Unterlagen versehen werden: so bekommt einer-
seits der Teufel ein(e) Rodell⁵²⁰⁾, andererseits erhält auch der
Tod/Tote einen schriftlichen Ausweis: man vgl. etwa dazu den
Holzschnitt bei GEILER Arbor (p.145r), auf dem 2 Todes-/Toten-
figuren abgebildet sind, deren eine schreibt, während die andere
dem Menschen ein Schriftstück vorweist. Auch in den Totentänzen
selbst finden sich analoge bildliche Darstellungen (etwa OBD-M²
Holzschnitt Ritter⁵²¹⁾; BRN Tafel XVI⁵²²⁾: Vogt; EMM Bild 8 -
König; ERF 30; 47 und 56 mit lesbarer Inschrift Vos omnes manet
una nox et calcanda via laethi; MUS Kupferstich p.60. 76).

§ 255 Textlich stellt sich ein derartiger dürerer (WAS 14-1,3) Bote
Gottes zur Ablösung (HIPPEL)⁵²³⁾ als guter (FAL-SWA 9,3), lieber
(MEY 1759 14,15), erwünschter (ABR 1710,p.246) Verkünder guter
Bothschaft (MUS p.73) oder als böser (MEY 1759-5,5), betrübler
(VAL 28), nicht berüffter (MEY 1650-9,9) Bote des Schreckens (MUS
62), der sonst nicht willkommen ist (MUS 80), dar. Dieser Bote
(ERF 52; HLZ 1795,148), der natürlich als von Gott gesandt be-
trachtet wird:

ir ne wizzet niht, zu welicher zit der bote Vnsers herren
gotis zv türe clopfe. welich ist der bote? daz ist der tot
(Anm.524),

überreicht dem Menschen eine Schriftt (ERF 56,1), einen Brieff

(LÜB 1489,143.1661 = LÜB 1520,15.371; ING 2,4; LUZ 1635-60,2f) oder ein Ladschreiben (ABR 1680,p.115), gibt kurzen Bscheid (BEV 6,1), seit ... böse maer (BRN 45,2), bringt bothschafft (RUS p.258; WAS Resolution): "g'schlagen hat deine letzte Stund" (FAL-ELM 3,3f) und fordert dafür das Bottenbrot (GRB 9,1).

Dementsprechend erscheinen die Ständevertreter als angeschrieben (GRB 11,1; OBD 12,1 - vgl. Holzschnitt in M²; MRH 82.195), ihre Namen stehen in dem Tod-Register (WAS 6-5). Die verschiedentlich zu beobachtende Nähe des Totentanzes zur Jüngsten-Gerichtsvorstellung ist auch hier klar erkennbar, etwa in dem durch die Apokalypse (20,15) vorgegebenen Motiv des Lebensbuches⁵²⁵, in das geschrieben zu sein / werden, ewiges Leben bedeutet (LÜB 1489,573. 1038; WAS 15-5). 'Dieses Buch, das liber vitae, mag zunächst als furchtbare Bestandsaufnahme des Universums, als kosmisches Buch aufgefaßt worden sein. Gegen Ende des Mittelalters ist es jedoch zum Register individueller Lebensführung geworden,⁵²⁶ aus dem dem Menschen vorgelesen wird (wie in OBD-M² Tafel 12 abgebildet) oder das ihm um den Hals gehängt ist (wie in Albi dargestellt).

Abgewandelt wird dieses Motiv des "Angeschrieben-Seins" exemplarhaft in einer Predigt über Tod und Jüngstes Gericht, indem ein Toter den Lebenden warnende Botschaft hinterläßt:

Ainer wolt nit globen, daz ain hell wer. Do er gestarb, do ward er kolschwartz vber allen sinen lib vnd hett ain brieff in sinen henden: Er wer gewiss nun, daz ain hell wer, wann er wer ewanlich verdampnet (Anm. 527).

Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist schließlich der geflügelte⁵²⁸ Engel des Todes (MUS p.65; ähnlich p. 72), der Bote Gottes zur Ablösung (HIPPEL)⁵²³, als - hauptsächlich bildliche - Ausprägung des gleichen Topos (s.ERF Bild 17; MKL 2; FAL-ELB Bild 7; FAL-ELM 12); charakteristisch ist der Todesengel für die MEYERschen Kupferstiche (Titel; Titel zur weltlichen Obrigkeit; sowie die Nrn 5. 6. 15. 16. 37. 48. 49. 53), wobei es öfters zur Bildmischung mit dem Schnitter-Tod kommt (s.u. §§ 259ff).

§ 256 Der Tod/Tote als Bote Gottes (also der urteilsprechenden Instanz), wie er in den Rahmenszenen von LPL:

Mein tod merk uf, was ich dir sag: ich will abhalten ein G'richtstag (LPL 7; so auch LPL p.42: nur muß mir all die toten leut noch für mein richtstuhl bringen heut)

sogar als handlungsauslösendes Element thematisiert ist, kann leicht die Funktion des B ü t t e l s (s. etwa LUZ 1867 Bild 20; MEY 24) annehmen, der alles vor Gericht bringt (FAL-ELB 8,4; ähnlich LÜB 1489,408; NEC 5,12; 57,13; ZIM f 121r,25; RUS p.291; MEY 1759-14,7; 16,20; HLZ 1799,97; SLO 6,5f) bzw. - Das Urteill ist gefellt, kompt bald ihr Herren (LUZ 1867-20,4) - bereits In finsternuß in zwanck vnd eysen legt (SCH 1557-23,5) oder gar dem Hencker dar schickt (SCH 44,6):

Der tod ... müht sich auch nicht lang, das urtheil anzuzeigen, er liest es nicht erst vor ... wie seine ordre laut (RUS p.205).

Ob in polizeilicher Rolle:

Die Armen auf der Straß haben kein freyen Paß (ÖDB 9,3; ähnlich ZIM f 119r,12),

als zolner, dem alle menschen ir leben zollen und vermauten müssen⁵²⁹, ob als Steuereinnehmer, dem man müß Tribut vnd steür Des flaischs bezalen hoch vnd theür (NEC 98,25f)⁵³⁰, stets handelt der Tod dabei gewissermaßen in obrigkeitlichem Auftrag Gottes oder (vereinzelt) - den Herzögen und Fürsten gegenüber komplementär - auch als des Reichs Herold (AUG-1650-28,2).

§ 257 Dieser obrigkeitliche Auftrag ist auch gegeben, wenn der Tod als R i c h t e r auftritt, wie etwa (tw.) auch schon im Ackermann aus Böhmen:

Wir wellen beweisen, das wir rechte richten und rechte faren in der werlte (Anm. 531)

und öfters in den Totentänzen; während WDR (wie andere Topoi) auch diesen thematisiert und losgelöst von einer bestimmten Ständevertreterfigur einsetzt (WDR Bild 20), ist die Hauptverwendung dabei jedoch die als Spiegelbild in Kombination mit Ständevertretern aus der Sphäre des Rechtslebens wie z.B. dem Richter:

Sum Iudicum Iudex, Sum Vindicum Vindex (EIC 87f; ähnlich LUZ 27; ERF 10,1-4; FAL-ELB 4,3),

dem Advokaten:

Ich sprich üch bald ab über leben (BRN 50,2; ähnl. ERF 30,1ff; STR 32,2),

dem Bürgermeister (als rechtsprechender Instanz der Stadt):

Der so oft das Recht gesprochen, Sieht über sich den Stab durch meine Faust gebrochen (ERF 20,3f; ähnl. LÜB 1701,84),

dem Legaten:

Juribus à mortis non te legatio solvet (SUS 20,15),

oder dem Vogt:

Mein Urtheil niemandt brechen kan (GRB 29,4).

Aber auch im Zusammenhang mit anderen obrigkeitlichen Figuren tritt der Tod in dieser spiegelbildlichen Rolle auf, wobei die Sprachgebärde des Stabbrechens besonders beliebt ist:

Des Königs Stab brech ich bald ab (KÄR p.17,7; ähnlich LÜB 1701,50).

Das von ROSENFELD ikonographisch auf die Darstellung der "Synagoge" zurückgeführte Motiv der verbundenen Augen, durch das 'das blinde Walten des Todes ohne Ansehen der Person'⁵³² dargestellt wird, findet sprachlich seinen Platz im Rahmen des Richter-Tod-Topos: denn der augenlose (ERF 17,7; ähnlich GRZ 2,2ff; EMM 22,3; BEV 9,4), blind und taube (ERF 16,7), tumb und blinde (BRN 69,1), taube (ERF 4,3; 16,7) Tod, dessen Gehöre verstopft ist (MBU 5,4), kann als synonyme Umschreibung des Richter-Tods verstanden werden.

§ 258 Von diesem Richter Tod, dessen Urtheil ... schnell und behend (STY 12,3) ist und gegen das man nicht appellieren (LÜB 1489,934) kann, besteht ein fließender Übergang zur Auffassung des Todes als R ä c h e r für begangene Sünden, die er erschrockenlich belont (NEC 8,17; ähnlich LÜB 1489,737; BRN 19,4; MEY 1650-35,11; KÄR p.21,19), bzw. als V o l l s t r e c k e r eines bereits gefällten Urteils, wenn er den tödten will, den ihm sein Zettul meldt (RUS p.239; ähnlich p.337).

Auch hier kann zwischen dem Tod in dieser Rolle und dem betroffenen Ständevertreter ein besonders, spiegelbildliches:

Willst du, gestrenger Tod, mich auf den Richtplatz führen (ERF 10,7 Richter)

oder komplementäres Verhältnis bestehen:

Do kund ich bald die Urteil schriben, der bitter tod wil mir's ietz intriben (BRN 51,3f Advokat).

Gelungener ist diese Kombination in den Fällen, in denen er als Scharfrichter personifizierter Sünden (Mörder, Räuber) auftritt:

Jetzt schlag ich dir auch ab das Haupt (FAL-ELB 16,4; vgl. MKL Bild 13 Delinquent; ähnlich: SLO 44,4).

SEUSE verwendet dieses Bild sogar vom sündigen Menschen schlecht-hin:

du fürest mich in dinen banden, als der einen verdammten menschen gebunden füret an die stat, da man in töten wil (Anm. 533).

r) Tod als Schnitter, Schütze, Baumfäller (§ 259-266)

§ 259 Daß wir im folgenden scheinbar so disparate Vorstellungen wie die des mähenden, baumfällenden und jagenden Todes zusammenfassen, hat seinen Grund nicht nur in der logischen Gemeinsamkeit des bei diesen Topoi jeweils als Pflanze oder Tier begriffenen Menschen, sondern v.a. in der intensiven Bildmischung, die in diesem Bereich schon verhältnismäßig früh zu registrieren ist. Insbesondere verweisen wir auf das Schlußbild von BRN (in der Überlieferung durch Albrecht KAUW, 1649), auf dem (vor der Kanzel des Predigers) der S c h n i t t e r Tod zu sehen ist, der eine große Schar von Menschen bereits umgemäht hat; die meisten dieser Menschen sind allerdings (auch ?) von den Pfeilen eines (nicht direkt abgebildeten) S c h ü t z e n Tod getroffen worden; außerdem steht im Hintergrund noch ein Baum, in dessen schon halb durchgehacktem Stamm die Axt des (unsichtbaren) B a u m f ä l l e r s Tod steckt und in dessen sich bereits neigender Krone eine Reihe von Menschen hängen. Was wir hier in einer bildlichen Darstellung des 17. Jhs vorliegen haben, findet sich jedoch schon viel früher sprachlich formuliert bei GEILER von KEISERSBERG:

Ein bawer glych einem dorffmeyer / der trüg ein segessen vber sein hals / ein axt vnder dem gürtel / hinden vff dem rucken vnd ein bogen in seiner hand / vnd ein kocher foller pfeil an seiner seiten. (GEILER Arbor f 7r)

GEILER beruft sich seinerseits schon darauf, wie dy alten hetten Plutonem beschriben (ebda f 19); allerdings beschränkt er die Möglichkeit eines derartigen Topos-Synkretismus auf die Bildseite⁵³⁴⁾ und hat nur

den tod beschriben / wie er gemalet sol werden mit einer axt. Mit einem bogen / vnd mit einer sichlen / wie vor stot. Wan mich duncket / der tod sei als ein b a u m a b h a w e r / vnd als ein wilder t h i e r s c h i e s s e r / vnd als

ein q r a ß m e d e r / dise dry büersche empter hat er die brucht er stetz. Nun kan ich den tod nit predigen mit allen dreien gleichnissen / darumb so ist mir not / das ich die ein erwöl / so erwöl ich den tod der alten an dem bavm. Vnd hab für mich genommen den tod zu predigen / vnder der baumabhawer mit der axt [sic!] (ebda f 19).

§ 260 Dieses Motiv des baumfällenden Tods, das sich in einem "oberdeutschen Allegorienkodex" schon 1402 findet⁵³⁵⁾, ist in den Totentänzen, mit deren zentralem Topos es sich ja schlecht vereinbaren läßt, dementsprechend selten verwendet:

Der Baum ja ligt wie ich ihn fell (MEY Bildunterschrift Nr. 49; ähnlich MEY 1650-53,16f).

Die ursprüngliche volle Bedeutung wird zunehmend metaphorisiert:

stürzt der tod mein hohen stamm (EMM 5,3 Kaiserin),

oder verblaßt:

Nur bin ich von dem todt gefeltt Unnd hehr an disen tantz gestellt (FÜS 12,7f; so auch GRB 9,7f; ähnlich VAL p.11; RUS p.327).

§ 261 Auch der Tod als Schnitter mit seiner Sensen (VOG 16,3; ähnlich ABR 168,Str.10,5; HLZ 1795,p.78) kommt in den Texten unseres Corpus verhältnismäßig selten - komplementär etwa bei der Figur des Bauern:

Du gehörst in mein Schnitt (ABR 1710,Nr 42 = WDR 20; s.a. SXT 3) -

und überwiegend in späterer Zeit vor:

Ich wil ju.alle mit desser setzen unmmemeien (LÜB 1489,118; ähnlich 1589ff: Hiob 14,1, versifiziert und erweitert durch den Schnittertopos; LÜB 1520,394f; SUS p.20,7; 21,6) mein sense ist gescherfft (MEY 1650-5,3; vgl. 16,16) Unter seine Sens Sie kommen, Und auch einmal sterben muß (WAS 17-5,5; ähnlich 16-5,1f; 21-4,5) Doch den Arzt mäht auch die Todes-sense, die in dessen Hand so fürchterlich auf dem Saatfeld rauscht (MUS p.157; s.a. p.48. 134. 158) Ich mäh' die leut als wie das gras (LPL 26; ähnl. 34).

'Der Vergleich des Menschen mit Gras, Blume und Korngarbe'⁵³⁶⁾, der dem Topos des Schnitter-Tods zugrundeliegt:

So geht es allen [!] Fleisch / das duer wie hei muess werden (STR 17,4: Bauer),

läßt sich in der Bibel oft nachweisen, u.zw. neben den von ROSENFELD genannten Belegen (hauptsächlich Apoc 14,14ff)⁵³⁷⁾ etwa auch im Unkraut-Gleichnis Matth 13,24-43, bei Jeremias:

Und die Leichen der Menschen liegen umher wie Mist auf dem Acker und wie Garben hinter dem Schnitter (Jerem 9,21),

sowie in Amos 2,3 in der von SCHEIT zitierten und (SCH 18,1) paraphrasierten Übersetzung:

Darumb will ich euch reuten auß.

An solche biblische Vorbilder schließen wohl an Stellen wie

die schönste Narcissen Werden von mir abgerissen (ABR 1710, Nr.40; so auch WDR 8 und ähnlich WDR Bild 5).

Es scheint jedoch, als ob es im textlichen Bereich nie zur vollkommenen Ausbildung einer "Sprachgebärde" gekommen und der Schnitter Tod (bzw. in anderer Ausdeutung des Mensch-als-Blume-Motivs: der Gärtner Tod wie bei ABR 1680, p.19; ABR 1710, p.214) stets ein bewußter V e r g l e i c h geblieben wäre:

Die kündlein nem ich w i e die bluomen (FÜS 19,2; ähnlich ÖDB 10,3) Der Tod mähet die Menschen um w i e der Bauer das Gras auf der Wiesen (ABR 1710, p.219; vgl. POC 1) Manneskraft und Schaffenstrieb Knickt w i e Gras mein Sensen-hieb (SXT 3).

Dies zeigen auch die im Dt.Wb.⁵³⁸⁾ angeführten Belege, und sogar Texte, in denen dieser Topos thematisiert worden ist wie das (alte und neue) "Schnitterlied"⁵³⁹⁾ können die enge syntaktisch-semantische Verbindung zwischen Schnitter und Blume nicht lockern; die semantische Unverträglichkeit von mähen und Mensch bleibt zu stark, als daß sie in einem metaphorischen Prozeß sprachlich überwunden werden könnte. Dementsprechend bleibt der herre Tod, ein rechte würkender meder⁵⁴⁰⁾, in den Totentänzen als der Sensenträger (MUS p.162) meist ein Produkt der Rhetorik:

Nimm ... Säugling, an den frühen Sensenschlag (ERF 17,1 = LÜB 1701,185) sind Kaiser Cronen nicht für seiner Sichel frei (LÜB 1701,22; vgl. MEY 1650-46,2),

oder tritt als Spiegelbild des (mähenden) Bauern auf:

Du mähst das Gras und ich die Leut (FAL-ELM 8,3; ähnlich ABR 1710,42= WDR 11; EMM 22,1f; FAL-ELB 13,3).

§ 262 Zwar ist auch bildlich die Realisierung des Sterbens als "Vom Tod umgemäht werden" nicht ganz einfach, wie etwa auf einem (um 1470 entstandenen) Schrotblatt erkennbar wird: 'Der Tod schreitet auf mit Gras und mehreren Blumen bewachsenem Boden nach links und hat mit seiner Sense einem Papst, einem Kaiser, einem Bürger, deren Körper jedoch nicht sichtbar sind, die Köpfe abgeschlagen.'⁵⁴¹⁾ Doch losgelöst von der Aktionalität des Mähens ist auf der Bild-

seite, wo man den Menschenmörder nur allein mit der Sensen ... zu mahlen pflegt (ABR 1710,p.220), das tottengerippe mit sense⁵⁴²⁾ im Gegensatz zu den Texten so häufig belegt, daß man wohl von einer unterschiedlichen Rezeption des Topos sprechen kann: nicht nur auf den Bildern zur Figur des Bauern, mit dem der Schnitter Tod ja in die Wette schneidet (ABR 1710,p.220; s. etwa EMM 22; MKL 16; FAL-ELB 13; FAL-ELM 8), sondern auch in vielen anderen ist der Tod (meist unabhängig vom Text) als Schnitter dargestellt: z.B.: LÜB 1489 - einer der 4 verwendeten Todes-Holzschnitte; FÜS 2.7.13; ING Regieanweisung für die Schlußszene: alle Symboln und Zeichen werden vom Tod mit seiner Seges durcheinander vermischt - ein Motiv, das sich genauso bildlich auf einer Totenkassell aus Kremsmünster (1630) findet (Anm. 543); LUZ Bild 1.44 (nach 1867); MEY 1650 Titel; Titelpuffer zu den drei Ständereihen; Nr. 5.18.37.53.55; LÜB 1701 letzte Figur; WAS 5; 17; MUS Titel; MKL 5.15).

§ 263 Der wichtigste bildspendende Bereich bei den Topoi dieser Gruppe ist jedoch der der Jagd, Vogelstellerei und Fischerei. Die Requisiten, die der Tod/Tote dabei gebraucht, sind v.a. Schlinge und Netz, Pfeil und Bogen, bzw. Speiß oder Speer; es finden sich diese Motive, die ebenfalls biblisch z.T. vorgeformt sind:

etwa Ps.18,6; 91,3; 116,3; 124,7; Pred 9,12; Hos 7,12; Matth 13,47ff; Apoc 6,2;

reichlich⁵⁴⁴⁾ vor und außerhalb der Totentänze: sprachlich z.B. bei KONRAD von WÜRZBURG:

daz mich des grimmen todes stric hie knüpfe und sein netze-garn⁵⁴⁵⁾,

HUGO von TRIMBERG:

wirt dem des tôdes sper gesant⁵⁴⁵⁾,

Heinrich SEUSE:

ach got, nu bin ich in die vallen gevallen des bittren todes⁵⁴⁶⁾,

oder JOHANNES von SAAZ:

dannoch muß es in unser netze fallen, mit unserem garne muß es gezucket werden (Anm. 547);

bildlich etwa auf einem anonymen Holzschnitt von 1482^{547a)}, in Nikolaus Alexander MAIRs Holzschnitt "Todesstunde" (1499)⁵⁴⁸⁾, auf Albrecht DÜRER's Diptychon "Leben des Heiligen Benedikt"^{547a)} und - z.T. - in den Gemälden der Deckentäfelung in der Totenkappelle von Ettiswil (Schweiz). Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, daß das Bildmotiv des Pfeilschützen nicht nur mit dem Tod, sondern

schon früher (in den gotischen Fresken von Naturns⁵⁴⁹) auch mit der Gottvater-Figur, sowie später (etwa in Dreiheiligen-Innsbruck) mit der allegorischen Figur der Pest verbunden worden ist.

Auch im sprachlichen Bereich ist dieser Topos textbestimmend geworden: So thematisiert etwa HLZ 1799 - im Gegensatz zum ersten Teil HLZ 1795 - teilweise den Waidmann (HLZ 1799,12.76.111.123.128), teilweise den Jäger (ebda 58) Hans Holzmeier in deutlicher Anspielung auf den Volksglauben vom "Wilden Jäger"⁵⁵⁰, und SLO nennt sich selber in der Einleitung (trotz des Titels Todtentanz) ein Jagdbuch des Todes (p.3).

Schaut sie an, Einen wilden Jägersmann, Wie er den Wald durchzieht, Trarah! Wie alles vor ihm flieht, Wie Hirsche und Hasen Toben und rasen Auf des Hifthorns Blasen, Trarah! - Wie er so tobend reitet, Hurrah! Bis er erbeutet Was er sah. Jezt hat ers Gefangen, Das schüchterne Wild, Wie gierig stillt der Waidmann sein wildes Verlangen! - Hurah, hurah. Der Waidmann ist da! Fliehet und bebet, Was da lebet, Rache füllt sein Angesicht, Er schonet nicht. (HLZ 1799,p.74f)

Wo dieser Topos durchgehend beibehalten wird, kommt es zur Ausbildung von "Nachbartexten", wie einerseits z.B. im Falle von "Volksliedern"

Der grimmig Tod mit seinem Pfeil; Es ist ein Schütz der heißt Tod (Anm.551),

andererseits aber unter Ausnützung der öfter zu beobachtenden Affinität zwischen Tod und Teufel (s.o. § 235) auch in einem Text wie Des Teufels Netz⁵⁵².

§ 264 Vor dem Hintergrund dieser Beliebtheit des Motivs wird es nicht verwundern, daß auch die Totentanztexte (v.a. der späteren Zeit) nicht selten davon Gebrauch machen und den Tod/Toten mit Bog'n und Pfeil (BOL 11,4; ähnlich 1,5; ERF 51,9; RUS p.224.307.324.343; STR 26,4; 34,4; 37,1; BEV 4,1; 6,3; MUS p.68; STY 9,3; LUZ 1867-45,2), Pfeil vnnd Senst (WDR 20), Pfeiles Spitzen (VAL 90 - nur im dt. Text, im lat. Text der Tanz-Topos), Pfeil und Spitz (VAL 32.52) ausstatten, der alles tödet (FAL-ELB 10,4) und vor dem Kein Eisen schützt (ERF 35,3=LÜB 1701,67; ähnlich KIE 52,8), weil er Gift (GRZ 11,1; NEC 25,2f) oder - übertragen - Pest und Fieber (STY 8,4) verschießt. Doch läßt sich insgesamt deutlich erkennen, daß es sich bei der Verwendung dieses Motivs in den Toten-

tänzen um sekundären Einfluß handelt, da es in unserem Corpus vor NEC 1544 (p.25,2f; 97,10) bzw. SCH 1557

den pfeil schieß ich dir in dein hertz (SCH 40,4; ähnlich 8,2), kaum nachweisbar ist. Lediglich der Buchtotentanz LÜB 1489 spricht an einigen wenigen Stellen vom Tod, de jaget mich mit groter jacht (LÜB 1489,979; ähnlich 1274; 1419), wobei wohl der Einfluß von einem der vier verwendeten Todesholzsnitte (Tod mit Pfeil) ausschlaggebend gewesen sein dürfte.

Eine Ausnahmstellung nehmen demgegenüber in quantitativer Hinsicht dramatische Texte ein, in denen das Schützen-Motiv geradezu dominiert, wie in dem frühen lateinischen Text von SUS:

Non tamen effugies mortis mala spicula durae (SUS 19,24; ähnlich 20,21; 20,24; 20,27; 21,2; 21,25; 21,34),

der dadurch bereits in die Nähe der Textemgrenze "Totentanz" gerät, ohne daß es jedoch sinnvoll wäre, ihn nicht als Totentanz anzusehen; denn die Figuren des Schnitters und des Tänzers Tod kommen (in wenn auch geringerem Ausmaß) daneben vor, und das Motiv des Schützen Tod ist nicht thematisiert. Gleiches gilt für das KÄRntner Totentanzdrama des 19. Jhs, das nicht nur das Lied Der grimmig Tod mit seinem Pfeil (p.14) vor die Ständerevue stellt, sondern auch innerhalb dieser den mit Pfeil bewaffneten Tod auftreten läßt:

Kumm, o Tod, mit deinem Pfeile (KÄR 22,5; ähnlich 16,1; 20,19; 21,11; 24,29; 26,7; 27,27).

Freilich rühren wir hier an ein grundsätzliches Problem, nämlich die Entscheidung, auf Grund welcher Kriterien ein Text als Realisation des Totentanz-Textems angesprochen werden soll. Da wir uns entschlossen haben⁵⁵², das Tanzmotiv als nicht obligatorische Variante bei der Verwirklichung der semantischen Basis "Alle müssen sterben" zu betrachten, halten wir es für berechtigt, einen Text wie etwa EIC, in dem jede Verwendung des Tanztopos fehlt und in dessen Titel der Topos vom Schützen Tod:

Mors imi summique ordinis homines fatali telo confectos abstrahit ad sepulchrum

thematisiert erscheint, in unserem Totentanz-Corpus zu belassen, zumal im Text selbst der Schütze Tod nicht durchgehend, sondern nur vereinzelt (EIC 3f; 50; 191) vorkommt⁵⁵².

Daß es sich bei diesen fraglichen Fällen um dramatische Texte han-

delt, dürfte kaum zufällig sein. Denn Speer oder Pfeil und Bogen als Todesattribute sind, wie erwähnt, in der bildenden Kunst viel häufiger und finden sich auch auf der Bildseite von Totentänzen, selbst wenn der Text nicht davon spricht:

LUZ Bild 1; (vgl. auch von WYLs Luzerner Jesuiten-Kirchen-Totentanz); VAL 52. 105; WDR 6 und 7 (nach ABR 1710,51), wo der Tod auf einem Hirschen reitet; EMM Bild 15.18.19; FRB 4. 6.8; WAS 18.20.28:31.33.34.38.40.41.42.44; FAL-ELB Bild 1.

Die Tendenz zum Motiv des Schützen Tod demonstriert der Vergleich des Textes von MEY 1650 mit dem von 1759: obwohl in den Kupferstichen mehrfach (Nr. 6; 9; 18; 25b; 38 mit Bildunterschrift; 48) dieses Motiv enthalten ist, nimmt es der ältere Text von 1650 nie auf, während der Autor von 1759 doch einigemal darauf zurückgreift:

Sieh, welche Pfeil' in meinem Sak Bereit sind (43,2f; ähnlich 20,10f; 22,24; 53,7f).

§ 265 Neben der Jagd mit Schuß- und Stichwaffe wird auch die mit Netz und Fangstricken als Metapher für das Wirken des Todes verwendet, wobei allerdings auffälligerweise (und im Gegensatz zum zuvor genannten Topos) die bildliche Darstellung sehr zurücktritt: in unserem Textcorpus scheint sich nur im Kupferstich MUS p.9 ein eindeutiger Beleg dafür zu finden.

Textlich zeigt sich keineswegs ein derart starkes Überwiegen jüngerer Belege, wie dies beim schießenden Tod der Fall war, sondern vielmehr eine gleichbleibend schmale, aber bis in sehr frühe Texte zurückreichende Tradition. Als Requisit benützt der Tod das Netz:

Du kumpst slikende her qeghan Unde wult mi in din nette beslan (LÜB 1463,367f; ähnlich LÜB 1489,817 - s.a. Anm. BAETHCKES im Glossar); Entrinnst mein netzen nit, du bleibst (NEC 11,6) Groß Fürsten, Potentaten Auch in's Todes Netz gerathen (WAS 20-1,1f; ähnlich 44-5,2f; MUS 9.12; 14 zum oben erwähnten Kupferstich, sowie p.94),

im Anschluß daran auch als Fischer (ABR 1680,19) die Angel (MUS p.135), sowie Strick oder Garn:

Drumb selbs in meinem garn auch b'hang Der Todtstich gebe dir den fang (LUZ 1637-32,3); garn meins tödtlichen Gewalts (MEY 1650-26,2f); Nu ergib dich meinen Stricken So ich dir hab vorgestellt (VAL p.68; ähnlich auch GRB 4,7f; ZIM f 116r, 14; MEY 1759-53,7).

Unter Umständen werden auch zwei dieser Utensilien nebeneinander:

Kain mensch geporen ward so hoch Der seinem netz und strickh
empfloch (NEC 91,10f; ähnlich LUZ 1635-45,4 Fischer),

oder überhaupt keines erwähnt:

Dem Jäger ist es wie seinem Wild ergangen, Denn jenes ward
durch ihn, er durch den Tod gefangen (LÜB 1701,99f = ERF 45,4).

Ebenfalls an dieser Stelle zu registrieren sind schließlich auch Belege, in denen der Mensch (wie das Vieh) vom S c h l ä c h -
t e r Tod (MUS 133) zur Schlachtbank (MUS p.119 - Soldat) geführt wird:

er metzget alls dahin (GRE 22,6).

§ 266 Belege wie die genannten aus LUZ (Fischer) und LÜB 1701 (Jäger) bringen uns wieder auf die bei allen Topoi zu stellende Frage nach der Verwendung in spiegelbildlicher bzw. komplementärer Funktion: dem Jäger und dem Fischer nähert sich der Tod jeweils in deren eigener Rolle und wird so zum Spiegelbild der Ständevertreter:

Der Tod ist ein gewisser Schütz zum Trotz allen Jägern und
Schützenmeistern (ABR 1710,p.140; s.a. LÜB 1489,817; LUZ 1635-41,3).

Zum Spiegelbild wird der mit Pfeil, Speer oder Degen bewaffnete Tod auch dort, wo er "militärischen" Figuren wie dem Soldaten (LÜB 1489,1271; KZH Bildbeschreibung 22; SCH 40,4; ABR 1680,Str. 9,3; VAL 52; WAS Bild 34; STY 8,4; HLZ 1795,78 Tod kämpft mit Sense!; KÄR p.27,27), Ritter (LÜB 1701,61; STR 10,3f; POC 5), Fähnrich (MEY Bild 25b) oder General (ERF 35,3) als kämpfender Widerpart entgegentritt. Die ursprüngliche topische Funktion geht dabei verloren, die Todesfigur reiht sich (trotz Jäger-Utensilien) in eine andere Reihe, nämlich die des Todes/Toten als Kämpfer (s.u. § 267ff) ein und ist als kämpfende Figur sowohl Spiegelbild als auch Komplement der betreffenden Ständefigur.

Eine in anderer Hinsicht komplementäre Funktion scheint der Jäger Tod im Verhältnis zu Liebes- (LUZ 1635,54; MEY Bild 38; WAS 34-4,1; MUS p.9ff) bzw. Ehepaar (EMM Bild 19) zu übernehmen: denn wenn diese der Tod in Eile Treffen möchte mit seinem Pfeile, so steht dahinter wohl der antike Topos vom pfeilbewaffneten Amor. MEY Bild 38 läßt deshalb über den Liebenden den Liebesgott (mit

gebrochenem Pfeil) fliegen, und LUZ 54 expliziert:

Cupido spannet auff ein (!) Eyl / Der Todt rust auch sein
scharffen Pfeil / Cupido trifft doch vbertrifft / Der Todt
(LUZ 1635-54,1ff). (Anm. 553)

↳ Tod als Kämpfer, Sieger, Herrscher (§ 267-269)

§ 267 Der nächste zu besprechende, von WENTZLAFF-EGGEBERT (1975) ausführlich behandelte und auf PETRARCA'S Trionfi zurückgeführte⁵⁵⁴ Topos des Sterbens als "mit dem Tod kämpfen, vom Tod besiegt werden" schließt - was die Todes-Totenfigur betrifft - an den vorgeannten an: hier tritt allerdings der bewaffnete (NEC 4,2 spieß; 41,13f; LUZ Bild zu 62; VAL 60; STR 31) Tod nicht als Jäger, sondern als - dem Menschen adäquater - K ä m p f e r auf, der seine Opfer erdappen (GRB 27,2), erhaschen (STY 3,2), nicht latent (LÜB 1489,1063f) will, sie stellt und gegen sie kämpft. Wie die im Dt.Wb.⁵⁵⁵ angegebenen Belege zeigen, ist das ringen, vehthen und striten mit dem tode als poetische Umschreibung für "agoniziere" zwar schon älter und findet sich etwa schon im Nibelungenlied, bei WOLFRAM und NEIDHART, doch erst in der (Distribution mit der) bildlichen Darstellung wird diese Stilfigur entmetaphorisiert. Anzeichen dafür sind die bildlichen Zweikampf-Darstellungen, die sich - entweder als Ringkampf (z.B. BRN Bild zu 66; HOL 23; MEY 32; 34), häufiger jedoch als bewaffneter Zweikampf zwischen Tod und Grafen (HOL 32 - dabei der Tod als Bauer⁵⁵⁶), thematisiert in SLO 32), König (LUZ 1867 Bild 7 berittener Tod), Edelmann (GRB 17; HOL 16; WAS Bild 25; SLO 16), Ritter (GRB 12; HOL 31; MEY 21; VAL 49; WAS 24; MUS p.128), bzw. spezifisch militärischen Figuren wie dem Soldaten (HOL 40; MEY 40; VAL p.53; RUS Nr. 18; ERF 34; SLO 40; FAL-ELB 6; FAL-ELM 10; LPL p.26f) oder dem Hauptmann (MEY 25a) - finden. Es ist evident, daß wir es hier mit dem Kämpfer Tod als dem zaundürre[n] Gefreite[n] (ABR 1680, p.150), als General Haut und Bein (ABR 1710,p.105) in spiegelbildlicher bzw. komplementärer Funktion zu tun haben. Auch die Texte sprechen vornehmlich im Zusammenhang mit solchen Figuren vom Todesstrauß (KÄR 27,15 Soldat), Todessturm (MEY 1650-22,8 Edelmann) u.ä.; mit dem Soldaten will der Tod ietz striten (BRN 74,4; ähnlich LÜB 1489,1277ff; SUS 22,9; LUZ 1635,38; MEY 1650-

40,8; RUS 18 Bildunterschrift; p.277; 281; FAL-ELM 10,2; FAL-SWA 3,3; KÄR 27,19); der Ritter muß Ritterschaft ... triben Mit dem tode und seinen Knechten (GRB 11,2f und OBD 12,2f; ähnlich BRN 24,4; NEC 49,7f; LUZ 1635-26,3f; LÜB 1701,72; MUS p.133) und geniert sich, Einem schlechten Todten Knecht zu unterliegen (VAL p.48); mit dem Edelmann lecht it ... de dôt ... in einen kif (LÜB 1489,798; ähnlich GRB 16,2ff=KLB 17,7; NEC 51,12; STR 11,2; WAS 25 Bildunterschrift; LUZ 1867-40,4;), und an militärischen Chargen wie Oberst u.ä. will der letzte Feind ... zum Ritter werden (ERF 35,8; ähnlich 33,3; NEC-SCH' 31; MEY 25a Bildunterschrift; LUZ 1867-23,1). Während in den genannten Belegen meist von der fecht-kunst des Todes (RUS p.281) die Rede ist, bietet ING (1,5) ein schönes Beispiel für die waffentechnische Modernisierung dieses Topos:

der Kriegsmann lasset ... die Büchsen fallen / unnd wirdt von dem todt erschossen / welcher zu vor die Büchsen gelobt / als ihm ein sehr tauqlich unnd angenembs Instrument die Leuth zu töden.

Setzt eine derartige Anwendung des Kämpfer-Tods als komplementäre (spiegelbildliche) Figur bei bestimmten Ständevertretern bereits die Aufgabe der Dominanz des Tanztopos voraus, so ist in der weiteren Folge auch die Übertragung des Motivs vom totden streit (FÜS 11,2; ähnlich STR 21,4), von der blassen Todtenschlacht (MEY 1650-49,8) auf andere Figuren möglich, wie z.B. den Kaiser (BRN 35,2; ERF 24,5ff; BEV 3,3), Höfling (EIC 63ff), Bürger (BLB 16,2), aber auch auf geistliche Figuren (der Tod auch sie berannt BOL 3,3), angefangen vom Papst (BEV 2,4ff), über den Kardinal (De dôt heft min herte sere vorwunt LÜB 1489,280; ähnl. BRN 11,4; STR 25,2) bis zu den Mönchen:

O tod, wie ringst mit uns so vast (BRN 27,4; ähnlich LÜB 1489, 552; MEY 1759-12,15).

Alles muß mit dem Dürrling fechten (GRB 30,8), der Mensch schlechthin muß sich mit dem Tod in Kampf begeben (KÄR 17,9 = 29,18f).

Wie wirkungsvoll dieser Topos ist, beweist der Umstand, daß auch er - ähnlich wie die Topoi des Tanzes und der Reise, des Schnitters und des Schützen Tod⁵⁵⁷⁾ zur Ausformung eines weitgehend von ihm bestimmten Textes (MBU) geführt hat⁵⁵⁸⁾.

Die aus Apoc 6,7f abgeleitete Motiv-Variante des R e i t e r s

Tod, die v.a. in der Bildkunst ziemliche Verbreitung gefunden hat⁵⁵⁹), wird in den Totentänzen kaum verwendet. Den einzigen hier zu nennenden Beleg gibt LÜB 1489, wo im Anschluß an einen der 4 verwendeten Todesholzschnitte (Tod auf einem Löwen reitend) der Reiter Tod als potentieller Kämpfer dargestellt wird:

Wo rechte seltsen dat mi do dromede! Mi duchte, wo ik sege den bitteren döt ... Ik sach den döt riden up einem lauwen, Mit einem swerde begunde he mi to drawen (LÜB 1489,1304ff).

§ 268 Die Grenze zwischen dem Topos des Kämpfers Tod, der alls in tusend stucken schlägt (BEV 7,6) und dem des triumphierenden Todes als herrschendem Sieger ist verständlicherweise nicht leicht zu ziehen, denn

Kein mensch thet jm je widerstandt, Den er zu letst nit vberwandt (SCH 53,3f; ähnlich ZIM f 106r,14).

Vielmehr stellen die Figur der victorum domitrix Mors (VAL p.110) und das Siegesgeschrey des Tods (MEY 1650,5; ähnlich WAS Bild 51 Wappen des Todes) lediglich einen anderen (perfektiven oder resultativen) Aspekt des gleichen Topos dar:

Tausend Jahre führ ich Krieg, Und machte nicht den Frieden, Bis ich hatte den Sieg. Mein, mein allein Soll die Ehre des Sieges seyn (HLZ 1799,93); Nun hat der Tod überwunden mich (GRB 2,7; ähnlich NEC 41,15f; 97,13; VAL 11; 48 lat.; RGB 10,27; STR 3,3f; WAS 24 Str.2f; STY 10,3f),

thematisiert bei POC:

Der alte Kampf, der alte Streit! Hier liegen Leichen weit und breit. Auf Erden endet nie der Krieg; Ich schwing das Banner, mein ist der Sieg (POC 9).

Während HLZ 1799 den Herrscher Tod in besonders aktueller Weise komplementär verwendet, indem im Anschluß an die 3 Kapitel Freiheit, Gleichheit und Brüderschaft in einem eigenen Kapitel Die Republik des Todes vorgestellt wird:

Ist doch keine schönere Republik als die meinige, schrie Hans Holzmeier, indem er auf einem Haufen Erschlagener stand (HLZ 1799,28),

zeigt sich im allgemeinen (etwa GRB 2,7; NEC 41,15) eher eine gewisse Tendenz, den triumphierenden Tod mit einer hochgestellten Figur wie der des Papstes (STR 24,2) oder Kaisers zu paaren:

Der Todt ist alles Adels gnoß (SCH 53,1 Wappen des Todes), und so den Tod-als-Herrscher-Topos mit der spiegelbildlichen Funktion zu koppeln:

Herrscher bin ich - dein' macht ist q'ring - vor meiner
q'walt - ein winzig ding, heiß herrscher - dein reich
ist aus (LPL 43).

Hieraus ergibt sich auch die Darstellung des Todes als wie ein
König (ING 3,8) oder als Tyrann (STR 8,1), der vber menschlichs
gschlecht regiert (NEC 97,2; ähnlich BRN 1,3). Wie ein dorfmeyer
der oberist in dem dorf (GEILER Arbor 118r) braucht er gen
vederman sein Oberkait (NEC 98b,23f), mit besonderer Vorliebe
allerdings (spiegelbildlich) gegen die weltliche Obrigkeit; den
Herzog (NEC 45,15), den König

Monarchen sind mir untertänig (MEY 1759-17,1f; ähnlich
ERF Bild 49 - Tod als Königin; FAL-ELB Bild 2),

und den Kaiser:

Ich zerstöre Scepter / Krone / Alles meine Macht erlaubt /
Ich der König (VAL 40; ähnlich SUS 19,9; NEC 1544-41,9;
FÜR 4; MEY 1759-15,11).

Des Todes Tyranei (ERF 50,1; ähnl. 50,17), des todes macht (NAO
Titel) oder qwalt (KZH Maler V 3) erstreckt sich in den Totentän-
zen aber auch auf andere Ständevertreter; er beherrscht die ganze
Welt (ERF 50,1; ähnlich KZH 23,6):

SUS 20,11 (Nonne); FÜR 14 (Kinder und Narrn); RUS p.277
(Kriegsleute); MEY 1759-9,16 (Abt); p.60,1 (Arzt); LUZ
1867 Bild 27 Baumeister).

Unter lateinischem Einfluß kann sich der herr (MÜN f 114r) König
Tod^{559a)} auch als ein Herrscherin Deß Menschen Gschlechts erzei-
gen (VAL 11), und in antikisierender Tendenz wird der Herrscher
Tod als Pluton (MEY 1759-7,2; p.32,9; Nr 21,22; p.60,18; Nr 49,20;
40,15; auch SUS 21,13 lat.) und sein Reich als Reich der Schatten
(MUS p.36; ähnl. p.14), Orkus (M p.112), Unterwelt (MUS p.88) oder
als Lethens Reich (MEY 1759-25a V2; p.59 Bildoberschrift) bezeich-
net.

§ 269 Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch das Gegenbild des kämpfen-
den, siegenden und herrschenden Todes, nämlich der fliehende (RUS
Bild 7, p.132: Christi Auferstehung; Nr 8, p.174: Christi Himmel-
fahrt) und besiegte (NEC 98b,11f; MEY 55 Der Sieq Christi Bild
und Text; MKL 23: Auferstehung) Tod in den Totentänzen - freilich
an besonders markierten Stellen⁵⁶⁰⁾ - vorkommt. Dahinter steht
wohl die neutestamentliche Auffassung:

Wo ist, o Tod, dein Sieg? Wo ist, o Tod, dein Stachel ...
Doch Gott sei Dank, der uns den Sieg verleiht durch unsern
Herrn Jesus Christus (1 Kor 15,55.57; ebenso 1 Thim 1,10),

doch dürfte auch Einfluß aus altem Volksglauben und -brauch nicht auszuschließen sein, denn ADELUNG bezeugt das Winteraustreiben als Brauch auch in einer auf den Tod übertragenen Form: Todten-sonntag sei 'in einigen Gegenden eine Benennung des Sonntags Laetare, weil man an demselben noch an manchen Orten einem alten Gebrauch zu Folge, den Tod hinaus zu treiben und in Gestalt eines scheuslichen Bildes in das Wasser zu werfen pflegt'⁵⁶¹.

ε) Sonstige selbständige Todestopoi (§ 270-275)

§ 270 Ebenfalls auf biblischem Vorbild fußt der Topos vom Tod als Eindringling oder D i e b :

Der Tod stieg ein in unsere Fenster, drang ein in unsere Paläste (Jerem. 9,20).

Dieserneutestamentlich auch auf den Jüngsten Tag bezogene:

der Tag des Herrn kommt wie ein Dieb in der Nacht (1 Thess 5,2)

und zur Warnung eingesetzte Topos:

Wachet also, denn ihr wisset nicht an welchem Tage euer Herr kommt. Das aber sehet ein: Wenn der Hausherr wüßte, in welcher Stunde der Nacht der Dieb kommt, so würde er wachen und nicht in sein Haus einbrechen lassen (Matth 24,42f; so auch Luc 12,36-39)

wird von der mittelalterlichen Predigt aufgenommen:

möhte der wirt wizen wenne der diep chôme, er wachtet und liezze sein haus nicht durchgraben und lizze in sein güt niht hin tragen⁵⁶²),

und explizit auf den Tod bezogen:

der diep ist der töt.⁵⁶²)

Diese Formulierung klingt auch in einigen Totentänzen, v.a. des norddeutschen Raumes durch:

In der nacht, der deve gank, slikende is min ummewank (LÜB 1463,313; ähnlich: LÜB 1489, 132.144; HAN 31,5; LÜB 1520, 16.372; ABR 1710,49 = WDR 15).

Obwohl der Eindringling Tod unbeschränkt (NEC 6,5) in alle Häuser (GRZ 9,4), allen ... für die Tür kommt (KÄR 15,13; ähnl. 24,17; 17,7) und so auch die Magd:

Wer hat die Thür dir aufgemacht (FAL-ELM 4,1),

den Mönch:

Wer klopft an Der Tür? - Der Tod, der grimmig Tod (STR 28,1),
oder die Mutter

Wer kommt herein in dunkler Nacht? (FAL-SWA 11,1),
heimsucht, ist doch unverkennbar, daß hauptsächlich 2 Figuren-
gruppen mit dem Dieb Tod kombiniert werden: im Anschluß an Jerem
9,20 sind dies einerseits die Reichen (BEV 12,5) bzw. Mächtigen:

Der Todt bricht in des starcken hauß (SCH 51,1).

Beim Bürgermeister macht der Tod Thür und Schlösser auf (GRE 11,5),
beim König steigt er zum Fenster hinein (ING 3,3) und bei Bischof
und Kardinal bricht er als ein arger Gast (BLB 3,5) unverhofft
(BLB 4,1) mit macht zu [den] Fenstern ein (LÜB 1701,54).

Thematisiert wird diese Jeremiasstelle bei KIE im Kapitel Flucht
vor dem Todt, wo der Kupferstich einen Turm zeigt, an dessen
einem Fenster der Mensch sitzt, während durch das andere der Tod
(über eine Leiter) einsteigt. Der Text verbindet damit die Ge-
schichte vom Bischof im Mäuseturm:

So wenig als der Meusthurn kundt dem Bischoff helfen zu
der stundt Da ihm die meus mit grosn summen Im wasser,
durch den Rhein nachschwommen Biß sie ihn hatten gar ge-
freßen Also handelstu auch vermessen Weil du vermeinst in
diesem schloz sicher zu sein vor meim geschosz (KIE 52).

Zur Gruppe der Reichen, Mächtigen, die vom Tod heimgesucht wer-
den, sind auch die Edelfrau (FÜS 13,5) und die Fürstin zu zäh-
len, in deren Hoff der Tod einschleicht (VAL 94; bei VAL auch in
der Vorrede an den Leser).

Andererseits gibt es eine kleinere Gruppe von Belegen, wo der Tod
wie ain dieb (NEC 67,12 Eebrecher) in die Kammer des Brautpaares
oder ins stille Schlaf-Gemach des Liebespaares (MEY 1759-38,26)
einbricht. In komplementärer Funktion verwendet HLZ 1795 den
Tod als Gast bei der Figur des Wirtes:

Schnell flog er in die Stadt und der Gasthof zum Goldenen
A - war sein Absteiqquartier (HLZ 1795,194).

§ 271 Zwischen den bisher besprochenen Topoi und den im folgenden an-
geführten ist ein deutlicher quantitativer Unterschied zu kon-
statieren. Es handelt sich im folgenden um (gemessen an unserem
Corpus) seltener oder gar nur vereinzelt vorkommende Ausdrucks-
formen des Inhalts "Sterben", also gewissermaßen um potentielle
Topoi.

Was den ersten dieser Topoi, den des Todes als Totengräber, anlangt, zeigen schon die von ROSENFELD⁵⁶³) beigebrachten Belege eine überwiegende Ausprägung im bildlichen Bereich. Auch in unserem Textcorpus bestätigt sich dies insofern, als sich dort der Tod mit Schaufel, Haue oder Grabscheit (oder ähnlichen Requisiten) öfters auf der Bildseite findet:

LÜB 1489 - einer der verwendeten 4 Todes-Holzschnitte; HOL 20; FÜS 15; LUZ 1. 15 (so wie das Luzerner Totentanzgemälde WYLs beim Fürsten und Bauern); MEY 31; WDR 5; FRB 12 (Bauer); FAL-ELB 1; FAL-ELM 7.

POC löst auch dieses Motiv aus der Verwendung innerhalb der Ständereihe heraus und verselbständigt es: der Friedhof ist der Garten, der immer gleich gezieret ist, der Tod der Gärtner, der rastlos schafft (POC 12,1ff), der Kutscher des Leichenwagens (POC 11) oder der Glöckner, dessen Abendsegens Klang zum Grabgeläute wird (POC 7).

Ein wichtiges Requisit des Totengräbers Tod ist der Sarg, mit dem ihn LÜB 1463 (Bild der 2. Figur im Reigen), LUZ (Bild 1 - einer der 8 Tode/Toten; Bild zu 34 - Kaufmann, Sarg als "Verpackung"), WDR (Nr 4: thematisiert) oder STR (Nr 15) ausstatten.

Zu diesem Topos gehören wohl auch jene Darstellungen, auf denen der Tod/Tote "seine" Ständefigur ans offene Grab führt, bzw. ins Grab stößt (HOL 10. 33; MEY 44 und WAS 46). Szenisch realisiert diese Vorstellung ING: Der Todt steigt in ein Gruben, und Astrolog und Jünqling werden von ihm Unversehens in die Gruben gezogen / damit man verstehe / wie Ungewiss der Menschen Wohnsey (ING 1,3).

Daß der töt den Menschen leit in daz grab⁵⁶⁴), ist zwar auch sprachlich - wie der Beleg beweist - eine gängige und konstante Formulierung:

und leg ihn in ein finster grab (BOL 19,5; ähnlich KZH 6,1; VAL 22. 82; ABR 1710,31; DSD 4; RUS 16 Bildunterschrift; HLZ 1795,186; LUZ 1867-9,4),

doch bleibt die Vorstellung vom hagern gerippe Mit der Hippe (HLZ 1795,126; ähnlich MBU 4,7: Mein Wehr die Schaufel; FAL-ELM 7,1) insgesamt doch eine Randerscheinung. In der Funktion des spiegelbildlichen Tods findet sie sich vereinzelt beim Totengräber:

Wer greift Mir in mein amt, Wer soll die gruebn füllen?
(STR 36,1; ähnlich FAL-ELB Bild 18; thematisiert von F. KRANEWITTER). (Anm. 565)

§ 272 Auch bei der Darstellung des "Sterbens" als "Ablauf der Zeit" überwiegt die bildliche Variante des Chronos Tod⁵⁶⁶⁾ mit dem Attribut des Stundenglases, wie sie im Anschluß an HOL (Nr. 11. 17. 19. 20. 21) v.a. die Buchtotentänze MEY (Nr. 7. 10. 14. 15. 23. 42. 49 sowie Titelpuffer zur weltlichen Obrigkeit), WAS (Nr. 9. 10. 11. 13. 22. 29) und MKL (Nr. 14. 15. 21), sowie thematisiert (ohne Ständevertreter) auch WDR (Bild 17) bieten. Daneben findet sie sich in geringem Ausmaß auch sonst (z.B. WYLS Luzerner Jesuitentotentanz; FAL-ELB Nr.3), wobei besonders darauf hinzuweisen ist, daß das Stundenglas als Kanzelsanduhr assoziativ mit der Figur des Predigers eng verbunden ist und sich etwa in OBD-H² im Rahmenbild des Predigers auch findet. Darum darf auf Prediger-Bildern (wie HOL 21; MEY 14 und WAS 11) der auf das Stundenglas (die Kanzelsanduhr) verweisende Tod als komplementär angesehen werden:

ende deine Predigt bald, Die Uhr ist ausgeloffen (WAS 11 Bildunterschrift).

In ähnlicher Weise komplementär ist das Motiv von LUZ 1867 beim Uhrmacher eingesetzt:

Hast Uhr und Wecker selbst gemacht Und doch genommen nit in acht Daß von Natur du gehst zum Grab, Gleich wie die Uhr selbst läuft ab (LUZ 1867,37).

Eine moderne Uhren-Vorstellung, wie bei LUZ 1867 hier und an anderer Stelle:

Den Todtstreich hat geschlagen d'Uhr (LUZ 1867-31,2), ist übrigens durchaus die Ausnahme; meistens steht hinter diesem Bild die Vorstellung vom uhr-glaß (RUS p.373) oder von der clepsydra (VAL p.60, fehlt im dt. Text), die, wenn es Zeit ist (RGB 1,4), verrinnt (MUS p.40), ausläuft (NEC 85,4f; STY 10,6; ÖDB 9,2) oder einfach zu ende geht (RUS 218; ähnlich LÜB 1489, 366. 810; SXT 2,1):

Abgelaufen ist der Sand (SXT 1,1).

Vereinzelt wird das Bild auch aus der umgekehrten (inchoativen) Perspektive gesehen:

wann ich antret einen mann, hat seine sterbstund brochen an (LPL 17).

§ 273 Unter den Varianten des Topos vom Sterben als Spiel, in dem es nicht passen gilt (ABR 1680-Str.6,9), bzw. dem Tod als Spieler (und zwar ein unartiger, indem er kegelt, und nit aufsetzet, und nit allein sticht nach dem Bauern, sondern auch nach dem König) (ebda p.19),

ist die des schachspielenden Todes wohl zuerst zu nennen, weil sie im Text von AUG 1438 - unter dem Einfluß des Texttyps "Schachallegorie" - schon sehr früh eine enge Verbindung mit dem Totentanz-Textem eingegangen ist; allerdings funktioniert hier der Tod auf 1 Ebene mit den Ständevertreterfiguren, ist also eher als stärkste Schachfigur zu verstehen, wodurch sich eine Parallele zum Tod im Kartenspiel⁵⁶⁷⁾ ergibt. Von dieser Todes-Rolle zu unterscheiden ist der von GEILER von KEISERSBERG aufgegriffene traditionelle Vergleich:

Es ist vff erden wie in dem schachzabel / da beraubt einer den andern / vnd stot einer an einer stat / da ein ander solt ston ... wan das spil vß ist / so stoset man die stein alle in ein sack, da ligen sie vnder einander on vnderscheid ... Also ist es vnder den menschen dy alle von einem leimenklotzen gemacht sein / wan der tod kumpt / der macht das keiner an dem leib den andern vbertrifft / das sichstu in dem gerner in dem beinhuß (GEILER Arbor 130).

Dieser Vergleich findet sich ähnlich bereits bei HERMANN von FRITZLAR⁵⁶⁸⁾ und noch bei ABRAHAM A SANCTA CLARA:

der Tod erweist niemand Respekt, sondern er wirft alles über- und untereinander ins Grab: Könige Bauern, Edelleut und Bettelleut, wie die Karten und Schachspiel, wenn man Feierabend macht, untereinander geworfen werden (ABR 1710, 9.68).

Eine weitere Variante der metaphorischen Verknüpfung von Schachspiel und Tod zeigt uns der Tod selbst als Schachspieler, als den, der die liute von uns stilt reht als der schachzabels spilt⁵⁶⁹⁾ Auch textbestimmend wirkt dieser Topos vom Schachspieler Tod⁵⁷⁰⁾.

Trotz des Alters und der Langlebigkeit dieser Vorstellung - sie wird ja noch in I. BERGMANNs Film Das 7. Siegel verwendet - findet sie doch in den eigentlichen Totentänzen wenig Verbreitung. Anzuführen wäre wohl nur 1 Beleg, in dem das Regiment des Königs dem Schach und Königsspiel verglichen wird:

Nun bin ich durch den Tod besetzt und schachmat worden (LUB 1701, 46.48; vgl. auch KZH Bildbeschreibung 9: Hie stot der tod gegen dem apt ... vnd am rechten fuß hat er ein spilbret ligen wyss vnd schwartz).

In Verbindung mit der Sündenpersonifikation des Spielers kann jedoch auch der kartenspielende Tod in spiegelbildlicher Funktion eingesetzt werden: der Spieler muß mit ihm thon ein seltzamsspil (FÜS 17,2), bei dem ihn selbst gewinnt der Tod zuletzt (MKL 10):

du setzest, ich zeuche, und steche nun dich mit disem, nicht letsten, doch tödtlichen stich (MEY 1650-48; vergleichbar auch ABR 1710,39 = WDR 16; HLZ 1795,146ff; WFL p.212 kommentär als "Kiebitz").

§ 274 Das bisweilen in unserem Corpus vorkommende Bild vom Tod, der das Lebenslicht des Menschen auslöscht, steht vermutlich im Zusammenhang mit dem biblischen Gleichnis von den 10 Jungfrauen, die das Kommen des Herrn - auf so verschiedene Weise - erwarten (Matth 25,1-3); dies scheint v.a. zuzutreffen auf das HOLBEINSche Nonnenbild (HOL 24) und im Anschluß daran auch auf VAL (Schau der Kertze Flamb vergeht VAL 38f) und WAS (Nr. 15).

In umgekehrter Richtung erweist sich diese Verwandtschaft im Eisenacher Zehnjungfrauenspiel, in dem die törichten Jungfrauen die Zeit bis zum Kommen des Bräutigams:

der dot slichet faste herzu (V 43); wir wißen nit, wanne er sin netzen über vns zuget ader sin angel swinde (V 46f);

unter anderem mit dantzen vnde reyen mit phaffen vnde mit leien (107f) vertreiben, dabei das Öl in ihren Lampen verbrauchen und bei der Ankunft des Bräutigams nicht vorbereitet sind:

zetar über vnsere reien vnde über den dantz (345).⁵⁷¹⁾

Neben dieser biblischen Komponente muß aber wohl auch eine außerliterarische Vorstellung vom "Lebenslicht" angenommen werden, mit dessen Erlöschen der Tod des Menschen verbunden ist:

Die lampe löschet aus, das flämmlein ist labeth; und ich kann nimmer sehn, wie meine rede geht (RUS p.374).

Bei der für den Totentanz typischen Personalisierung wird dieses intransitive Geschehen zum transitiven Tun des Todes:

das Liecht löscht ich dir ausz (GRB 22,2); Löscht er auch mir bereits die Lebensflamme aus (ERF 8,8). (Anm. 572)

§ 275 Vereinzelt wird der Tod nicht antropomorph, sondern - passend zum biblischen Hirte-Schaf-Gleichnis (Joh 10,1-16) - als wüstes Thier

(FRÖ CI,6) mit klauen (RUS 200), das die Menschen stürmisch anzubellen pflegt (WAS 19-2,2), bezeichnet. Explizit nehmen VAL beim Bischof und STR beim Pfarrer dieses Bild in komplementärer Funktion auf:

Ob der Wolff vnd Beer zu Zeiten Reist ein Schäflein ...
Reist der Todt den Hirten hin (VAL 24; analog STR 27).

Losgelöst von diesem Hintergrund wird der Tod als Tier zum manieriert-gesuchten Vergleich:

Wie ein gefrässiger Hay im Abgrund des Meeres, dem auf der Oberfläche dahingleitenden Schiffe naheilt, um alles, was über Bord gehet, als seinen Raub zu verschlingen: so folgt der schnellfüßige Tod (MUS p.33 Ballonfahrer).

Abergläubische Vorstellungen rücken den Tod in die Nähe eines Aufhocker-Dämons:

Wie ist doch heut' mein Dürrholz schwer (POC 10,1)⁵⁷³, des "Wilden Jägers" (wie in HLZ 1799 s.o. § 263) oder des "Wiedergängers":

Ha, es geht um! Sagten die Leute, seitdem Hans Holzmeier den Mann erschlagen, erscheint sein Geist und treibt Spielwerk mit den Leuten. Den Spruch möchte ich hören, Der mir wollte den Umgang wehren, Den sehn, der ihn spricht, Wenn Holzmeier um Mitternacht Den schauerlichen Umgang macht (HLZ 1799,69; thematisiert im Kapitel Es geht um!).

{) Unselbständige, figurenbezügliche Todestopoi (§ 276-289)

§ 276 Schon im Rahmen der bisher besprochenen Todestopoi haben wir an verschiedenen Stellen vom "adäquaten" (komplementären oder spiegelbildlichen) Tod gesprochen und damit gemeint, daß der Tod/Tote in einer an sich autonomen Rolle (die nicht von der Figur abhängt, mit der er es gerade zu tun hat) bei gewissen Ständevertretern die Funktion ihrer passenden Ergänzung oder ihres Spiegelbilds übernehmen kann. Im Unterschied zu solcher sekundärer Motivierung festgeprägter und für sich bestehender Topoi haben wir es im folgenden mit Darstellungsformen des Sterbens zu tun, die in engerem oder weiterem Sinn nur in ihrer Beziehung zur jeweiligen (menschlichen) Figur des Ständevertreters zu verstehen sind:

In der Herrengassen hat der Tod geherrschet ... in der Bognergasse hat der Tod seinen Bogen abgeschossen; in der Singerstraße hat der Tod vielen das Requiem gesungen; in der Schulerstraße hat der Tod keine Vakanz gesetzt ... in der Naglerstraße hat der Tod seine Pfeile gespitzt; in der Himmelportgasse hat manchen der Tod geschickt in Himmel oder daneben. (ABR 1680,p.32; in dieser Art bis S 34)

Es wird nicht mehr (nur) ein per se existierender Todestopos mit irgendwelchen, sondern womöglich mit passenden Figuren konfrontiert, oder es wird eine zur menschlichen Figur passende Todesrolle entworfen. Wir sprechen also im folgenden von p r i n - z i p i e l l komplementären bzw. spiegelbildlichen Todestopoi.

§ 277 Unter einem ersten derartigen Topos, nämlich dem, der das Sterben als physiologischen Prozeß unter dem Aspekt der Körperlichkeit sprachlich faßt, subsumieren wir alle jene Belege, in denen der Tod durch eben jenes Leben des Körpers definiert und charakterisiert wird, das er haben will (BRN 36,2), nimmt (BRN 13,4; STY 13,4; KÄR 18), schließt (BRN 45,4; WAS 6-5,6) oder - wie die antiken Parzen - abschneidet (WAS 16 Bildunterschrift), um das er den Menschen bringt:

Der Todt hat meine gab verschmacht Vnd mich vmb leib vnd leben bracht (GRB 18,7f; ähnl. NEC 6,10),

und das er sere quellet (LÜB 1489,892). In konkreterer Form wird der todtesschmerz (MEY 1650-40,13) als gröte pîn (LÜB 1489,250; ähnl. 326), als wedage (LÜB 1489,801) oder als (Nach)Folge(r) einer Krankheit verstanden:

wente mi is in alle minen ledematen we, in deme rugge, in den siden unde ok in dem magen, In den benen, in dem halse wente to minem bragen (LÜB 1489,938ff; ähnl. 1071f); Die krankheit insgemein läst sich zwar also finden, daß sie ein bothe sey, dem menschen anzukünden, es nahe sich der tod: Doch das ist noch nicht kund, Wie nahe oder fern der principal ietzund (RUS p.226; ähnlich LÜB 1489,323. 469. 1305; NEC p.10,2; MEY 1650-43).

In noch konkreterer Darstellung greift der Tod den Menschen direkt an, vornehmlich als Würgetod (MUS p.93; ähnlich p.65. 104. 119. 127 und p.41: du lieber Menschenwürger; HLZ 1799 sehr oft, etwa p.14. 16. 19. 29. 33 u.ö.). Sowohl bildlich ist diese Variante häufig nachweisbar

(z.B. GRB-MERIAN Bild 24; BRN Tafel VI; HOL 41; EMM 20; FRB 7)574),

als auch textlich: der bitt're Tod will all's ersticken (KÄR 23,18); er würgt die starcken (SCH 51,1f), so uil grosser Herren (NEC 8, 13), v.a. militärische Figuren wie den Ritter:

Ietz will mich der tod ouch erwurgen (BRN 47,4),

und den Hauptmann:

ich erwörge; laß mir lufft (MEY 1650-25,14).

Als komplementärer Tod im engeren Sinne tritt der Würger auf bei der Figur des Seilers:

Einen Strick! sprach der Waidmann zu einem Seiler. Und als er ihm einen brachte, warf er ihn über den Armen und erdrosselte ihn (HLZ 1799,108),

sowie des Säufers, dem er oft bey jungen Tagen ... schliesset zu den Kraagen (WAS 43-5,4f), bzw. bei der verwandten Figur des Spielers:

Huy Tod truck ab die Gurgel seyn (FRÖ CI; es spricht der Teufel, s. HOL 41).

Die Metapher vom Würger Tod ist geeignet für makaber-groteske Formulierung:

Kombt erst der Todt ... Vnd reibt mit vmb den kraagen (VAL p.10),

und begegnet auch in zweifach übertragener Verwendung:

Das si erwürgt der ewig Todt (SCH 45,6).

Im übrigen wird die Wirkung des Todes selten auf bestimmte Körperteile konkretisiert, wie das Herz:

Einem isliken wil ik sîn herte tobreken (LÜB 1489,1610; ähnlich V 802; HOL 13; LUZ 1635-37,3),

die Augen:

Es wird dir die Augen schließen Ein gerecht und sanfter Tod (WAS 47-5,2; ähnlich VAL p.58),

oder die Gliedmaßen:

Ik wil ju up de erden nedderstrecken unde ernstliken einen vôt lenger recken (LÜB 1489,1607f; ähnlich 553f).

Schließlich ist wohl auch der "Bleichmacher" Tod:

Mach mich deswegen doch nicht bleich (BOL 8,5; vergleichbar BEV 5,4)

hier einzuordnen, wie es auch im Kontext dieser Belege zu sehen ist, wenn der antike Bacchus an die Stelle des Todes tritt:

Bachus hat durch Weins Geschäfften Vil geschickt ins Grab hinein (VAL 78: Säufer).

§ 278 Das Gegenstück zur Definition des Todes als eines den Körper betreffenden Ereignisses ist jene Darstellungsweise, die das Sterben unter dem Aspekt der Seele des Menschen darstellt:

der tod nichts ist dan ein abscheidung der selen von dem leib (GEILER Arbor f 117r).

In den Totentänzen findet sich in diesem Zusammenhang tod auch als nomen agentis:

Der Todt mir mein Seel ausztreibt (GRB 40,13; ähnlich LÜB 1489,1685; STR 8,2).

Im übrigen stellt diese - ohnehin seltene - Variante insofern eine Erweiterung der semantischen Basis dar, als das weitere Schicksal der Seele impliziert wird, sei es in negativer

Heint würt dein Seel von dir genomen (SCH 28,2 Reicher), oder in positiver Richtung:

Deß frewt sich mein Gaisst Das er bald auß der ellenden be-
trüebnuß Stinkenden kercker vnd der harten gfendknuß Meines
leibs zü Got / seinem schöpffer widrumb jetz inn sein reich
kumb (NEC 83,2ff Äbtissin).

§ 279 An diese letztere Todesdarstellung schließt unmittelbar eine Gruppe von Belegen an, in denen das Sterben als ein den Menschen erlösendes, von ihm erwünschtes Geschehen, und der Tod dementsprechend personifiziert als Freund Hain, Bote des Friedens, Engel des Frommen (HLZ 1799,125, doch Freund Hein schon 1795, wohl nach MUS, dieser nach M. CLAUDIUS⁵⁷⁵) gezeichnet ist:

Ich bin nit also grosser schmerz Wie mich der thorecht
pouel acht (NEC 9,2f).

Der Freudengeber (HLZ 1795,156), Vater Hein (HLZ 1795,350 u.ö.), der Bruder Tod (Franz v. Assisi) bzw. - unter dem Einfluß des Lateinischen - der Tod als libe swester (Johannes von OLMÜTZ)⁵⁷⁶, macht zwar von Würden und Bürden frei (RGB 3), doch sind es kaum Figuren der "höheren" Stände, denen er sich als "guter Hirte" nähert:

Gester ein Graff, heut bist mein schaff (EMM 12,1); Bischof mit dem Hirtenstab Nehm ich schwere Last dir ab (SXT 7).

Vielmehr ist die Verbindung mit Figuren des unteren Endes der Ständehierarchie so eng und konstant, daß sich der Tod 'als Tröster und Endiger der Leiden'⁵⁷⁷ geradezu als diesen Figuren schlechthin komplementär ansprechen läßt: indem er dem Bauern seinen kommer wenden (SCH 38,5), seine Bürde abheben (GRB 37,3 Krämer; ähnlich ING 1,3; VAL p.70), ihm eilends Ruh schaffen (STY 2,3; ähnlich LÜB 1701,164ff; VAL 76; MEY 1650/1759-34, sowie MEY 1759-41,10 Krämer) oder ganz konkret seine schulden ... quittieren

will (BLB 21,4), indem er des Armen sich erbarmet (WAS 45-5 Narr), ihm ein Stück Brot reicht (FRB Bild 9), sein freund sein (OBD 20, 7; HLZ 1795 Titel) und ihn - wie einen unschuldig Gefangenen (HLZ 1799,8) erlosen will (BRN 72,2), sei es, daß er den Alten die Hand als Freund dem Freunde reicht (MKL 22) und ihnen Freundes Geleit (MUS p.65ff) gibt, damit sie Bey Gott ... rhüw erwerben (NEC 87,12; ähnlich SLO 33-WSB 5,2), oder sei es, daß er den Blinden sehend macht (WAS 46-5,1) und dem Kranken seine Schmerzen stillt (RGB 14; ähnlich KÄR 15,10; MEY 1759-5,3; ING 1,2): stets macht Gott ihn dem Menschen zum Freunde (MEY 1759-5,2), stets ist der Tod Gerechter, dir ein Retter aus der Noth (ebda 6; ähnlich STR 7,1 Bettler). Nur folgerichtig ist es deshalb, daß dieser (komplementäre) Tod auch mit der Figur des unschuldigen Kindes⁵⁷⁸⁾ besonders oft verbunden wird:

ich will [ihm] ja ein sichern Frieden schaffen (STY 5,3f; ähnlich NEC 89,16); will ihm dann so lang zue singen Mit der Todten Melodey Biß ichs dann zum Schloff kan bringen (VAL p.102 so auch MKL Bild 3); und schloff hernach vergnügt biss an den jüngsten Tag (LÜB 1701,186); Schlaf mein Engel schlafe süß, Du erwachst im Paradies (SXT 4); LPL läßt den Tod ein von der Mutter vorher gesungenes Wiegenlied aufnehmen: Fraw mutter braucht euch nit weiter plagen, ewer kindel fahrt einen silbernen wagen, seind sechs schimmel davor-gespannt, fahren das kindel ins himmlische land (LPL 31).

§ 280 Das - auch auf die antike Topik verweisende - Motiv des Todes-schlafs, der Todesruhe findet über diese Erweiterung der semantischen Basis Eingang in einen Texttyp, in dem dafür ursprünglich keine Verwendungsmöglichkeit vorhanden schien, weil die "sedative" Funktion dieses Topos dem mit der Textsemantik (Proposition) "Alle müssen sterben" traditionell verbundenen Illokutionspotential⁵⁷⁹⁾ entgegenwirkte. Wenn der Tod ein schloff wird⁵⁸⁰⁾, wenn er (allein!) frid vnd rhw bringen kann (NEC p.98,5), dann hat er (für alle) seinen Schrecken verloren. Die Imperativkonstruktion Entschlummre denn in deine kurze Ruh (MEY 1759-55,17) ist zwar auf den Basissatz "Du mußt sterben" zurückzuführen, doch ergibt sich dabei - wie auch bei analogen Modalverbkonstruktionen,

etwa: Kaiser, König, Fürsten Grafen neben mir auch müssen schlaffen (MEY 1650-22,16),

durch die Wortwahl bedingt, eine starke Konnotationsverschiebung, die wohl in Texten der späteren Zeit (wie etwa HLZ 1795) zur Methode werden kann, die aber der ursprünglichen Textintention nicht mehr entspricht: aus der Warnung ist Trost geworden. Hieraus erklärt sich die überwiegend komplementäre Verwendung des "positiven" Todes bei bestimmten Figuren und sein (soweit nicht texttypischer, wie in HLZ 1795) spärlicher Einsatz außerhalb dieses Kontextes, der hauptsächlich auf geistliche Figuren in LÜB 1701:

Hör Abt! die Glocke schlägt, die dich zu Bette ruft (V 57; ähnl. 55),

und WAS 1767:

Endlich ihn der Tod einladet, Und ihn mit der Ruh begnadet (11-5,1; ähnlich 12-4,2 Kaplan)

beschränkt bleibt. Analog verhält es sich mit MUS (Freund Heins Erscheinungen), wo neben dem schon erwähnten (alten) Hirten (Freundes Geleit p.65) auch der Kupferstich zum Schlußkapitel (p.161), in dem Autor und Künstler sich selbst auftreten lassen, Freund Hein (p.164) als Dritten in ihrem Freundschaftsbunde zeigt. Wohl spricht daraus eine andere (nämlich stoische) Haltung als die dem Selbstmörder zugebilligte, der den Heldentod der Thoren (MUS p.20) stirbt:

O Tod, Vertilger meines Kummers (MUS 20),

doch liegt wohl beiden Textabschnitten (und - an anderem ablesbar - dem gesamten Text MUS) das gleiche säkularisierte Verhältnis zum Tod zugrunde, das den Text HLZ 1795 auszeichnet, für den der den meisten Figuren beschiedene sanfte Tod geradezu typisch ist: sogar der Lebendigbegrabene (HLZ 1795,262ff) schlummerte ein und seine Leiden waren geendet (ebda 265). HLZ 1795 thematisiert den Tod als Erlösung auch in einem eigenen Kapitel, in dem ein vom Feuer eingeschlossener Brandhelfer auf Befehl des Fürsten vom besten Jäger erschossen wird:

Lieber ein kurzer Tod, dachte der Menschenfreund, als ein langsames schmerzhaftes Dahinsterben ... Guter Gott, laß ihn treffen, daß er nicht lange leide (ebda 260).

Der Tod ist zu einem guten Vater geworden, und sanft muß sich's schlafen in seinen Armen (HLZ 1795,350; ähnlich 52; 196; 225; 245).

Vor solchem Hintergrund des seines apokalyptischen Schreckens entkleideten Sterbens erhellt sich auch ein - trotz des sakralen Kontextes (Friedhofskapelle) - kaum anders als humoristisch zu nennender Beleg wie FRB 6:

Der Todt allein das Kreuz abnimbt Das ihm der Eheman selbst bestimbt. (Das dazugehörige Bild ist die Parodie einer Kreuztragung mit dem Ehemann an Stelle Christi, und dem Tod an der Simons von Cyrene).

§ 281 Dem eben skizzierten säkularisierten Todesverständnis nur scheinbar entgegengesetzt, in Wirklichkeit jedoch seine Entsprechung ist das im folgenden darzustellende, nach dem Sterben ein die "natürliche" Ordnung, innerhalb derer sich der Mensch bewegt und geborgen fühlt, (zer)störendes Geschehen ist:

Was tut der Tod anders, wenn er bald große, bald kleine Menschenköpfe als Töpfe zerschmeißt (ABR 1710, p.124f; ähnlich Nr 29); so macht sich der Tod kein Gewissen und reißt eines Menschen Lebensfaden samt seinem ganzen Hirngespinnst, ob es manchem noch so subtil und künstlich gesponnen und schön gewebet ist, in einem Hui und Augenblick gänzlich ein (ebda p.282).

Der oberflächliche Kontrast zum Schlaf als dem "natürlichen" Tod wird in der Beurteilung des Sterbens des Kindes deutlich: hat der Tod dort das Kind in den Schlaf gesungen u.ä., so tritt er hier als Kinderverführer:

Dissen rothen äpfel gib jch dir (BLB 1,1; diese Szene bildlich im Lurzerner Totentanzgemälde WYLs; ähnlich SLO 39,3f = WAS 1,3f); Sieh dort den Strauch, mein liebes Kind, Daran die schönen Beeren sind (POC 3);

Kindsräuber (BRN Bild zu 84f; POC 2), der mit leisem Tritt sich an die Wiege schleicht und das Pfand der Liebe neidisch raubt (MUS p.57; ebenso oder ähnlich ABR 1710, p.155; RUS 26 Titel; WAS 35 Bild und Text Str.1,2f), oder gar als Kindsmörder auf: wilst ermorden Meines Kinds Vnschuldigs Blut (VAL p.102).

Doch bleibt die Kriminalisierung des Todes nicht auf diesen Zusammenhang beschränkt:

Ich geh herum in weiter Welt Such meinen Raub zusammen (STY 1; ähnl. GRZ 1,2; STR 14,3).

Des Todes Beute (MEY 1759-13,4; ähnlich 28,14; 29,14; 30,2; 53,1; 20 Bildunterschrift; MUS 26; GRZ 1,8) oder des strengen Todes Raub (ERF 49,6; ähnlich MEY 1759-16,6; 52,2; MUS p.92. 127. 139) sind

hiebei oft verwendete formelhafte Fügungen; es finden sich auch verbale Syntagmen:

Dich zu rauben kommen wir (VAL p.94; ähnlich 42);

und explizite Vergleiche:

daß ihm der strenge tod, (als wie ein rauber thut) benebst der müh und noth, die waar, und noch dazu das leben, sucht zu nehmen (RUS p.323).

Hier tritt der Räuber Tod auch in die Rolle des Mörders (HLZ 1799, 132; WFL p.216. 222; vgl. auch STR 8,1; 34,3; MUS Bild p.89; LPL p.32) ein, vor dessen mordt es keine fristung (MEY Bildunterschrift 1) gibt:

Nu kumt de dôt unde wil mi alderdinges morden (LÜB 1489,1182).

Gegenüber der Figur des Räubers wird diese Rolle sogar pointiert:

Du als Rauber ... Ich ein Mörder (VAL p.54),

ähnlich wie der Soldat - vom Tod als Eysenfrässer angesprochen - diesen als Menschenfrässer (MEY 1650-25,1.9) betitelt und ihn sogar angreift, weil er mir mein hertzbruder hat umbracht (LPL p.27). Dabei gibt es offenkundig die Tendenz, den wilden (WAS 35-2,4), allgemeinen (RENTZ 1753 p.106) Menschen-Fresser (WAS 21-4,4) u.a. (WAS 37-1,2) auch in spiegelbildlicher Funktion mit Figuren wie dem Wirt:

Euch selber sucht er sich zu speis (MEY 1759-32,4),

oder Koch zu verbinden:

Ein ässen für den Tod bist du (MEY 1650-33,9).

In weniger krasser Weise kann der Tod auch "nur" als Gewalttäter

Du bist zu schwer zum gehn, Drum will ich dich nur schleiffen (RUS p.292; ähnlich 324),

gegenüber dem König als Majestätsbeleidiger (RUS p.195) oder als unhöflicher Tod (ABR 1680, p.65.109) dargestellt sein.

Bei der Frage nach der Herkunft dieses "kriminellen" Todes ist sicherlich auf den oben bereits genannten biblischen Topos vom Tod als Dieb oder Eindringling (§ 270) zu verweisen, von dem aus die Entwicklung zum Räuber:

Der Todt bricht in des starcken hauß / Würgt jn vnd teylt sein Raub dann auß (SCH 51,1f im Anschluß an Jerem 9,20),

und Wegelagerer ausgegangen sein könnte:

ich will alle tag gan uf die lage des tôdes, und will mich umb sehen, daz er mich nit hinderschliche. (Anm. 581)

§ 282 In großem Ausmaß produktiv geworden ist das Motiv des Todes als Störer der gegebenen Ordnung jedoch durch seine Adaptation an die jeweilige Ständevertreterfigur. Wahrscheinlich geschieht diese Adaptation zuerst auf der Bildseite, wo die Figuren - zwecks Identifizierbarkeit - mit charakteristischen Requisiten ausgestattet sind, welche ihnen der Tod/Tote zu rauben u.ä. sucht. Einschlägige Darstellungen finden sich in unserem Corpus in großer Zahl, etwa:

GRB (MERIAN) 11 (Abt-Stab); 14 (Ratsherr - Hut); 31 (Krämer - Bauchladen); 32 (Blinder - Stock); 33 (Jude - Geldbeutel); 36 (Koch - Bratspieß); OBD-H² Bild 6 (Patriarch - Stab); 8 (Herzog - Schwert); 13 (Abt - Stab); 22 (Bauer - Geißel); HOL Bild 7 (Kaiser - Krone); 9 (Kardinal - Hut); 14 (Abt - Stab); 28 (Reicher - Geld); BRN Bild zu Str. 8f (Papst - 3fache Krone); 24f (Deutschritter - Lanze); 42f (Herzog - Halskette); 46f (Ritter - Szepter ?); 78f (Koch - Krug); 80f (Bauer - Butterkübel?); 88f (Maler - Malstock); FÜS 11 (Abt - Stab); LUZERN - WYL: Kardinal - Hut, König - Szepter, Kurfürst - Hut, Abt - Stab, Äbtissin - Stab; MEY 1650 Bild 6 (Papst - Tiara); 17 (König - Krone); 19 (Kurfürst - Krone); 51 (Narr - Kolben); WOL Bild 9 (Kaiser - Szepter, Reichsapfel); 10 (König - Szepter); 11 (Kurfürst - Hut); 2 (Kardinal - Stab); 1 (Papst - Tiara); VAL p. 40 (Kaiser - Krone); BLB: Papst - Krone, Kardinal - Hut, Abt - Inful und Stab, Kaiser - Krone, Arzt - Harnglas, Koch - Bratspieß, Kaiserin - Krone, Äbtissin - Stab, Bürgerin - Hut; ERF Bild 6 (Kardinal - Hut); 12 (Böttcher - Hammer); 19 (Bergmann - Wünschelrute); 27 (Amtmann - Bittschrift); 49 (König - Krone); WAS Bild 8 (Bischof - Stab).

Textlich tritt dieser Fülle gegenüber die Variante des Todes als "Requisitenräuber" etwas zurück:

Mein rot Thalar mein roten Hut Nimbt mir der Tod (LUZ 1867-6,1; ähnlich SCH 9,5 - Kardinal; VAL p.40 Kaiser); von dem Haupt riß ich [die] kron (HSL 4,2 - Papst, ähnlich 5,2 Kaiser; 6,1 Wirt); Der nimbt die Inful, bricht den Stab (LUZ 1867-9,3f Bischof) gemildert in SXT 1: Leg das Zeppter aus der Hand.

Ausgiebigen Gebrauch von diesem Topos macht der Text BLB:

Dein Eckhueth steht mir woll an, hät ich deine kleidter nur avch an (BLB 30,1f Bürgerin; ähnlich 2,1f; 3,3; 5,1f; 7,3; 8,5f; 19,1f; 20,2f; 27,2; 28,1).

Belege wie etwa BLB 24,1 (Dein Wegzeiger schneid ich dir ab; Tod zum Blinden; textlich und bildlich nach GRB 32) zeigen, daß der Requisitenräuber Tod nicht vom "Requisitenzerstörer", der in den Texten öfter auftritt, zu trennen ist. Der (spiegelbildlich) über

dem Richter gebrochene Richterstab (HOL Bild 18; WAS Bild 26), der für den schmalen todtensal beschnittene Kardinalshut (MEY 1650-7,3f), das durchschnittene Band zwischen den Eheleuten (EMM Bild 19), der vom Tod geknickte Mast des Schiffes (HOL 30; VAL p.73), die von ihm umgestürzte Bücherwand, die den Gelehrten erschlägt (MUS Bild p.141), der von der Töpferscheibe hinuntergestoßene Krug (ERF Bild 14) und das zerbrochene Harnglas des Arztes (BRN Bild zu Str. 53f) sind eindrückliche Repräsentationen der vom Tod ge- bzw. zerstörten "natürlichen" Ordnung, abgeleitet von und entsprechend der jeweiligen Ständevertreterfigur:

dem Baumeister jetz diß irdisch hauß der Tod zuboden stoß (MEY 1650-31,12); dem Arzt tüt er den harn brechen (BRN 53, 4); dem Musikanten reißt der Tod die Saiten entzwei, sticht ein Loch in die Sackpfeife (ABR 1710, p.133; ähnlich p.190, sowie GRE 14,6); das Schiff läßt er jetz vndergon (SCH 30,5).

Der Tod ist der große Versuchsstörer (MUS p.127 beim Kapitel über Berthold Schwarz) und der große Spielverderber, dessen letsten stich der kartenspielende Jüngling fürchtet (LUZ 1635-52,4), gegen den dem Narren kein Schertz hilft, kein Schimpff gilt (LUZ 1635-63,4), und der auch der Kunst ein Ende setzt:

Das Spiel ist aus (MUS p.164 Künstler, Autor): Doch weil der tod gewohnt, daß er ins rad was steckt, dem menschen ohnvermerkt die freude zu vermindern, was soll ihn denn wohl hier in seiner mordsucht hindern? (RUS p.362).

§ 283 Von der bisher jeweils bereits angemerkten eventuellen spiegelbildlichen Verwendung bestimmter Todestopoi (etwa des Richters, Kämpfers, Herrschers oder Spielers Tod) zu unterscheiden, wenn auch als produktive Analogiebildung davon ableitbar ist die Thematisierung dieser spiegelbildlichen Todesfunktion, die eine weitere Stütze (wenigstens bildlich) in dem Motiv des Requisitenräubers Tod findet:

gib mir dein Infel her / Ich bin jetzt Abbt / vnd du nicht mehr (NEC-SCH' 14,1f).

Dieser Bildtyp, der den Tod/Toten mit (den) Attributen der jeweiligen Ständevertreterfigur versieht, begegnet überaus häufig:

z.B.: GRB (MERIAN) - Bild 6 (Kardinal - Hut); 12 (Ritter - Rüstung); 20 (Krüppel - Holzbein); 30 (Narr - Kappe, Kostüm); MRH (Druck KNOBLOCHTZERS) Bild 16 (Wappenträger - Wappen); KZH Bildbeschreibung 16: der tod ... hebt einen wisen zedel

in beyden henden ... hat am rechten arm ein langs dotten
bein zu einem schrybzüg, ist ein knüg schenckel, hat zwü
fedren im schrybzyg, hat einen dotten kopff zu einem dynten
hernlin ... vnd hat zwuo storcken fedren im hörnlin stecken
(Schreiber); BRN Bild zu Str. 24f (Deutschritter - Mütze);
28f (Äbtissin - Velar); 30f (Einsiedler - Bart); 48f (Jurist -
Beutel); 54f (Schultheiß - Helm); 56f (Jüngling - Beizfalke);
74f (Soldat - Rüstung und Speiß); HOL 6 (Kardinal - Hut);
21 (Prediger - Stola); FÜS Bild 6 (Arzt - Harnglas); LUZ 1867
Bild 36 (Fischer - Netz); 49 (Müller - Sieb); LUZERNER Je-
suintotentanzgemälde WYLs: Bauer und Krüppel; VAL Bild 3
(Prediger - wie HOL); 27 (Abt); EMM Bild 3 (Papst - Tiara);
6 (Kardinal - Soutane); ERF Bild 6 (Koch - Bratspieß); 16
(Hochzeitsbitter - Kleidung); 33 (Oberst - Uniform); 35
(General - Feldherrnstab); 44 (Kardinal - Soutane); 45 (Jä-
ger - Hagdhorn); 48 (Kurfürst - Hermelin); FAL - ELB Bild 17
(Magd - Dreschflegel).

Auch ohne Requisitenraub oder -doppelung nachweisbar ist der spie-
gelbildliche weibliche Tod:

(GRB 5 Kaiserin - lange Haare; HOL 10 Kaiserin; MEY 1650
Bild 35; Knecht und Magd, letztere von "Tödin" abgeführt;
ERF Bild 5: Zigeunerin),

wobei dieses Motiv bisweilen auch entmetaphorisiert wird, etwa
indem die Edeldame in ihrem Putzspiegel sich selbst als aufge-
putzten Totenkopf sieht (EMM Bild 13)⁵⁸²:

Kher vmb vnd schaw Mich an / bin auch ain Edle frau (NEC
81,7f; ähnlich GRB 17,6 sowie BLB 30 Bürgerin).

Textlich wird das Motiv in der Art realisiert, daß sich der Tod/
Tote dem Ständevertreter in der diesem eigenen Rolle nähert: dem
Schiffmann ruft er als Contre-Admiral (ABR 1710,p.86) zu:

ich wills schiff regieren (FRÖ CI; ähnlich HLZ 1799,99),
dem Koch will er ein bittres Essen rüsten (MEY 1759-33,12; der
Tod als Koch in anderer Distribution beim Vogt in FÜS 15,2: ver-
suecht mein pfefferbhruet), und dem Bergknappen befiehlt er:

fahr mit mir in diesen dunklen Schacht (ERF 19,1).

Der Goldschmied muß gleich wie ein Gschirr der Erden nach der Form
des Todes geschmoltzen werden (LUZ 1635-42,3f), Maler und Bild-
hauer contrefait der Meister Tod (ABR 1710, Nr.67 Titel) alle nach
seinem Ebenbild ab, ob sie gleich so viele nach dem Leben gezeich-
net (ebda p.93), und wie der Quacksalber / Arzt setzt auch der
Dr. Tod (ABR 1710, Nr 35 Titel) Zähne aus und ein, schneidet Brü-
che, sticht den Staar und heilt Hals und Bein, doch gründlicher
als jener in einem Augenblick (ERF 9,5f). Dem Schlittschuh-Fahrer

(RUS Bild 29) kommt auch so fort der tod dahinterher, auf schlittschuh'n nachgeritten (ebda p.363) und den Reitern bläst er lustig das Posthorn meisterlich vornenher und weiset ihnen den Weg in die andere Welt (ABR 1710,p.254); der Schwimmer forderte Hein auf, mit ihm ein Spiel zu beginnen (HLZ 1795,p.322), und der Säufer säuft mit dem Tode Bruderschaft (MKL 9; ähnlich HLZ 1795,180ff). In allen diesen Fällen übernimmt der Tod die Funktion des jeweiligen Ständevertreters, so auch in der Autorenversammlung, wo er in der begonnenen Weise eine Strophe vorträgt (HLZ 1795,43), oder in der Ratsversammlung, in die er statt des Ratsherren eintritt: Er wird / o glaubet mir: der beste Rathsherr seyn (STR 20,3; ähnlich HLZ 1799,42). Unter Umständen wird der Ständevertreter dabei zum Patiens jener Handlung (Tätigkeit), deren Agens er im Leben ist:

Der Hirte [= Bischof], der sein Volk mit sanftem Stab Ge-
weidet, wird hinweggeführt zum Grab (SLO 12,1f; analog
SLO 23 Bettelmönch),

und der Kaufmann, soweit ihm nicht der ärgste Praktikenmacher und Beutelschneider, der Tod, Wechselbrief und Kapitalien vor der Nasen wegfischt und ganze Kaufmannsgüter aus- und davonträgt (ABR 1710,p.71), ist selbst die rechte Wahr (MEY 1650-28,9), die der Tod vmb ein Oeppfel kaufft hat (LUZ 1634-44,4 Krämer):

darumb ich auch wil Dich selbs ferggen wie ein Wahr (LUZ 1867-26,2f).

Die Produktivität dieses Topos beweist ERF 16 mit der Aufnahme des sonst in den Totentänzen nicht vorkommenden Hochzeitsladers (s.o. § 164), die nur erklärbar ist als spiegelbildlicher Rückschluß aus dem zum Tanz ladenden Tod / Toten, somit als Übertragung des Prinzips der Spiegelbildlichkeit aus der Todestopik in die Konstituierung der Ständereihe.

- § 284 Eine andere Möglichkeit, den Tod / Toten in Bezug auf die jeweilige Ständevertreterfigur zu spezifizieren, besteht darin, ihn als den ächten Ergänzer zu einem ganzen Paar⁵⁸³⁾ in einer zu dessen Tätigkeit und Stellung komplementären (aber nicht spiegelbildlich gleichen) Funktion einzuführen und denen, die sich zu Tod geritten, zu Tod getrunken, zu Tod gefochten, zu Tod getanzt, zu Tod courtisirt etc haben (ABR 1710,p.294), eine jeweils pas-

sende Todes-/Totenfigur gegenüberzustellen; dabei werden 2 Typen des Verhältnisses besonders oft ausgeprägt: einerseits das zwischen Untergebenem (-er) und Herrn (Dame), andererseits das zwischen Mann und Frau.

Der Tod als Untergebener des Menschen tritt auf den verschiedensten Ebenen der sozialen Hierarchie auf: ausgehend von dem die Erde bebauenden Adam, dem der Tod dabei ein guten Gsell abgibt (VAL p.18; ebenso im Bild, anschließend an HOL 4, von dem auch MEY 4 abhängt), tritt er auch beim Bauern (HOL 38; MEY 34) als dessen Gehilfe (SLO 38,3) auf und will ihm die Pferde aus dem Pflug ausspannen (WAS 40-Str.4). Die Grenze zum spiegelbildlichen Tod kann dabei verschwinden, wenn der Tod / Tote etwa einer Melkerin beim Melken (EMM Bild 21) oder einem Mäher beim Mähen (EMM Bild 22 mit Einfluß des Schnitter-Tod-Topos, s.o. § 261f) hilft. Zur Figur des Priesters wird ein ministrierender Küster Tod (HOL 22; LUZERNER Gemälde WYs; VAL 31; EMM Bild 14; ERF Bild 42 - Tod als Kandidat; FRB Bild 11; WAS Bild 12; POC Bild 8 - beim Kranken), zum Handwerker der Tod / Tote als Gesell (ZIM f 117r,28) gestellt; der Kutscher (FAL-ELB 14,4) Tod chauffiert Reiche und Adelige (FRB Bild 8) auch gegen ihren Willen:

Halt still gutschier ... far nit mit dir (LUZ 1867-14,1f; modifiziert auch beim Knaben als "Steckenpferd": FAL-SWA 2,3), als Ruder knecht rudert er die Liebenden in ihr Verderben (POC 4). Dem Kaiser erscheint er als Kanzler (LPL 42), dem Ambtman führt er als Schreiber das Prothocol (BLB 11,4). Das Amt des Hofnarren versieht er bei der Königin (HOL 11 und danach SLO 11,1f), das des Mundschenken beim König (HOL 8 = SLO 8; ebenso VAL Bild 42):

Todt, warth auff vnd schencke ein (VAL p.42), aber auch beim Weinbauern (KZH Bildbeschreibung 21), sowie bei Zecher, Schlemmer oder Säufer:

Halt halt ich will dir schencken eyn (FRÖ CII; HOL Bild 42; VAL 78; MUS Kupfer p.94; auch Luzerner Gemälde WYs), wobei die moralische Komponente - es handelt sich ja um Sündenpersonifikationen (s.o. § 123ff) - expliziert werden kann:

Begnügsamer Mann, frugaler Asmus, an dir wird er sein Schenkenamt niemals üben (MUS p.96).

Vor allem weibliche Standespersonen werden mit dem (weiblichen)

Tod als Zofe kombiniert:

All deiner dienstmeget darffstu nimmer Hie ist ein dürres
frawenzimmer (SCH 10,5f; analog HOL 34; Luzerner Gemälde
WYLS; VAL Bild p.97; ERF Bild 40; FRB Bild 5; MKL Bild 6).

Der tod ist da als Zofe nah (RUS 25 Bildoberschrift), die mit
aschen zierth ... das haubt (FRB 5). Aber auch männliche Figuren
müssen sich von dem Tod bedienen lassen (MEY 1759-6,12 Papst):

Ich zieh dir an ein Tödlichs kleid (SCH 13,6 Fürst; ähnlich
ERF Bild 20 Bürgermeister).

Von hier ergibt sich wieder ein Übergang zu einem anderen Topos,
nämlich dem des Requisitenräubers Tod:

Den Gasthut wil ich euch abziehen (GRB 39,4; ähnlich 10,1).

Als spezialisierte Diener-Figur ist wohl auch der Tod als Hans-
wurst (ERF 9,5), Beazzo (MUS p.104) oder Pickelhering (RUS p.352)
anzusehen, der Figuren wie Quacksalber (ERF) oder Seiltänzer (MUS,
ERF) begleitet und in der Tradition des (sozial abgesunkenen) Hof-
narren (HOL 11 Königin, danach VAL 93)⁵⁸⁴ verstanden werden kann.
Freilich ist auch mit Ansätzen eines selbständigen Tod-als-Narr-
Topos zu rechnen (wie etwa bei MRH Druck KNOBLOCHTZER Bild 7 -
Kaplan).

Während der Tod als Arzt durchaus als (komplementärer) "Helfer"
des Kranken interpretiert werden kann (etwa HLZ 1799, p.12.66),
stellt er als ärztlicher Famulus (wie etwa HOL 26; ERF Bild 38.
37 - Apotheker) die Umkehrung des realen Hierarchieverhältnisses
zwischen dem Arzt und seinem Diener dar: du Meister, und ich
Knecht (MEY 1650-26,16). Ähnliches gilt für den Müllermeister,
der denkt nicht, daß der tod ihn frölich vergesellt (RUS p.326).

Dem Paradoxon des Untergebenen (Tods), der seinen Herrn über-
windet, schafft stärksten und aktuellsten Ausdruck HOLBEIN (Nr.
32), indem er - vielleicht im Anschluß an ein in Basel verbreit-
etes Gerücht, sicher aber in Anspielung auf die zeitgenössischen
Bauernkriege - den Grafen von einem Tod / Toten in Bauernkleidung
getötet werden läßt⁵⁸⁵.

Das umgekehrte Verhältnis - Tod als Übergeordneter - wird nur
vereinzelt realisiert, etwa beim Boten:

Ich wil dir geben darumb dinen lon (KZH 27,6),

oder beim gesuchstellenden Supplicanten (HLZ 1799,p.3), wobei sich
dieser Tod als Obrigkeitsfigur bereits dem Topos des Herrscher-Tods

(s.o. § 268) nähert (z.B. HLZ 1799, p.88. 94 jeweils Tod als Truppenführer bzw. General).

§ 285 Der zweite Typ zwischenmenschlicher Beziehung, der auf das Verhältnis Mensch-Tod in den Totentänzen übertragen und zur Ausformung eines komplementären Todes / Toten genutzt wird, ist die zwischen Mann und Frau: der Topos vom Tod als Gemahl⁵⁸⁶⁾ oder Bräutigam erweist sich dabei - wohl in Fortsetzung der mystischen Vorstellung der "Christusminne" - als besonders wirkkräftig:

Jene Frantzösische Jungfraw Genovefa hat den Tod / aus Verlangen bey Christo zu seyn / ihren Bräutigam genennet (HARSDÖRFFER). (Anm. 587)

In den Totentänzen ist diese Identifizierung keine freiwillige, die von der "Braut" her erfolgt, sondern es ist vielmehr umgekehrt der Tod, der sich als Bräutigam (HLZ 1795,113), als Freier (HLZ 1799,52) seine Braut sucht:

So hol ich unverliebt dich jetzt zu meiner Braut (ERF 40,2; ähnlich ABR 1680,p.69; FAL-ELB 11,3f),

ihr einen Liebesantrag macht (HLZ 1795, p.240), sie mit einem seltam Kettlein (WSB 2,2) beschenkt oder als unverzagter Rival (MUS p.154), als Ehebrecher (HLZ 1799,p.48) oder als außerordentlicher Gesandter (WFL p.231) die Stelle des rechtmäßigen Bräutigams bzw. Gatten einnimmt. Auch wenn sich das Motiv des Liebhabers Tod schon im 16. Jh. bildlich bei B. GRIEN, B. BEHAM und A. DÜRER⁵⁸⁸⁾, sowie vereinzelt auch in Totentänzen,

z.B.: BRN Bild zu Str.84f O tod wie grüwlich grifst mich an (85,1),

findet, entfaltet es seine große Wirksamkeit doch erst später im 18. Jh.

Schau! der Tod will dich umarmen (WAS 23-2,1); Willkommen schöne Braut ... Verschmäh die kalte dürre Hand nur nicht zu unserm Bunde (MUS p.26).

Dieser bei LPL (32) mit dem Tanzmotiv gekoppelte Topos, der in BÜRGERs Lenore sogar seine eigene textliche Ausprägung erfahren hat, verbindet sich mit sozialen Motiven, insoweit der gesellschaftlicher (HLZ 1799,101ff) Tod etwa als Lord Klapperbein (MUS p. 25), d.h. als edelmännischer Kavalier (wie auch FÜS Bild 18) z.B. der Kaiserin die Hand küßt (EMM Bild 5) oder der Schauspielerin den Hof macht (ERF Bild 2).

Die Umkehr dieser Variante, mit dem weiblichen Tod / Toten als Braut / Gemahlin findet sich nur vereinzelt, aber schon früh in OBD-H² (Bild 16 Edelman), weiters etwa in ERF (Bild 4 - König mit Tod als Königin) oder MUS:

ein Todtengespenste war die Braut (MUS p.53; Kapitel Ge-täuschte Erwartung).

§ 286 Neben diesen beiden Haupttypen des komplementären Todes (als Diener, als Bräutigam bzw. deren weibliche Entsprechungen) finden sich in unserem Corpus noch eine Reihe von weniger stark ausgeprägten, die nichtsdestoweniger auf dasselbe produktive Grundprinzip zurückgeführt werden müssen. Mit Ständevertreterfiguren aus dem ökonomischen Bereich z.B. stellt der Tod / Tote eine Art Geschäftsbeziehung her⁵⁸⁹): er ist der letzte Mahner (LÜB 1701, 149 Wucherer, ebenso ERF 32,5 Banquier), der sich mit nichts, als mit dem leben zahlen läßt (RUS p.328 Müller), ein glaubiger (ebda), der dem Kaufmann ein Wechsel (MEY 1650-28 Bildunterschrift) präsentiert, den dieser nicht kan mit protest abweisen (WAS 32 Bildunterschrift). Er fordert von ihm den Antheil der Ware (ERF 31,3), vom Schiffmann das Leben hie zu pfand (NEC 65,9) und vom Wucherer (Bankier) seinen Theil an der erworbnen Beute (ERF 32,3):

Ich fordre deinen Rest alss meinen zinss von dir, zahl ab (LÜB 1701,113).

Dem Reichen tritt er als grober Bettler (HLZ 1799,72; ähnlich HLZ 1795,28) im Lumpenrock (HLZ 1799,54) entgegen: Und seine Blikke Verlangten Brod (HLZ 1795,281). Immerhin ist das Motiv des fordernden Todes so stark, daß es einerseits auch bei nicht unmittelbar mit dem ökonomischen Bereich verbundenen Figuren verwendet:

dem dode môt ik setten ein swar pant (LÜB 1489,1278 Soldat), und sogar thematisiert werden kann (wie HLZ 1799,5 Das Pfand - Armer; ebda p.70: Waldzinß - Holzknecht), anderseits (im ERFurter Text) auf eine konkrete lokale Gegebenheit übertragbar wird:

Der ungetaufte Tod (ERF 15,7 - im Bild der Tod in polnischer Judentracht) spielt auf die Wachslieferungen polnischer Juden an den Breslauer Händler Gottfried Kluge an: Mei schau! Du brauchst dies Wachs, nur hurtig eingekauft (ERF 15,1).

In Beziehung auf Figuren mit dem Merkmal "+jung" wird der Tod als eine mit der Erziehung betraute Person dargestellt, z.B. als Amme:

der kleine Liebling lag dem Tod im Schoosse, ihm füllte sichtbarlich Freund Hein Gift der Verwesung für gesunde Nahrung ein (MUS p.59; ähnlich Kupfer p.34; OBD-H² Bild 23; MRH Druck KNOBLOCHTZER Bild 22; HLZ 1799,p.32),

als Gevatter (HLZ 1795, 275ff; HLZ 1799,39) oder Vormund (HLZ 1799,58), als Arzt (LPL p.31) oder Lehrer (FRB Bild 2 - Knabe; MKL 4 - Schüler) bzw. Professor (ERF 46,1 Student). Dieser Lehrer Tod kann im weitem zum Schulinspektor (MUS p.37 Schulvisitation) gesteigert oder zur Schülerin:

Flugs dehnt Glieder und Gelenke Schleyerdirn, und wächst heran, wächst zum dürrn Knochenmann (MUS p.142),

verkehrt werden, wenn Lehrer oder Lehrerin selbst die Betroffenen sind. Eine besonders originelle Variante des komplementären Tods bei Kindern gibt HLZ 1799,p.106ff:

Da spielten die Kinder blinde Maus an einem Winterabende, und Hans Holzmeier kam und mischte sich in ihr Spiel, und der blinde Knabe, der die andern fieng, ergriff Hans Holzmeiers rauhe kalte Hand, riß sich die Binde von den Augen, und schrie: 'gefangen! gefangen!'

Für Figuren wie den Wirt oder Schlemmer wird dem Tod die Rolle des unbescheidensten der Gäste (MUS p.99), der kommt, man lad ihn oder nicht (RUS p.224), zugeschrieben:

Nun kehr ich bey euch ein, Herr Wirth (MEY 1759-32,1).

Er ist der lest, mit dem der Wirt abrechnen muess:

Für zech gibt er mir todten buess (FÜS 8,6ff).

Es ist jedoch angesichts tw. älterer Belege, in denen der Tod als arger (BLB 3,5), schröcklicher (SCH 22,6), unverschämter (MEY 1650-18,13) oder auch wilkomner (SCH 25,6), werder gast (ebda Beschluß 37) im Zusammenhang mit ganz anderen und assoziativ nicht verbundenen Figuren vorkommt, auch möglich, daß es sich beim Gast Tod um einen lediglich teilweise komplementär verwendeten autochthonen Topos handelt.

Eine Reihe von vereinzelt Belegen demonstriert die Variationsbreite bei der Realisierung des "komplementären Todes": beim Schiffmann schleicht Freund Hein, ... als Passagier sich ein (MUS p.35; ähnlich RUS 311) oder schwimmt hinter her (MUS p.135); dem Jüngling und der Hure bietet er sich als Kupplerin (MKL Bild 8) an:

Tretet zu mir anher Ich hab der schönen Jungfrau zart (BOL 16,3f; ähnlich GRE 19,6),

und dem Hahnrei hilft er beim Vollzug der Rache (NEC 1544 p.66)⁵⁹⁰); wie er als Werber Soldaten zusammenbringt (MUS p.114; ähnlich HLZ 1799,82) so hetzt er als Aufwiegler das Volk in die Revolution:

Wollt ihr mit blut'ger Hand an Recht und Ordnung rühren, So soll mein Banner Euch zum Bruderkampfe führen (MKL 1850,12; zweifellos im Anschluß an RETHELs 1849 erschienenen Totentanz; ähnlich HLZ 1799,21ff).

Dem Duellanten steht er als Sekundant zur Seite (MKL 11), und dem ungerechten Richter bringt er Bestechungsgaben - zum Leichenschmause (MUS 47). Was geistliche Figuren (außer dem Priester, s.o.) betrifft, so wird er etwa beim Papst als Schweizergardist abgebildet (FRÖ iij; LUZERNER Gemälde WYLs) und vom Kardinal als ein ketzer bezeichnet, der ewiglich verbannt ist (RUS p.259). Daß sich aus der Verwendung des Todes als komplementäre Figur u.U. auch paradoxe Effekte erzielen lassen, beweist HLZ 1795, wo ein Selbstmörder vom Tod gerettet wird:

Hein sah ihn stürzen, - und durchdrungen von Schmerz war er ihm nachgesprungen, zog ihn ans Land - Und weilte, bis der arme Mann Fing wiederum zu leben an (HLZ 1795, p.213).

§ 287 Wichtiger als eine derartige Belegsammlung, die sich - eben per definitionem - erweitern läßt, ist die daraus ableitbare Feststellung der Produktivität eines Todestopos, der nicht per se existiert, sondern der in Abhängigkeit von und Wechselwirkung mit der jeweils kombinierten menschlichen Figur ausgebaut werden kann, wodurch die ursprünglich statische Figur des Todes die Dynamik chamäleontischen Verwandelns (WFL 217, u. dort öfters thematisiert, etwa p.203. 212) entwickelt. Da auch die traditionellen Todestopoi in Kombination mit entsprechenden Figuren komplementär verwend- und interpretierbar sind, ergeben sich bei der Erklärung der Tatsache, wie dieser Topos des komplementären Todes im Texttyp Totentanz so weite Verbreitung finden konnte, keine Schwierigkeiten. Im Gegenteil wird die Abnahme der Häufigkeit des Tanzmotivs in jüngeren Texten erst vor dem Hintergrund dieses neuen "Meta-Topos" recht verständlich: da die Proposition (semantische Basis), die dem Totentanz-Textem zugrundeliegt, nicht ist, daß "alle mit dem Tod / Toten tanzen", sondern lediglich, daß "alle sterben müssen", kann die Darstellung der Unterschiedlichen Todts-Gattungen, soweit sie sich nicht ohnehin als Sproßtext verselb-

ständig wird (wie etwa bei VAL Teil 2, dieses Titels), durchaus in den Text integriert werden. Je mehr sich freilich die Ansicht, Die Art des Todes gründe(t) sich auf die Art unseres Lebens⁵⁹¹⁾ bei der Konstituierung des Totentanztextes durchsetzte, in desto geringerem Ausmaß wurde die semantische Basis durch das Oberflächenmerkmal "mit dem Tod/Toten tanzen" verwirklicht. Einen in diesem Zusammenhang anschaulichen Beleg für die Rettung des Tanz-Motivs durch seine Einordnung in die Reihe des komplementären Todes gibt WFL, wo Herr von Rumpelmeier seinen Opfern in jeweils adäquater Gestalt erscheint, u.a. auf einem Maskenball als besessener Tänzer (p.219ff), der Eine nach der Andern zu Schanden walzte, ja mit Mancher nachher an's Büffet eilte und ihr die eisige Limonade credenzte (p.222) oder sie ans offene Fenster führte, wo die kalte Nachtluft ... hereinströmte (ebda). Erhält der Tanztopos diese neue Funktion nicht, dann kann es - wie im Fall von MUS - zu seiner (§ 215 bereits zitierten) expliziten Eliminierung als 'schale Nebenidee' kommen:

Freund Hein machts immer doch den Sterblichen mehr zu Danke als sie glauben, erdrosselt sie nicht als ein Scherge, in einer heterogenen Schlinge, sondern führet sie gern an dem Leitfaden aus der Welt, den sie ihm selbst darbiethen, und bestrikt sie am liebsten mit seinen Nezen, in ihrem eigenen Elemente (MUS p.94).

Die diachronische Konstanz des Totentanz-Textems erklärt sich nicht zuletzt aus dieser oberflächenstrukturellen Flexibilität und Offenheit: indem der Todtentanz für alle Stände (MKL Titel) darstellt, Wie der Tod vom Kinde bis zum Greise Jeden erfaßt nach seiner Weise (MKL Prolog), ist er - sowohl auf der Seite der Ständefiguren, als auch auf der sprachlichen Realisierung des "Sterben-Müssens" beliebig erweiterbar und variabel geworden und damit interessant geblieben.

§ 288 Während in den (§§ 283-287) besprochenen Topoi des spiegelbildlichen und komplementären Todes / Toten dieser an die jeweilige Ständevertreterfigur angepaßt wird, verhält es sich bei der Verwendung des ebenfalls ziemlich produktiven Topos vom Tod als L e i c h e (Toter) gerade umgekehrt: das Sterben wird sprachlich (und bildlich) gefaßt als Prozeß der Verwesung, durch den der

Mensch dem Toten / Tod ähnlich wird. Ikonographische Voraussetzung dafür ist, daß die Todes-/Totenfigur selbst im Lauf der Kunstgeschichte 'zusehends die Gestalt der Leiche annimmt, bis sie schließlich zu jenem Knochenmann wird, wie ihn die neuere Zeit abzubilden pflegt'⁵⁹²).

In unserem Corpus überwiegt in den älteren (Bild)Texten durchaus die Darstellung als eins toden menschen leichnam der schlangen und würmer erbt (GEILER Arbor f 117r), in der gestalt eines ausgedörrten schändtlichen ases, welches nackend ist, keine ohren, augen noch nasen hat⁵⁹³). Auch die schwarze Farbe dieser Figur (etwa GRB 24,4; OBD 4,3; FÜS 9,4; VAL p.82; GEILER Arbor f 134: ein schwartz alt weib), die sie mit dem gruwlichen bilde der swarczen moren, den helschen tier⁵⁹⁴) gemeinsam zu haben scheint, dürfte als Charakteristikum gelten. Beispiele für eine derartige bildliche Darstellung bieten die Drucke OBD-H² und MRH-KNOBLOCHTZER, die Gemälde von GRB, LÜB 1463/1701 und KZH (soweit im Falle von GRB aus MERIANS und BÜCHELS Kopien, im Falle von KZH aus der erhaltenen Bildbeschreibung erschließbar), aber auch noch tw. MEY 1650/1759 (etwa Nr.33) und WAS (z.B. Nr.21). Als Nachweis für die Identifizierung eines verwesteten Leichnams im offenen Sarg mit dem tod sei noch einmal auf AUG 1438 (Clm 3941 f 19a: Verwester Leichnam in offenem Sarg; Cgm 4930 f 13v: Der tod spricht) oder auf VAL 1682 verwiesen, wo die Fürstin (Kupferstich nach HOL 36) entsetzt fragt, was für zwey betrübte Leichen ... Thun in vnsren Hoff einschleichen (VAL p.94); in ähnlicher Weise läßt auch noch ERF den Maler sprechen:

Ich malte auch daher den Tod verdorrt und schlecht, Und habe nie bedacht, dass dies mein Bildnuss wäre, Als da ich dieser Welt den Rücken nun zukehre (ERF 29,6ff).

Zu dieser Zeit ist jedoch diese Art der Todesdarstellung zum Großteil bereits abgelöst durch jene, die den Tod als Knöchler, als Todtengerippe (HLZ 1799,126) zeichnet. Die Antwort, wer den tod zuerst als ein häßliches gerippe vorstellte⁵⁹⁵), läßt sich wohl kaum geben, doch führen die von GOETTE nachgewiesenen Darstellungen, das HELASche Skelettbild von 1493, Skelettdarstellungen in einem Stundenbuch von 1515 und das SCHOTTSche Skelettbild von 1517 in das beginnende 16.Jh.⁵⁹⁶). Textlich finden wir diese Vorstellung

etwa in NEC 1544 expliziert:

So wöllest doch berichten mich Warumb du also grausamlich
Nun sechest das ann dir allain Ist weder flaisch noch haut /
nur bain Vnd stinckst darzu vnleidenlich Von würmen gressen
ellendklich. Pfuy / pfuy was anblicks bist du doch Du
scheützlichs thier am letsten noch (NEC p.10,8ff).

Vor diesem (ikonographischen) Hintergrund wird das Sterben auch sprachlich gefaßt als Gleichwerden mit dem Tod / Toten:

Itzund werd ich meim Tentzer gleich (GRB 8,8; ähnlich 10,8; KZH 24,8; BRN 56,2; FÜS 20,4; STY 1,8).

Man begnügt sich dabei jedoch selten mit der einfachen "Nennung":

(schöne Frauen) Auch werden müssen Beiner (MBU 6,8); Gester Kayserin ... heut schon eine leich (EMM 5,1f; ähnlich LUZ 1635-60,4; BRN 1,4; RUS p.233; STR 34; WAS 18-5,3),

sondern beschreibt, wie ein totter Leib (WAS 49-1,3) in der Erden verwesen (MBU 7,8) und ein vul stinkende âs (LÜB 1489,916; ähnlich WAS 49-5,6) wird, gleich wie ein bluom verwelckht, fault in der erden (EMM 13,3f; ähnlich SCH 39,4f). Dahinter steht selbstverständlich die biblische Topik, daß der Mensch (Adam) zum Erdboden zurückkehrt, von dem er genommen ist (Genes. 3,19; ähnlich Hiob 34,15; Ps 103,14; 104,29; Pred 3,20; Genes. 18,27; Jerem 31,40), das er werd wider staub vnd kat (NEC f 98a, V33; ähnlich 33,1f; LÜB 1489,752; SCH 4,5f; LUZ 1635-6,4; MEY 1650 Bildunterschrift 34; ERF 9,5f; 14,3). Dem Menschen, und darunter v.a. den Frauen, die hebbden groten acht, wo se dat âs den licham mogen ziren (LÜB 1489,275), werden alle jene vorgehalten, die seind schon verwesen (RGB 4):

Hir umme scheme di, slike unde drekhöp (LÜB 1489,1624): Din lib angsicht, din haar und brüst, MUß alles werden ein fuler mist (BRN 84,3f).

Topoihaftes Requisit bei der Darstellung dieses Prozesses sind Krotten und Schlangen (KÄR 24,13ff), müs vnd krotten (BRN 60,4) und - v.a. - eine große Schar der Würmer (STY Version Klier 7,7f):

des frewen sich die würm auff deinen fetten wanst ... komm bauch, der erden iast wird deine fett außkochen / daß nichts von dir bleib als rieb, gebein und knochen (MEY 1650-33,14ff; weitere wurm-Belege: LÜB 1489,918; KLB 34,2; BRN 17,4; 60,2f; 78,4; NEC 45,16; 75,3; SCH 14,6; VAL p.30; RGB 13; LÜB 1701,124; ERF 6,2; GRZ 4,7f; LUZ 1867-51,3f; KÄR p.15 Str.9; p. 19,17).

§ 289 Wie wirksam die Sprachgebärde "Verwesung" nicht zuletzt deshalb, weil sie die alles gleich machende Gewalt des Todes besonders eindrücklich darstellt (MEY 1650-5,13), war, zeigt sich einerseits in ihrer Langlebigkeit (noch in RILKES Toten-Tanz näßt den Toten ihr Angsten ... wie eine Beule und der Vorgeruch ihrer Fäule ist noch ihr bester Geruch), andererseits darin, daß sie auch außerhalb der Totentänze, die als Bilder mit ihrer Wirkung ja rechnen, in eigenständigen Bild- oder Sprachtexten thematisiert worden ist; erinnert sei an ihre Personifikation als Frau Welt⁵⁹⁷, an diverse Grabmal-Skulpturen⁵⁹⁸, an das Doppelporträt des Hieronymus TSCHÉKKENBÜRLIN⁵⁹⁹ als Lebender und als Leichnam oder an einen (bäuerlichen) Gebrauchsgegenstand wie den im Tiroler Volkskunstmuseum aufbewahrten Handtuchhalter in Form einer kombinierten Frauen-Skelett-Skulptur. Aus solchen Darstellungen spricht stets der Triumph des Todes über den Leib:

warwme werdent entblösset din zene, zugetan din augen, din antlit bleich, din naselöcher enge din lefftzen swartz (CPV 3009 f 98r - aus einem gespräch des tods mit dem libe; ähnlich ERF 50,10ff; KÄR p.16,3);
wo ist nu min valwes hor, darzü min lieplichen schonen augen? die mogend ir wol an mir schowen. ich hatt einen suferlichen mund, der zennet nu zu aller stund. min becklin die warent süferlich, die standend nu gar jemerlich, min nasen ist mir abgefallen, min mund min zene kögend nit me kallen, sechend har und lachend mit mir, ob ir zu mir habend lust oder begir.
(Anm. 600)

Dieser Triumph, der vereinzelt auch in unserem Corpus thematisiert wird (AUG 1438,209ff; ABR 1710, Nr.11 Das Grab; WAS Nr.49 Die Verwesung, vielleicht im Anschluß an Pred. 3,19), steigert sich im Barock (etwa bei ABRAHAM A SANCTA CLARA) zu 'fast pathologischer Wollust'⁶⁰¹:

Kommt her, ihr Welt-Affen, ihr Gesichter-Narren, ihr Venus-Genossen, geht mit mir an unterschiedliche Ort zu Wien, allwo große Gruben mit viel tausend Todten-Cörpern angefüllt, schaut ein wenig dasjenige, was ihr habt angebet' ... schaut recht in die Grube, darin viel tausend liegen, dort liegt dieselbe, die dich mit ihren gekrausten Haarlocken verzaubert, jetzt seynd dieselben Lausstaude nicht mehr von der Bisamschachtel eingepulvert, sondern vor Rotz und Eiter picken sie zusammen, wie die erhärten Firniß-Pinsel, siehe dort liegt diejenige, die mit ihren magnetischen Augen dein Herz gezogen ... nunmehr stecken selbe in den Kopf vertrieft, und seynd nichts als ausgehöhlte Würmnester ... siehe dort liegt dieselbe, dero rothe Lefzen dir über Zuckerkandel gewest, nunmehr hat der

ungelöschte Kalk dieselben Leckerbißlein verzehrt, daß an-
jetzo die Zäh'n hervorblöcken, wie einem murrenden Hund an
der Kette: Kommt herzu, schaut dasjenige, was euch angereizt,
was euch bezaubert, was euch bethört, was euch verzuckt, was
euch ergötzt, was euch erfreut, jetzt ist alles eine stinkende
Allabattritta. (ABR 1680, p.70f)

Auch in die "schöne Literatur" finden derartige "Gräberschauen"
Eingang:

Die dürren Todten-Bein und Schalen von dem Hirne / Sind mir
in meinem Aug ein funcklendes Gestirne. Den tieffen Gruben
die mit Schimmel sind behängt / wird doch der Engel-Glantz
für solchen Wust geschenckt. Der morsche Rücken-Grad / der
spröden Rippen Prasseln / Der ungeheure Stanck / zerbroch-
ner Särcke Rasseln ... Hat mich ... sehr ergetzt. (MÜHLPFORTH)
(Anm. 602)

Erst im aufklärerischen 18.Jh. verliert der Topos durch Rationa-
lisierung seine erschreckende Wirkkraft, als man sich 'einen
Schritt weiter wagt, um zu sehen, wie auch die Verwesung selbst
wieder vergeht und zu Erde und Blumen wird'⁶⁰³):

Schaudere nicht vor der Verwesung. Das Weizenkorn fault und
wird ein hundertfältiger Halm; Alles muß sterben, was zum
Licht und Leben herausbrechen soll. (HIPPEL) (Anm. 604).

Sterben wird nicht mehr unter der Perspektive leiblicher Verwesung,
sondern als Verwandlung, Veredelung gesehen:

Der Tod ist nur ein Metamorphisierer (MEY 1759-55,11).

cc) Der Tod als (benannte) Kunstfigur - Toposmischung (§ 290-292)

§ 290 Wir sind damit am Schluß des Überblicks über die in unserem Corpus
verwendeten Todestopoi zur sprachlichen Realisierung des Begriffs
"Sterben" angekommen. Hinzuweisen bleibt jedoch noch auf die Tat-
sache, daß die Todes-/Totenfigur nicht nur außerhalb der Toten-
tänze als der Tod von Basel, Lübeck u.ä. sprichwörtliches Eigen-
leben gewonnen hat⁶⁰⁵, sondern daß es auch in den Texten selbst
Anzeichen für eine reflektierte, spielerische Verwendung dieses -
dann figürlichen Motivs - gibt. Wohl im Anschluß an die in älteren
Texten (etwa LÜB 1489, aber auch SCH) beobachtbare Überlagerung
von Figurensprache durch Autorensprache tritt der Tod etwa als
mors vel philosophus respondens (SUS p.18) oder als Prediger auf:
So muß ich der Predig des Todes zuhören, (MEY 1650-17,10).

Umgekehrt wird er vom Ständevertreter als gestrenger Beichtiger (MEY 1650-7,9; ähnlich 9,10; 11,1; 32,11 u.ö.) angesprochen und damit aus seiner engeren figuralen Funktion herausgehoben. Der Tod/Tote ist nicht mehr direkt, was er ist, sondern er wird reflektiert als tristis (VAL p.50; 98) oder deformis imago (VAL p.82), als schwarz verbaindtes Contrafeh (VAL p.82), er wird eine rolle, die mit agirt, wie sonst bey trauer-spielen (RUS p.239). Dies setzt voraus, daß auch das dargestellte Geschehen nicht mehr als unmittelbare Wirklichkeitsabbildung, sondern als Spiel verstanden wird, in dem humanae non aequa figura figurae des Todes (VAL p.90) sein theil nimpt (RUS p.324). Auf der Bildseite findet diese (junge) Entwicklung ihren Ausdruck in der Abbildung von Todesmonumenten (WAS - Bild 5; MUS - Titelpuffer) und Todeszeichnungen (MUS Kupfer p.161) neben und statt dem "lebendigen" Tod. Auf diese Weise wird der Totentanz zum Zitat im Totentanz:

Es haben zwar die herrlichsten Meister, vielleicht sich beim Tod zu recommendiren, diesem beindrechtslerischen Dürrer die Ehre getan und ihn viel hundertmal gleichsam nach dem Leben erschrecklich schön abgemalt, abgebildet und abgestochen, und zwar mit höchstem Respect, wie er zum Exempel bald auf einem papstlichen Stuhl oder Königlichen Thron sitzt, bald in einem Kardinalshut oder Inful, bald in einem breiten Hut mit bunten Federn stutzet, bald wie er bei einem Reichen die Dukaten wägen hilft, bald wie er eine schöne Dame zum Tanz führet, bald wie er mit großen Gesundheitsgläsern an großer Herren Tafeln Bombardement anstellet, und was dergleichen Flatterien mehr sind, so ihm schon tausend Künstler gemacht haben. (ABR 1710,p.93f)

Umgekehrt gibt es auch Ansätze, der expliziten Metaphorisierung entgegenzuwirken, indem sie thematisiert (und dann auf einen Subtext beschränkt) wird; mehrere Beispiele dafür liefert HLZ 1799, wo der Tod etwa als Schattenspieler Bilder des Todes (p.74) vorführt oder beim Mahler (p.125) das Bild des Todes bestellt, von den gelieferten (metaphorischen) zwei Bildern jedoch nicht befriedigt ist:

Hans Holzmeier ärgerte sich, denn er meinte sein Bild zu finden, oder doch wenigstens seinen Namen zu hören. Und kennst du, schrie er, Hans Holzmeier nicht, oder mochtest du ihn nicht abkonterfeien (HLZ 1799,126).

Wir haben es dabei mit letzten (und bereits unzeitgemäßen) Versuchen zu tun, die "reale" Existenz der (ohnehin erst im Spätmhd. aus dem lexikalischen Zusammenfall von tod und toter entstandenen) Todesfigur gegen ihre aufgeklärte Auflösung zu verteidigen:

Mein Namh ist entehrt, Ich bin verachtet, und räche mich Und morde dich als Herr im Walde. Ihr Thoren dachtet, Weil mein Hifthorn nimmer erschallte, Weil ich auf der Straße war, Meine Herrschafft sey gar. Ich sey nach meinem Verschwinden Nimmer zu finden. ... Ha, ich kann mich verstecken, Und ungehört und ungesehn Auf einmal vor euch stehn. (HLZ 1799,38f)

§ 291 Dieser Tod erhält deshalb wie der Tod auf der Bühne (Bleke Streckeeben bin ick gnannt, STRICKER Schlömer V 2403; ähnlich V 3065f: de schrecklick bitter Dodt, De nömde sick bleke Streckeuoeth) auch im Totentanz des 18. und 19. Jhs Namen:

Bey der Armuth der teutschen Sprache an synonymischen Ausdrücken, für das allegorische Ideal des Todes, hat sich der Verfasser erlaubt, die jokose Benennung von Freund Hein, die der empfindsame Asmus bekanntermassen, nicht eben als ein Schaustük, sondern nur als eine bequeme Scheidemünze oder wohl gar als Nothmünze ausgeprägt hat (Anm. 606) und die schon hin und wieder vor voll angenommen wird, ... auch seines Orts in Umlauf zu sezen: denn er gestehet gern und willig, daß dieser Ausdruck ihm ein wahrer Gewinn, und bey gegenwärtiger Arbeit ganz unentbehrlich gewesen ist. (MUS p.6f)

Nach MUSAUS greift auch Joh.Gottl. MÜNCH (HLZ 1795) den Namen Freund Heins auf und gebraucht seinerseits im 2. Bändgen (HLZ 1799), anschließend an den Topos vom Jäger Tod (der Waidmann HLZ 1799,50; der Jäger ebda 51) den alten, bei GEILER von KEISERSBERG noch als Berufsbezeichnung (des holtzmeyers des dotz im Titel von Arbor 1521) gebrauchten Namen Hans Holzmeier, den E. WEISFLOG zu Herr von Rumpelmeier weiterformt:

Rumpelmeier! - Welch ein fatales Wort! Aber führt nicht vielleicht eine wackere Familie diesen Namen? Klingt nicht der 'Teufel von Birkensee', der 'Pfortner von der Hölle' bei Weitem fürchterlicher? Und doch war es mir, als müsse eben in der Wortmischung dieses Namens ein sehr wichtiger Grund zu dem Unheimlichen stecken, das mich immer mehr und mehr zu beunruhigen anfang. (WFL p.205)

Wir dürften nicht fehlgehen, wenn wir diese Benennungsversuche als Folge der Allegorisierung ansehen, der der personifizierte Tod im Lauf der (Sprach)Geschichte unterliegt und durch die das

Substantiv Tod für die Verwendung in Totentänzen - wo Figurenbezeichnungen erforderlich sind - problematisch wird.

§ 292 Der §§ 192-291 gegebene Überblick erhebt Anspruch auf Vollständigkeit, was die wichtigsten in unserem Corpus verwendeten Topoi zur sprachlichen Realisierung des Begriffes "Sterben" anlangt. Zu ergänzen wären höchstens vereinzelt andere Todesbilder, in denen der Tod gar nicht als Person, sondern als Sache

(etwa RUS p.196: Erbe; VAL p.9; Last; FAL-ELB 7,4: Los; VAL p.14: Ware; FRB 9,2: Brot komplementär beim Bettler)

oder als Naturereignis

(WAS 30-1,4: Comet; MEY 1759-39,7 und LUZ 1635-23,3: Wind komplementär mit dem Menschen als Blume)

aufgefaßt wird. Weiters ist erklärend anzuführen, daß es - wie aus der Belegfülle leicht zu ersehen - nicht nur auf der Textebene zur Vermengung der verschiedenen Topoi kommt (eine Vermengung, die schließlich im komplementären / spiegelbildlichen Tod zu einer neuen Einheitlichkeit höherer Ordnung geklärt wird), sondern daß auch in ein- und demselben Bild bzw. Subtext nicht selten an sich unvereinbare Todestopoi nebeneinander verwendet werden: entweder erhält dabei eine Todes- / Totenfigur gleichzeitig mehrere Funktionen übertragen,

wie z.B.: FÜS Bild 2. 7. 13 - Tod als Schnitter und Führer; FRB Bild 8 - Kutscher Tod weist mit seinem Pfeil den Weg;

oder auf ein- und demselben Bild werden mehrere Todes- / Totenfiguren verschiedener Funktion nebeneinander dargestellt:

z.B.: LUZ Bild zu Str. 36 (1635) und besonders deutlich Bild 1 - 8 reihentanzende Tode / Tote mit diversen Utensilien.

Obwohl ein derartiger Synkretismus auf der sprachlichen Seite schwieriger ist:

Nun kan ich den tod nit predigen mit allen dreien gleichnissen / darumb so ist mir not / das ich die ein erwöl
(GEILER Arbor f 19),

findet er sich auch dort: der Richter Tod bricht des Königs Stab ... ab und führt ihn an den Reihen (KÄR p.17,7), den Abt ruft er zu Bette: Nu tanze fort mit mir (LÜB 1701,57f) und dem Soldaten tritt er als Spiegelbild und Tänzer entgegen:

Wir müssen heute noch Viktoria schreien und tanzen (ERF 34,4; ähnlich LÜB 1701,67f).

Derartige und ähnliche Bildmischung:

So kommt denn ... Mit an den grossen Reyen; Tanzt gräfflich
eins herum ... Was können Euer Gnaden Der Todes Pfeile
schaden (MEY 1759-20,4ff),

demonstriert augenfällig den Verlust der Dominanz des Tanzmotivs für den Texttyp Totentanz und dessen Abkoppelung von jenem Motiv, das dadurch seinerseits frei wird, um als Metapher in anderen semantisch verwandten Texten wie dem Anderen Land:

Wyr moissen danssen an den rey (2,2),

dem Schnitterlied:

Die Sonne braut mit jhrem Krantz / Führt auch der Schnitter
zum Tantz (Anm. 607),

in Moralitäten:

Der todt, treit einen flitschbogen: Meitlin kumm mit mir an
den dantz (Anm. 608); der tod mit der hültzinen sägessen
... spricht: Du müst ein vortantz thun mit mir (Anm. 609),

Ständesatire:

Sye müsten all vff syne fart Vnd dantzen jm noch synen reyen
(BRANT Narrenschiff 85,88f; vgl. Redentiner Osterspiel V
1920f),

oder der Predigt (GEILER Arbor f 13a) eingesetzt zu werden.

c) Die sprachliche Realisierung der modal-temporalen Komponente
der Tiefenstruktur (§ 293-323)

aa) Zur Modalität (§ 293-306)

§ 293 Nachdem die sprachliche Realisierung der tiefenstrukturellen semantischen Komponenten "Alle" (§§ 66-190) und "Sterben" (§§ 191-292) im Allobereich umrissen worden ist, bleiben im folgenden noch die Fragen zu beantworten, wie einerseits die modale Komponente des Themas ("Müssen") von den einzelnen Texten verwirklicht wird, und wie andererseits das im Totentanz dargestellte Geschehen zeitlich zu situieren ist.

Über die syntaktisch gegebenen Möglichkeiten, das modale Element der semantischen Basis "Alle m ü s s e n sterben" auszudrücken, ist oben (§ 14. 19) bereits kurz gehandelt worden. Die dort nachgewiesenen grammatischen Kategorien, durch welche diese Inhaltskomponente repräsentiert wird, nämlich Imperativ:

Dantzet nu met my (BER 66),

und Modalvergefüge mit wollen:

Nu went mich die toten haben (KLB 7,8),

bzw. Passivformen:

Er wird zum Grab getragen (GRZ 5,8),

und Modalvergefüge mit müssen:

der Doctor ist - er muß - auch an den Dantz gesprungen
(MEY 1650-26,8),

nicht können:

ir must sterben und mocht nit zyl biß morn erwerben (MRH 55f),
wobei sich hiemit als "Sproß-Topos" der des Nichts helfen tut
(ABR 1710, Nr.36) verbindet, der auch außerhalb der Totentanz-
texte überaus beliebt ist: Ich hör den tod totlich in mir
sprechen also: "noch vrund noch güt noch kunst noch witz hört
da wider, ez müz recht sin (SEUSE) (Anm. 610),

oder nicht wollen:

Ich tantz ungern (WIS 14),

sind in ihrer Verwendung so evident und weitverbreitet, daß sich ihr vollständiger Nachweis in den einzelnen Texten erübrigt. Zwar finden sich in unserem Corpus diverse Texte, in denen - meist im Zusammenhang mit dem autoren-, nichtfigurensprachlichen Textcharakter - die modale Färbung keinen (weniger) expliziten morphologisch-syntaktischen Ausdruck findet, wie etwa in MBU, FÜR, RGB, FRB oder SXT, aber selbst hier, wo die indikativische Feststellung:

Das Haupt der welt dem Todt heimfelt (FÜR 4; ähnlich SXT),
gegenüber imperativischer Aufforderung überwiegt, läßt sich aus ihrer Mehrfachsetzung ohne weiteres die anderwärts konstant wiederkehrende explizit-modale Formulierung ableiten, daß du sterben muß (VAL p.62; ähnlich 66), weils anderst nit sein khan noch mag,
Das einer sterben müß (NEC f 98b, V 27f), Denn sterben müssen alle Leut (ABR 1680 - Refrain).

§ 294 Derartige Formulierungen des Themas werden auch in die Figurenrede übernommen:

Ik will edder ik wil nicht, ik muth mede dy gan (BER 60;
ähnlich MEY 1759-9,21),

oder zur allgemeinen Adresse erweitert:

Mit einem Wort: du ganz und g'sammtes Menschen-G'schlecht!
Halt einmal sterben muß, Der Tod behält sein Recht (WAS
Zuschrift Str.7; ähnlich ZIM f 84r, 5f.13f; MUS p.162; ÖDB
1,3; 6,3); nun ist das Sterben Pflicht (MEY 1759-p.42,11).

Besonders aufschlußreich sind die Verse des KLB-Kopiators BÜCHEL, weil sie die Richtigkeit unserer semantischen Analyse bestätigen: der Totentanz von Kleinbasel sei- so BÜCHEL 1768 - zwar schon ziemlich verblichen,

doch zeigt er noch gantz deutlich an das menschliche Verderben, Niemand dem Tod entrinnen kann, es mü s s e n a l l e s t e r b e n (Anm. 611).

Vielleicht noch typischer als diese Formulierung der semantischen Basis ist jene, die, in Parallele zur lateinischen Gerundivkonstruktion Heu moriendum est (SUS p.23,32), sowie im Versuch, den deponentialen Charakter von lat.mori (Omnes morimur 2 Reg 24, zit. von ABR 1680,p.13) nachzubilden, die modale mit der passivischen Komponente verbindet, sei es unter Verwendung des Verbuns sterben:

es muß gestorben sein (MEY 1650-5,8; 1759-52 Bildoberschrift; ähnlich ABR 1680,p.19-21; VAL p.B2; p.11; HSL 2,2; RUS p.256),

sei es unter metaphorischer Verwendung von scheiden:

es muß geschieden sein (ERF 28,1),

oder von tanzen:

es mü s s h i e n u n t a n z e t s i n (BRN 34,2; ähnlich FÜS 11,4 sowie die über FÜS stehende Inschrift Sagt Ja Sagt Nein, Getantzt Muess sein).612)

Indem der Tod / To^ote den (die) Ständevertreter zum großen Brüdermuß (MEY 1650-45,3) führt, ihnen die allgemeine Nothwendigkeit (HLZ 1799,126), das letzte Muß (WFL 224) verkündet, wendet er sich oft imperativisch

Sterb jetzt! (MEY 1759-45,13),

an sie, wobei es gerade im Text von MEY 1759 zu interessanten Konstruktionen wie dem Imperativ Perfekt:

Hab nun dich selbst aufs häßlichste betrogen (MEY 1759-47,14),

oder dem Imperativ Passiv kommt:

Werd ausgespannt von drückenden Beschwerden (MEY 1759-34,11).

Solche schwer akzeptable grammatische Konstruktionen, zu denen der Autor wohl hauptsächlich dann greift, wenn die grundsätzliche Zwanghaftigkeit des allgemeinen Sterbens im konkreten Fall von einer Komponente der (Frei-)Willigkeit überlagert wird:

Du wirst mir gern die Hand als Freund dem Freunde geben (MKL 22) Verlaß nun gern den hohen Orden (MEY 1759-12,5; ähnlich 21,16; 36,9; 52,24) drüm must du willig treten her (WIS 148; ähnlich HSL 21)

sind letztlich Abbild des unüberbrückbaren Zwiespalts zwischen elementarer Todesfurcht und vernünftig-aufklärerischem Streben nach ihrer Überwindung:

Die Menschen weinen über den Leichen Sermon Im Todtenkirchlein ... Doch endlich schauen sie hinein und sehen! Hu, sehen Mich, Hans Holzmeier innen stehen. Und statt vor mir zu erscheinen, Eilen sie behend davon! Ha, bin ich denn so fürchterlich, Daß alle auf einmal sich Meinem Anblick entziehen? Oder sind die Kinder noch zu klein, Noch zu kindisch, zu unklug, Noch nicht vernünftig genug, Daß sie, wenn ich komme, ängstlich schreien, Und zu der Mutter fliehen? (HLZ 1799, p. 135f = Textschluß)

§ 295 Wir kommen damit auch schon zu den von der semantischen Basis "Alle müssen sterben" zwar abweichenden, sie durch ihre Abweichung jedoch gleichzeitig kontrastiv erhellenden Sub-Texten jener Ständevertreterfiguren, die entweder nicht sterben müssen oder nicht sterben müssen.

Was die erste dieser zwei Gruppen betrifft, so ist sie als offensichtlicher Gegensatz zu jenen Figuren konzipiert, die das Sterben als Zwang empfinden:

Hieronymus beqêrde to sterven unde vrowede sik to des dodes stunden; Des geliken sint de eddelen hilgen alle gûtwillich to stervende gevunden. Nu beklagen sik de minschen to sterven, dat is quat (LÜB 1489,1585ff); O wie bitter kommt's ihn an, Wann da stirbt ein reicher Mann (ABR 1680, Nr.12); Nicht so traurig, junges Blut, Heimwärts zieht man frohgemut (SXT 5).

Sie versuchen, sich dagegen zu wehren, sei es, indem sie - wie oft der Soldat - den Tod bekämpfen (s.o. § 267), sei es, indem sie ihn durch Gaben:

Ik gheve dy vorwar eine vette ko (BER 324 - Bauer; ähnl. GRB 24 - Wucherer; EIC 29f - König; 117 - Kaufmann; BOL 20; GRE 16 Bauer),

Befehle:

Entferne dich das sag ich dir (FAL-ELM 8,2 - Bauer; ähnl. RUS Nr.17 - Kardinal),

gute Ratschläge:

Die Mädlnimm, die ist schon krank (AUG~1650-47,2 - Greisin; ähnlich HSL 1 - Jüngling; STY 4,3 - Jungfrau),

oder Bitten um Aufschub:

Och lat mi noch leuen, des bidde ik di (LÜB 1463,68 - Kaiserin; ähnlich V 189. 211 und sonst oft, z.B. BER 57.69.285; LÜB 1489,921.1209; NEC p.59. 71. 89; SCH 15. 24; WIS 14. 40. 69;

VAL p.26. 28. 36; 60; BLB 1,3; 10,5; STR 23; BOL 18,3; GRE 12,3; STY 8; FAL-ELB 3. 5. 7. 10. 11. 12. 14. 15; FAL-ELM 5. 6. 9. 11; FAL-SWA 6. 12; LUZ 1867, 47. 48; KÄR p.19,25; 21,9; 22,28; 24,2ff; 26,2; 28,29),

zu vermeiden trachten. Zwar fragt der Tod nicht viel, ob einer will (GRZ 5,7), doch ist die menschliche Haltung gegenüber dem Tod ein wichtiger Faktor auf der Textebene zur Bestärkung der thematischen Proposition "Alle müssen sterben":

§ 296 Denn jener noch nicht zum Sterben bereiten Mehrzahl der Figuren wird der Gerechte (ABR 1710, Nr. 56; ähnlich Nr. 57), der glückliche Weise (HLZ 1795,106) gegenübergestellt, der sich vom Tod durch dessen romantisch-schauerliche Nachtgefilde dorthin leiten läßt, wo ewiger Frühling, ewige Wonne (HLZ 1795,106) herrscht:

Der ist wohl gerecht gestorben, der den Himmel hat erworben (ABR 1710,Nr.56).

Teilweise sind dies geistliche Figuren (so generell bei WAS), wie der Kaplan:

Süess und nit bitter ist die stundt Des todtts (EMM 15,1f),

der Pfarrer:

Nun find' ich Weide dort im schönen Himmels-Segen (ERF 42,7; ähnlich NEC p.33; FÜS 14,7f; STR 27,4),

der Prediger:

Ain frewd beschicht mir (NEC 35,14; ähnlich VAL p.32),

der (gute) Mönch:

der dot ist mir eyn trost (MRH 431; ähnlich KZH 13,9ff;)
dantzet nu meth my in frolicheit (BER 92; ähnlich STR 28),

die Nonne:

thue auch derselben mih nit entsözen (MÜN f125f im Gegensatz zur Vorlage NEC) Ich biette ihm die Hand, er soll braudt-führer sein (STR 29,3),

die Äbtissin:

Muß es doch seyn, so will ich dran (LUZ 1635-14,3 = EMM 11; ähnlich NEC 83),

oder der Papst:

Doch fürcht ich mich nit vmb ein haar (NEC NrII im Gegensatz zu NEC 1544),

teilweise jedoch auch weltliche wie der Bürger:

ich hoff als ein cristenmensch zu sterben (NBÖ 157),

der Ratsherr:

zū gott han ich min zūversicht (BRN 59,1; ähnlich GRB 14),
der Bürgermeister:

du Todt, bist mier auch ein gewinn (WIS 96; ähnlich BER 261ff;
MRH 473 = NBÖ 157; LÜB 1701,87 = ERF 20,7),

der Fürst:

so hab ich gleich im anfang meiner chur gelehrt, wie ich
wird von der welt entfernt (MEY 1650-19,10f; ähnlich 1759-
19,13; GRE 6,5 Wohlän, so hab ich kein Verdruss im Gegen-
satz zum Paralleltext BOL 7,6 O Tod laß mich paßiern),

der König:

wie ain frommer Christ (NEC 43,14),

oder der Kaiser:

sterbe, wans Gott haben wil (WIS 24; ähnlich MEY 1650-15,18;
1759-15,18f).

Eine besondere Variante bietet HLZ 1795 mit dem Motiv von Figuren-
paaren, deren 1 Partner dem andern "nachsterben" will:

Elisa, himmlisches Mädchen! Bald, bald folge ich dir! Neben
Elisen ruhe dann Laura (HLZ 1795,200; ähnlich p. 291. 332).

§ 297 Am stärksten ausgebildet ist das Kontrastmotiv des nicht-sterben-
m ü s s e n d e n Menschen allerdings bei einer kleinen, klar
umrissenen Gruppe von Figuren, die den Tod nicht nur willig er-
dulden, sondern ihn geradezu herbeisehnen, ja herbeirufen. Diese
Gruppe umfaßt Figuren mit dem Merkmal "+arm" (und "+krank")
(Bettler, Krüppel, Blinder), solche mit dem Merkmal "+alt" (Greis,
Greisin), "Untertanen"-Figuren (Bauer, Krämer) und 1 Figur "außer-
halb der Gesellschaft" (Einsiedler).

Dem (verkrüppelten) Bettler will der Tod Freundt sejn (GRB 21,7),
ihm ist sein Standt so schwehr das er sich wider den todt nit
wehr (EMM 23); er hat des schlimmen lebens satt (LPL p.16) und
im Jenseits bekommt er beßres Brot (FAL-SWA 9,4; ähnlich FRB 9,2),
denn Es gehört ja denen Armen Nach dem Tod das Himmelreich (WAS
47-4,2f. 5,1ff):

O freudenvoller Blick ietzt endigt sich die Not! Geschwind o
Todt! mier der ich allzeit ohne Klagen, Ja auch sogar mit
Lust die Armen übertragen [recte wohl: Armut hab ertragen]
Mier öffnest du den Himmel, mich führest du zu Gott (STR 7).

Indem der Tod den "kranken" und "armen" Figuren fast durchwegs
Erfüllung (HLZ 1795,222ff; ähnlich p. 77.217.245.320) ist, be-

kommt HOLBEINS Bettler-Darstellung (HOL 47), auf der als einziger in der gesamten Serie keine Todes- / Totenfigur enthalten ist, eine besonders zynische Konnotation.

Ähnliches wie für den Bettler bzw. den Krüppel gilt auch für die Figur des Blinden:

Daß Gott gelobet sey! ist dann die stunde da? (MEY 1650-44,9; ähnlich 1759-44,12 sowie GRB 32,8; SLO 45); Ich bin sehr froh, daß du mich ruffst (BLB 24,5),

sowie - in einer der Figur angepaßten Weise - für den Narren:

Das macht die Unsinnigkeit mein: Lieber tod, ich wil din gesell sin (KZH 26,18).

§ 298 Ein weiteres personifiziertes Merkmal (neben "+arm", "+krank"), das in Affinität zum Tod gesetzt wird, ist das des "Alters", verkörpert durch den Alten (HLZ 1795,342; ähnlich p.95):

Nichts erfreuet meine qlider Als erwünschte stille Ruh (VAL p.88):

Ihm kommt der liebe (MEY 1650-36,9) Tod spät (MEY 1759-36,23), er folgt ihm willig (ERF 28,5), gern, gern (MEY 1650-36; ähnlich SLO 33,4 = WSB 5,4):

Ein Fuß hab ich schon in dem grab / O, todt, stoß mich vollendt hinab (SCH 33,5f); Sei mir willkommen (WFL p.199).

Noch öfter ist das Motiv vom lang gewünschten tod (NEC p.87,9; ähnl. WIS V 132 - Witwe; MEY 1650-37,13) mit der "weiblichen" Figur der Greisin verbunden, die ihr leben lenger nit begehrt (SCH 25,2), den Tod herbeiruft (KÄR p.22,2ff), ihn, wenn er da ist, willig auf sich nimmt:

S'beste ist nur forgefahren (VAL p.100; s.a. MEY 1759-37,25; SLO 25),

und Gott dafür dankt:

Gottlob und Dank dass auch der grauen Jahre Zahl zu dem Ende läuft (ERF 52,1).

HLZ 1795 verbindet dieses Motiv mit dem des greisen Ehepaars:

Wenn uns nur der liebe Gott miteinander sterben ließe (HLZ 1795,75).

§ 299 Eine dritte Untergruppe der (vornehmlich) "todeswilligen" Figuren bilden die "Untertanen"-Figuren des Bauern und des Krämers. Topisch ist dabei die Vorstellung, der Tod wende den kommer des Bauern

(SCH 38,5), verschaffe ihm Ruhe (STY 2,3; ähnlich LÜB 1701,107; KÄR p.26,28ff sowie WIS V 154 - Tagelöhner). Daß der Bauer den Tod willkommen heißt (WIS V 159):

Du tod kompst eben recht mir armen (NEC p.69,1; s.a. p.69,10, wo der Ausnahmscharakter einer solchen Reaktion thematisiert wird),

daß er gern aus dieser dunkeln Zeit wandert (MEY 1759-34,19), hat sehr konkrete Gründe, die manchmal ihren Niederschlag auch in den Totentanztexten finden:

jedoch will ich gern davon Schuldenangst hat mich betroffen (MEY 1650-34,12f; vgl. LÜB 1463,354f; KZH 21,12ff).

In ähnlicher Weise wie der Bauer wird v.a. auch der Krämer vom Tod erlöst (SCH 37; SLO 37) und dieser von ihm als Erlösung begrüßt:

Wie angenehm o Tod kommst du (MEY 1759-41; ähnlich 1650; NEC).

Das Motiv, daß Krämer sich selbst oft den Tod wünschen (WAS 39-1,6; 5,6) wird freilich auch in umgekehrter Weise in den Dienst der Textintention gestellt, indem diese gedankenlos geäußerten Wünsche (Verwünschungen) mit dem bitteren Ernst der Todesstunde konfrontiert werden, in der der Krämer auf diese oder jene Weise doch sein Leben zu verlängern sucht (RUS p.317; ähnlich auch BLB 16,3f).

§ 300 Dies gilt überhaupt für alle drei in diesem Zusammenhang bisher genannten Figurengruppen: daß sie in anderen Texten durchaus in gegensätzlicher Weise den Tod nicht willig auf sich nehmen oder gar herbeirufen, sondern sich - vor dem Hintergrund dieses tw. erwarteten Verhaltens umso auffälliger und im Sinne der Textintention wirksamer - gegen den Tod sträuben, wie etwa der Bauer, der vom Tod nicht "erlöst" werden will:

Mein arbeit mir nicht mehr weh tuot (GRB 38,5; ähnlich BER 324; VAL p.76; BLB 21,5ff; BLB 22,5ff - Tagelöhner; BOL 20,5; GRE 16,5),

der Greis:

O Tod nit eil Laß mir nur weil (NEC 71,1; ähnlich BLB 25,7f),

oder die Greisin:

Pfui, laß mich gehn, du Aas, du Gstank (AUG-1650-47,1; ähnlich FAL-ELB 12),

die vom Tod noch immer verschont bleiben wollen, sowie der (blinde) Bettler, der trotz seines Elends gleich wol möchte ... genießen /

Noch ein kleine Lebens-Frist (VAL p.86; ähnlich FAL-ELB 15).

Thematisiert ist dieser Widerspruch zwischen Lebenserwartung und Todesfurcht in ING:

Tempus oder Zeit verwundert sich, dass die Leuth so hefftig begeren lang zuleben wann sie gleich mit grosser Armuth überfallen / und die Nahrung durch das Bettlen sambten müssen. Damit er das bestätige / wirt ohn gefahr ein Blinder heraus geführt / welcher dem Tod zu entfliehen an ein anders Orth sich füren lasset (ING 2,1),

aber auch in HLZ 1795, wo das Thema der Modalität des Sterbens überhaupt stark - und nicht immer ohne (unfreiwillige?) Komik, etwa wenn der Schüler vom Tod beim Lateinstudium überrascht wird:

Den Schüler mußte das erfreu'n. Er gieng sogleich mit Vater Hein, Da er die lange Müh' bedacht, Die Latium ihm schon gemacht (HLZ 1795, p.274),

- in den Vordergrund gerückt erscheint: dem jungen Ehemann etwa wird seine Bitte um Aufschub gewährt:

Du solist noch lange leben, um die Thorheit deines Wunsches ganz einzusehen. Aber denk an mich und nimm die Warnung von mir: nicht Hand an dich selbst zu legen, bis ich dein Befreyer bin. (HLZ 1795,162)

§ 301 Die Figur, mit der das Motiv des willig auf sich genommen, ja sogar herbeigesehnten Todes besonders enge Verbindung hat, ist die des "außerhalb der Gesellschaft" stehenden Einsiedlers (s.o. § 119): ihm ist To sterven ... nicht leit (LÜB 1463,33), denn mit Freuden (WAS 48-5,1) und: "auff meine frommkeit sterb' ich hin" (MEY 1650-13,16). Für ihn ist der Tod ein Sehnen seines Herzens (HLZ 1795,185f), und dieser erwünschte Tod (LÜB 1701,159) eine Befreiung ût dessem elende (LÜB 1489,851 = LÜB 1520,223), für die Gott zu danken ist (MRH 444; ZIM f 95r):

Drumb ist ez gut, daß es gescheiden werd (LUZ 1635-21,4 = EMM 16).

Obwohl diese Affinität des Einsiedlers zum Tod in späterer Zeit vereinzelt aufgehoben wird:

O Tod, wie quälst du mich (MEY 1759-13,22),

beweist sie doch noch bis ins 18. Jh. hinein ihre topische Kraft, indem etwa MUS gerade anhand der Figur des tief in der Einöde des Gebürges lebenden Hirten Palämon (eines säkularisierten Einsiedlers) die Modalität des Sterbens thematisiert:

Da sprach der Engel Thürhüter (zum Würgeengel): Gürtel deine Lenden und ziehe aus, vom Anfang der Sonne gegen ihren Niedergang, bis du findest den Mann, der dich willkommen heißt (MUS p.67). Der Tod findet keinen sonst als Palämon, der ihm gern folgt: "sey mir gegrüßt du Verkünder guter Bothschaft, was hält mich deinem Rufe zu folgen? Ich bin alt und grau, und bedarf der Ruhe wohl, die du mir verheissest. (MUS p.73; ähnlich HLZ 1795,268)

§ 302 Als Sondergruppe der Figuren, die nicht sterben m ü s s e n, sondern die sterben w o l l e n, sind schließlich jene zu nennen, an denen die leichtsinnige, mutwillige und sündhafte Herausforderung des Todes dargestellt ist (s.o. § 162f). Als Beispiel dafür mögen etwa die Säufer in MEY 1759 stehen:

O Tod schenk dir eins ein (MEY 1759-49,22; vgl. HLZ 1799, 114; ähnlich auch der König in VAL p.42: Todt warth auff).

Systematischen Gebrauch von diesem Motiv machen jüngere Texte wie MUS:

Der Aerostat (p.28ff): Freund Schwindelgeist, nimm dir daraus die Lehre, versteig dich nicht zu hoch in eine fremde Sphäre (p.36); Berthold Schwarz (p.120ff): Welcher unselige Drang riß dich hinweg von der Beschauung seliger Ideale (p.125),

HLZ 1795:

Der Reuter (p.278ff); Das Bad (p.321ff),

und HLZ 1799:

Der Schwätzer (p.35ff) sah den Waidmann an einem Baume stehen... und statt vorüberzugehen, schrie er ihn an: ... Muß immer lachen, wenn die Furchtsamen so weit umgiengen, und so viele Legenden von dem Manne der Nacht zu erzählen wußten; ich glaube nie dergleichen Dinge (p.35); Der Spottvogel (p.50ff): wie doch überall so verwegen der Sterblichen Lauf! Mich noch zu necken, Meinen Eifer zu wecken (p.51),

sowie RUS:

Schlittschuh-Fahrer (Nr.29): Leicht waqt man auf dem eyß das leben, zur blossen kurzweil, ohne noth (Bildunterschrift),

während WFL dieses Motiv dadurch in den Mittelpunkt rückt, daß der Ich-Erzähler, den Unbesiegbaren zum Duell fordert (p.223) und durch dieses Erlebnis von seiner unseligen Phantasie (p.226) geheilt wird, womit zweifellos eine literarische Abrechnung mit der 'Todbegeisterung' und 'Todeswollust' der Romantik⁶¹³) intendiert ist.

Ansätze zur figuralen Traditionsbildung zeigen sich beim vorwitzigen Seiltänzer:

Du hast mit ganzem leib so nährisch dich verholpert (RUS p.357); doch suchst du ohne Noth Gefahr (MUS p.105),

und beim Selbstmörder:

Vrsach sein selbs Todts (SCH 48; vgl. HLZ 1799,116; ING 3,5; MUS p.15: Der Verzweiflungsvolle; WFL p.216 gekoppelt mit dem Spieler).

Wie die Komponente der Sündhaftigkeit derartiger Todessehnsucht mit der christlich-didaktischen Textintention verlorengehen kann, zeigt die moderne Figur der Mutter in LPL, die nach dem Tod ihres Kindes nicht mehr weiterleben will:

Ich will nicht von meinem kind lahn, herr tod, laßt mich mit euch gahn. (LPL p.34)

§ 303 Zu einer weiteren Gruppe von Figuren, die nicht unter der Text-Proposition "Alle müssen sterben" subsumierbar sind, schließen sich jene zusammen, die - innerhalb des Textrahmens - n i c h t sterben. Es leuchtet ein, daß es sich dabei notwendigerweise um eine relativ kleine Gruppe handelt, die sich ihrerseits noch einmal in funktional grundsätzlich verschiedene Untergruppen zerlegen läßt:

einerseits (und zum überwiegenden Teil) handelt es sich dabei um reine Nebenfiguren, wie sie im Zuge der zunehmenden Episierung der Totentänze (s.u. § 335.347) in die Texte als Gesprächspartner der jeweiligen Ständevertreterfiguren oder des Todes/Toten aufgenommen werden; während es seit HOLBEIN auf der Bildseite nichts Außergewöhnliches ist, daß außer dem betroffenen Ständevertreter auch noch andere menschliche Figuren als umstehende Zeugen des Geschehens abgebildet sind, bleibt es auf der Textseite doch eher die v.a. für episierte Texte typische Ausnahme, wenn Nebenfiguren zu Wort kommen, wie z.B. (öfters) in MUS:

(z.B. p.37ff: Schulvisitation und p.142ff: Schweigende Ergebung - Schulkinder; p.42ff: Böse Spende - Hausfrau des Richters; p.89ff: Der Wucherer - sein Knecht; p.100ff: Der Equilibrist - sein Diener Beazzo; p.128ff: Der Zweikampf - das Mädchen)

HLZ 1795 (fast durchgehend epische Kurzszenen) und HLZ 1799:

(p.12. 48. 65: der Ehemann der sterbenden Frau; p.52f: die Rivalen des Freiers Tod; p.16: die Mörder; p.42: Vorsteher des Altersheimes; p.111: Ratsherren; p.56. 108: Kinder; p.63. 72. 97: Diener[innen]; p.93: der Vater der Täuflinge; p.61: Kamerad des Wanderers; usf.),

sowie WFL (p.202: Rittmeister; p.235: Diener u.a.).

Sofern nicht-sterbende Nebenfiguren auftreten, werden sie meist als funktionale Ergänzungen (Komplement, Opposition) zu der sterbenden Hauptfigur eingesetzt: sei es, daß diese ihnen vom Tod "geraubt" wird

-wie v.a. bei Figurenpaaren wie Mutter/Kind (VAL p.102; MEY 1759-39,21f; WFL p.207), Bräutigam (Geliebter)/Braut (Geliebte) (AUG-1650-40,1; MUS p.148; HLZ 1795,45ff) oder Ehemann/-frau (VAL p.98; HLZ 1795,50ff; HLZ 1799,81ff),

sei es, daß sie auf Kosten dieser vom Tod verschont bleiben:

Edelfrau: "ich bitt, laß mir mein Herrn!" - Tod: "Ja, wann ihr wollt für ihn gehn, gern." - Edelfrau: "Wie? Ich soll gehn? das thu ich nicht." (AUG-1650-38,1ff; analog auch MUS p.67ff, wo der Tod - ausnahmsweise - alle schont, bis er einen willig sterbenden Menschen gefunden hat).

Die Opposition zwischen jenen, die sterben müssen und jenen, die (noch) nicht sterben dürfen, wird an dem Figurenpaar des Kranken und Gesunden thematisiert:

Der kranke wird oft aufgegeben, daß alles, was im Hauß ist schreyt: Er aber kriegt oft neues leben; Den seinen wird das grab bereit (RUS Nr.13 - Bildunterschrift p.225); Das Lazareth: "Komme, Hans Holzmeier, komme, Und nehme uns mit!" - Aber er lachte tückisch dazu und rief ihnen: "habt Geduld, Kameraden, ihr bleibt mir immer, ich muß erst die Gesunden nehmen (HLZ 1799,p.44; vgl. auch HLZ 1795,156ff).

§ 304 Während in all diesen Fällen die semantische Basis wenigstens insofern zum Ausdruck kommt, als in den betreffenden Sub-Texten irgendeine (wenn auch nicht jede) Figur zu Tode kommt, finden sich andererseits in unserem Corpus ganz vereinzelt auch Einheiten, in denen die im Textem-Thema ausgedrückte Ausnahmslosigkeit des Todes ("Alle müssen sterben") durchbrochen wird: dies kann daraus entstehen, daß über den Totentanz-Text Inhalte transportiert werden, die mit der semantischen Basis des Textems in keinem Zusammenhang (mehr) stehen, wie z.B. im Fall der Aufhebung des Klosters (MUS p.60ff), wo der Tod nicht als Würger (p.63) auftritt, sondern als Herold des aufgeklärten 18. Jhs, um der Dinge Wechsel zu verkünden (p.62):

Meine Sendung zerbricht des schweren Zwanges Ketten, die güldne Freiheit ruft, und ihre Stimme gesellt die Schaar trübsinniger Anachoreten zur Bürgerschaft der nützlichen Welt (MUS p.63).

Einen analogen Vorschlag macht Vater Hein in HLZ 1795 dem Autoren-Völklein:

Wollt ihr nützlich seyn auf Erden, Nun so mögt ihr Bauern werden. (HLZ 1795, p.43)

Ein in anderer Weise textfremder Inhalt ist es, wenn der Totentanz etwa gerade im Zusammenhang mit der Figur des Autors (wie z.B. beim Ich-Erzähler in WFL) zum Vehikel der Kritik an der literarisch beeinflussten modischen Todessehnsucht des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jhs wird: der Selbstmörder, der seine Bücher, Youngs Nachtgedanken ausgenommen (HLZ 1795, p.36), verkauft, steht im Gegensatz zum Studenten, der auf dem Friedhof Vater Heins und des Totengräbers Friede einen Kalender [d.i.: die Geschichten des Totentanzes HLZ 1795] seiner Wanderungen von einem Leichensteine genommen hat und dafür vom Tod zur Rede gestellt, belehrt, aber auch verschont wird:

So eile, sprach Hein, und ist dir dein künftiges Wohl theuer, so mische dich nie in meine Spiele. Jener brachte einen ganzen Kalender wieder, und noch mehrere Blätter, die er auf dem Kirchhofe gefunden (HLZ 1795, p.313f).

In diesem Zusammenhang ist wohl auch MKL 15: Lebensüberdruß zu sehen:

mit leeren Seuffzen und eitlen Klagen Soll keiner mich vor der Zeit erjagen.

§ 305 Eine zweite Untergruppe von Belegen für nicht-sterben-müssende Figuren bilden die Varianten des Schwankmotivs vom überlisteten Tod, das bisweilen - von ING etwa in Form einer Holzsammler-Szene - in den Totentanz eingebaut wird, obwohl es mit dessen Textintention nicht übereinstimmt und der semantischen Basis sogar widerspricht:

Ein armer Holtzsambler beweinet sein Armuth / kan die Bürden vor Schwachheit nit ertragen. Wolte sich selbst erhencken / aber gedencckt / es möcht ihme noch grössers Ellend in der andern Welt zuestehen. Rufft dem Tod / dass er ihm den Garauss mach / der Tod ist nit langsam / fragt was sein beger sey / dieser vor Forcht weiss nit was er antworten soll / beqert der Todt soll ihm die Bürden Holtz auff helffen laden / unnd wil noch nit sterben. Der Todt jetzund betrogen ... (ING 1,3).

Daß es sich hiebei um traditionelles Erzählgut handelt - das Motiv verwendet auch POC 10, integriert in die Tradition des Aufhocker-

aberglaubens - beweist der enzyklopädische Text RUS im Krämerabschnitt:

der Krämer, müd von schweren lasten, wünscht sich wohl offtermals den tod: Doch kommt der tod ihn anzutasten, so sucht er zuflucht in der noth (RUS 23 Bildunterschrift).

RUS läßt den Krämer in eben dieser Situation die Geschichte (mit einem Mohren und dem Teufel als agierenden Personen) erzählen, bevor er ihm selbst das gleiche - freilich mit weniger glücklichem Ausgang - zustoßen läßt. Zusätzlich führt der Übersetzer MEINTEL in einer Fußnote den gleichen Stoff in der Fassung einer Fabel bei LAFONTAINE (Fables Choiesies LI, Table XVI) an und gibt auch eine deutsche Übersetzung davon. In anderer, aber vergleichbarer Weise schwankhaft ausgebaut wird das Motiv des überlisteten Todes von HLZ 1795, wo der Buchbinder vom Tod Zeit noch zu leben, bis er aufgearbeitet hätte, zugestanden bekommt, und deshalb beschließt, seines Ganges fortzugehen, wie vor, und Hein würde nie finden, daß er aufgearbeitet (HLZ 1795, p.311).

§ 306 Evidentermaßen widerspricht die Verwendung von nicht-sterbenden Figuren der dem Totentanz zugrundeliegenden Proposition "Alle müssen sterben" und muß deshalb - soweit sie nicht auf schwankhafte Einsprengsel beschränkt bleibt - auf irgendeine Weise in den Dienst der Textintention gestellt werden. Dieser Fall liegt erzähltechnisch durch die Episierung (etwa im Gegensatz zu den figuresprachlichen Bildtexten BRN, FÜS) bedingt zum Beispiel beim Ich-Erzähler in HLZ 1795 (Hein bei mir p.345ff) und in WFL vor, welchem letzteren als Todkranken der Tod am Textschluß ausrichten läßt,

es sei nur ein Spaß gewesen, damit er bei dem Herren nicht in gänzlichem Vergessen gerathe, er lasse sich schönstens empfehlen und behalte sich das Vergnügen auf ein anderes Mal vor (WFL p.236).

Während hier - so wie bei der Jungfrau:

Ich seh dich erst als Mutter wieder (HLZ 1795, p.118) -

das N o c h - n i c h t akzentuiert wird, liegt bei einer Figur wie Ahasver (MUS p.136) die Betonung auf dem Nicht-Sterben- k ö n n e n. In geradezu zynischer Weise gesteigert ist dieses Motiv des Menschen, der sterben will, aber nicht kann (s.a. HLZ 1795, p.156ff)

von HOL, dessen Bettler-Bild (HOL 47) als einziges der Totentanz-Reihe keine Todesfigur enthält (s.a. oben § 297). Textlich ist dieses Bildmotiv, das sich ja auch schon im Trionfo della morte im Campo Santo zu Pisa⁶¹⁴⁾ oder in einem Ackermann-Druck aus Bamberg⁶¹⁵⁾ findet, von SCH aufgenommen worden:

O Todt, du thust dem Reichen zwang / Mir armen macht das
Leben lanq (SCH 47,1f).

HLZ 1795 wendet dieses Paradoxon insofern ins Positive, als dort der präsumptive Selbstmörder vom Tod errettet und dem Leben zurückgegeben wird:

Der Mann erstaunt, da er erwachte, und alles schöner um ihn
lachte, Was er sich nahm. (HLZ 1795, p.213).

bb) Zur temporalen Einordnung des im Totentanz dargestellten
Geschehens (§ 307-323)

§ 307 Die im folgenden zu beantwortende Frage nach der zeitlichen Situierung des in den Totentänzen dargestellten Geschehens, d.h. also nach dem "Tempus", mit dem als Satzmorphem die semantische Basis "Alle müssen sterben" versehen ist, impliziert einerseits die Frage nach dem Zeitpunkt des individuellen Lebens (bzw. Todes), in dem die Ständevertreterfiguren dargestellt sind, andererseits aber auch die Überlegung, wo Textproduzent und -rezipient in ihrem zeitlichen Koordinatensystem (mit der Sprechsituation als Origo) das im Totentanz dargestellte Geschehen insgesamt einordnen; es gilt also zwischen dieser außerzeitlichen "wirklichen" Zeit und jenem innertextlichen Figurenzeitraum zu unterscheiden.

Ein eindeutiger sigmatischer Bezug zwischen Textzeit und Wirklichkeitszeit (Zeit der Textabfassung) wird in jenen Fällen hergestellt, wo auf bestimmte Ereignisse wie den sieben- (HLZ 1795, 70) oder dreißigjährigen (ebda p.76) Krieg, die Pestepidemie in Wien von 1679 (ABR 1680), die revolutionären Unruhen von 1848 (MKL, POC, RETHEL) oder die französische Revolution von 1789 (HLZ 1799) angespielt wird oder wo nicht bloß anonyme Ständevertreter, sondern identifizierbare (historische) Persönlichkeiten in die Figurenreihe aufgenommen bzw. erwähnt werden (s.o. § 171). Insofern es sich dabei um bereits Verstorbene handelt, wechselt der

Text in eine andere Topos-Klasse über: 'Wo sind alle geblieben, die früher die Welt mit ihrer Herrlichkeit ausfüllten?'⁶¹⁶). Vereinzelt dringt dieser Topos auch in die Totentanzständerei ein:

Wo ist der von dem Thron vor einer kurtzen Zeit mit Purpur angethan dem Reich gesätze gab. Ein hand von Aschen liegt von ihm noch in dem Grab. O grosser diser Welt, komt es mit euch so weit (STR 15 - König).

Ein durchgehendes (auch in anderer Hinsicht - s.o. § 175 - abweichendes) Beispiel dafür bietet MBU, indem der Tod in den Strophen 4-7 jeweils auch im Perfekt auf seine "historischen" Leistungen verweist:

Caesaris Macht, Pompei Pracht Hab ich nicht angesehen (MBU 4,1f; ähnlich 5,5ff; 6,5ff; 7,5ff).

Doch ist es sonst im Gegensatz dazu für Totentänze (v.a. auf der Bildseite) signifikant, daß sie (wenn überhaupt) namhafte Figuren aufnehmen, die zur Abfassungszeit noch leben (s.o. § 170): besonders beweiskräftig sind in diesem Zusammenhang die Fälle, in denen sich der Maler oder Autor selbst - womöglich mit Datumsangabe wie in WFL:

zehn Jahre darauf, am 26sten Juli des Jahres 1825, Abends um sieben Uhr (WFL p.234) -

an den Schluß der Ständereihe setzt, macht doch (u.a.) gerade diese Tatsache die (die Textzeit betreffende) Vermutung⁶¹⁷ eher unwahrscheinlich und jedenfalls modifikabel, daß der Totentanz als ein 'Miteinander der jüngst Verstorbenen und der längst Verwesten' (= 'der Armen Seelen')⁶¹⁸ zu verstehen sei.

§ 308 Darüber hinaus geht auch (schon) aus den Versen der ältesten erhaltenen Totentanztexte des 15. Jhs eindeutig hervor, daß die Ständevertreter keineswegs als bereits Verstorbene sprechen bzw. angesprochen werden; zwar ist von ihrem Erdenleben in der Vollzugsform des Perfekt:

Vp erden hebbe gy ghehad dat hemmelrik (BER 196; ähnlich etwa OBD 4,5f; LÜB 1463,27; MRH 13 u.ö.),

in der Erinnerungsform des Präteritum:

Ich was ein heiliger pabst genant, Die weil ich lebt (OBD 1,5; ähnlich LÜB 1463,47ff; BER 231; MRH 11; STR 11 u.ö.),

oder in der hypothetischen Form des vorzeitigen Konjunktiv 2 Perfekt:

ich wolt das ich alle min dage Ein armer monich were gewesen (MRH 42f u. öfter; ähnlich OBD 17,5f; LÜB 1463,197f; BER 23f), die Rede, doch ist der Übergang von hie im leben (OBD 20,5) int ander lant (LÜB 1463,267) noch nicht abgeschlossen. Der Totentanz zeigt uns vielmehr allhie jetz (ZIM f 93r,26) den Ständevertreter "in statu moriendi":

Nu is dy tyd, dat ik muth steruen leren (BER 130); Nu komstu, vreselike forme, van mi to maken spise der worme (LÜB 1463, 51f); dar umb stirbstu nu gar unbehut (MRH 296); Nun erschreckt mich hie der tod und bringt mich in die jüngste not (OBD 16,7f; s.a. LÜB 1489 durchgehend).

Es gilt, mit Ausnahme jüngerer Texte stark autorensprachlicher Prägung, in denen weniger das Sterben der Ständevertreter abgebildet als vielmehr entweder (wie in WAS) im generellen Präsens vom Sterben der Ständevertreter gehandelt oder (wie in RUS, MUS, HLZ 1795 und WFL) präterital von bestimmten Todesfällen erzählt wird, für die überwiegende Mehrzahl der Texte unseres Corpus das figuresprachliche (dramatische) Präsens als Grundtempus, mit dem auf die bildlich gegenwärtige oder schauspielerisch vergegenwärtigte oder durch lexikalische Mittel hier und jetzt repräsentierte Vorstellung vom Totentanz Bezug genommen wird:

Ich tancz mit dir jn grymmen zoren (AUG 1438,178); es muss hie nun tanzet sin (BRN 34,2); Jetzund werd ich mein tantzer gleich (FÜS 3,8); Keßler, Hartzler, und so leut zu dem dantze führt man heut (MEY 1650-41,3f); hier tanzt der Fürst und dort der arme Bauer (ERF 21,4).

Insgesamt sind die Belege dafür, daß die an diesem Tanz beteiligten Ständevertreter als zwar so gut wie, doch noch nicht tot dargestellt sind, zu viele, als daß sie sinnvollerweise alle angeführt werden müßten:

Bist ergo lebendt / so must sterben (LUZ 1635-32,3); Sterbenszeit ist nimmer weit (MEY 1650-38,9; s.a. z.B. AUG 1438,174; GRB 18,2; 22,8; 36,2; MRH 185; NBÖ 44. 96; BRN 44,4; 50,1; 54,1f; WIS 106; SCH 27,4; MEY 1650,13 Bildunterschrift; 34,4; 36,2; WOL 3,2; EMM 7,2; 15,1f; 20,1f; ERF 10,4; 19,3; 34,4; WAS 28-5,1; STR 2,3f; 5,3f; 13,3f u.ö.; BEV 9,2; BOL 5,6; STY 6,7; FAL-ELB 17,4; KÄR p.19,14).

Vereinzelt wird sogar ein besonderer Effekt dadurch erzielt, daß es dem Ständevertreter selbst gar nicht klar ist, daß er "jetzt" sterben muß:

Min stund ist mir verborgen Wann ich sterb abends oder morgen (BRN 23,3f Wahrsager!; ähnlich EMM 3,3; STR 5).

§ 309 Schließlich sind eventuelle Zweifel darüber, ob an dem Totentanz "Frischverstorbene" oder "Noch-Lebende" teilnehmen, nicht zuletzt auch deswegen müßig, weil sie auf die sprachliche Tatsache reduzierbar sind, daß in der Metapher (Sprachgebärde) des Totentanzes ein (scheinbar punktuell-terminatives) Verb (sterben) durch ein Durativum (tanzen) dargestellt wird:

So must ietz an mein tanz hin gon ... Du stirbest jetz eins guttenn tod (ZIM f 123r, 10.13).

Für die durch unser Corpus umspannte Zeit ist jedoch einerseits durchaus (noch) mit durativer Aktionsart des Verbs sterben zu rechnen:

du issest / suffest / spilest / schimpffest / tanzest / springest / lachest / vnd stirbst damit (GEILER Arbor f 122r);

andererseits wird das umgangssprachliche Wort sterben theologisch-fachsprachlich problematisiert:

du soltest vnß sagen wan heisset der mensch sterben / oder wan facht der mensch an zu sterben / die weil er noch lebt oder so er tod ist. Dise frag ist irrig / wan sterben ist ein wort / das villerlei bedüt / vnd doctores haben opiniones ist dem gemeinen man on frucht zu wissen / die ding lassen sich auch nit zu tütsch machen (ebda f 121v).

Immerhin kann in diesem tütsch ein Straßburger Predigermonch des ausgehenden 15. Jhs (und damit ein potentieller Totentanzautor der Frühzeit) sagen, daß vnser leben nichts ist dan sterben (ebda):

es ist war das wir sterben aber der tod ist lang / er wert etwan LXX iar (GEILER Arbor f 122r); Der Tod der Unmündigkeit ist die Kindheit, der Tod der Kindheit ist das Wachstum, der Tod des Wachstums ist die blühende Jugend, der Tod der blühenden Jugend ist die Mannheit, der Tod der Mannheit ist das graue Alter, der Tod des grauen Alters ist das hohe Alter, der Tod des hohen Alters ist der Tod selbst und Hintritt aus diesem Leben (ABR 1710, p.255f); So ist das ganze menschliche Leben solange es währet, ein continuirliches Sterben! (ebda f 270); Darumb wan du vffhörst zu sterben / so wil ich vffhören von dem tod zu predigen (GEILER Arbor f 121v).

Vor solchem lexikalisch-semantischem Hintergrund löst sich die scheinbare Schwierigkeit "punktuelle Vorgang metaphorisiert durch duratives Verbum" leicht auf.

§ 310 Viel wichtiger als ein Versuch objektiver Terminisierung des Todes ist in den Totentanztexten jedoch der Hinweis auf die subjektive durch schon (FRB 2,2):

Se spreken alle: Ich byn noch nicht bereyt, Beyde noch eyne lang tyd (LÜB 1520,81f; ähnlich ZIM f 116r,25).

Der Tod ist meist vil z'früe vorhanden (BRN 29,4; ähnlich oft, z.B. BLB 28,6; MEY 1759-11,1; FAL-ELM 1,1; FAL-SWA 1,4), ein unzidier gast (MRH 521) zur ungelegnen zeit (MEY 1759-9,21; ähnlich FÜS 18,8), den man um noch ain zeyt (NEC 9,21), noch eyn iar (BER 21), noch ein Weil (AUG-1650-5,1), noch eyne stunde (BER 285), noch etwas langer (BLB 25,8), nur einen Augenblick (STR 23,3) lenger to leuen (BER 10; ähnlich NEC 37,11) bittet:

thu kort werth my dy tyd (BER 335); cras veni, mors, cras, cras, Non hodie cras, cras (EIC 181f) - Doch wie dem sey, so müessend Ihr sterbenn vnnd meqt nit zil biß morgenn erwerben (ZIM f 90r = MRH 55).

§ 311 Eine weitere relative Zeitbestimmung liefert uns die Gleichzeitigkeit des Totentanzes, wie sie bildlich durch alle jene Darstellungen bezeugt ist, die den Reigen (noch) nicht in einzelne Tanzpaare zerlegen (z.B. GRB; LÜB 1463/1701; BER; KLB; BRN; ZIM f 84v; möglicherweise auch WIS; VOG - Titel; FÜR - Zentrum; teilweise auch AUG 1438). Auch in manchen Texten finden sich Indizien dafür, daß das Geschehen gleichzeitig oder in einem Zug abläuft, indem einzelne Szenen miteinander in zeitliche Beziehung gesetzt werden: so etwa, wenn (in Übereinstimmung mit der Bildseite) die auf den Kaiser folgende Figur der Kaiserin sterbend dir mein Kayser ähnlich seyn will (LÜB 1701, 30; übernommen von ERF 22,6 für die Königin), wenn der Tod die Könige mit dem Argument aufruft, daß er auch des Kayzers nicht verschont habe (BOL 6,4 = GRE 4,4; jeweils der Kaiser in der Vorstrophe), oder wenn er dem Kind ankündigt:

Ich nehm auch deine Mutter bald (FAL-ELM 12,2; ähnlich OBD 24,2).

Stärker als derartige punktuelle Anspielungen sind Hinweise auf die Gesamtheit der Tanzenden:

Daß mir jetz all mit dem Tod vmbgan (ZIM f 114r,24),

vornehmlich zu Textbeginn:

Her baibst dissen dantz must ir beginnen vor allen (MRH V 1f; ähnlich NBÖ 25f; FÜS 1,7, oder - in Übereinstimmung mit der Bildseite: LÜB 1463,22; BLB 1,3 - Kind),

oder gegen Textende:

Zoetze kemt der Bâsembender (WAR 6,1; ähnlich OB 21,3; die da vorn an dem reien schleichen, 22,3f: An disem tanz dahinden Da wil der tod dich finden; MRH 593ff = ZIM f 125r, 1ff).

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den Totentanz als - soweit im sprachlichen Nacheinander überhaupt möglich - gleichzeitiges, einheitliches Geschehen bietet der liedhafte Text von AUG-1650, in dem sowohl Einheit des Ortes:

Wolauß mit mir auf diesem Plan (AUG~1650-1,1),

als auch der Zeit:

Dem Reien müßt ihr den Anfang machen (ebda 4,3); Noch stehn mir die alten Weiber aus und Kinder in dem Bruderhaus (ebda 46,1f),

als auch der Handlung:

Edle Kaiserin, Eur Herr erwart Euer auf der Bühn (ebda 19,1f); Frau Königin, weil ihr so heult, Nach eurem König so langweilt (ebda 26,1f)

gewahrt sind.

§ 312 Von diesem Texttyp zu unterscheiden ist jener - wohl auf die Zwänge der Buchform zurückzuführende - etwa von HOLBEIN bildlich exemplarisch ausgeformte Typ, bei dem die zeitliche und örtliche Einheit des gemeinsamen Totentanzes aufgelöst ist in eine Folge von örtlich und wohl auch zeitlich selbständigen, voneinander unabhängigen Szenen. Die Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit dieser Szenen ist nicht mehr im Bezeichneten vorhanden, sondern wird nur mehr durch den Textverband gewährleistet:

des Todts diener / Als Tempus die Zeit / Morbus die Kranckheit / Casus oder Tödliche Zufahl / verheissen dem Todt ihren geneigten Willen inn Berüffung aller Hand Tantzter. Wöllen auch kein Unterscheyd der Zeit halten / weil dem Todt die Vorgehende / Gegenwärtige und Zukünfftige Unterworffen seynd (ING 1,1).

Auch wenn diese Variante des Totentanzes als sekundär aus jener abgeleitet zu betrachten ist, besteht zwischen beiden doch keineswegs nur ein Verhältnis historischen Nacheinanders; vielmehr existieren die beiden nebeneinander - wie schon die angezogenen Beispiele ING (1606 - "neuer" Typ): AUG (~1650 - "alter" Typ) zeigen. Auch lassen sich durchaus Versuche einer Synthese der beiden Typen registrieren: verwiesen sei etwa auf FÜR mit dem kollektiven Reigentanz im Zentrum und individuellen Tanzpaaren in der Umrah-

mung, oder auf MEYERs Kollektivdarstellungen, die dem geistlichen, weltlichen und "sonstigen" Stand vorangestellt sind (MEY 1759, p.13.33.59).

Insgesamt scheint es jedoch sehr wohl zu einer gewissen Funktionsverteilung zu kommen: in den großen (ja weiterbestehenden!) Gemälden (etwa GRB, LÜB 1463; BER) erhält sich der Totentanz als kollektives Geschehen, während für die Buchform (etwa MRH, HOL, MEY, RUS, WAS, MUS, HLZ) der "individuelle" Totentanz typisch wird.

§ 313 Dieser inhaltlichen Verteilung entspricht nicht nur die Verschiedenheit der Textrezeption (private Lektüre hier : dort öffentliche Anschauung), sondern auch zwei grundsätzlich verschiedene eschatologische Lehrmeinungen, das Schicksal des Menschen nach seinem Tod (und damit auch die zeitliche Situierung der Totentänze) betreffend. Es stellt sich nämlich beim Totentanz auch die referenzsemantische Frage nach dem Bezug des Textes zum wirklichen Zeitablauf: wie haben die Textrezipienten das dargestellte Geschehen in ihr zeitliches Koordinatensystem eingeordnet?

Dies ist für den jüngeren Typus so zu beantworten, daß der Tod - wie in diesen Texten dargestellt - 'für den Einzelnen das Ende der Bekehrungs- und -verdienstzeit und der Anfang der Vergeltungszeit' ist⁶¹⁹). Unter den "4 Letzten Dingen"⁶²⁰) ist Das erste der Tod. Das anderte das letzte Gericht. Das dritte die Höll. Das Vierte das Himmelreich (STR p.47):

jetz rath, was meinst, wird er dir sein, ein weg zur freud oder zur pein (EMM 18,3f; ähnlich 21,3).

Der personifizierte Tod des Einzelmenschen holt diesen zum iudicium particulare:

Et croesum cum Iro, Infantem cum viro, Et servum cum hero, seu cito, seu sero [also nicht gleichzeitig!] Ad horae dimensum Vocarim ad censum (EIC 5ff); Vergiß nur nicht: Dem Sterben folge das Gericht (MEY 1759-52,19f).

Dabei entscheidet es sich:

ergo ite abite et mecum perite Aeternas ad poenas (EIC 129ff; ähnlich NEC-SCH' 17,3f; FRÖ CIII,3f; MEY 1650-17,17; 24,7f; WAS 42-5,4ff)

oder:

Mein Inquisit muß gleich auf einen Wink davon, Sobald das Urtheil da. Das must du noch studiren, Indessen werd ich dich den Gang zum Himmel führen (ERF 30,2ff; ähnlich LÜB 1520,98; NEC-SCH' 16; WAS 15,3 u.ö.).

Das heißt, daß in den Texten dieses (jüngeren) Typs der Tod zeitlich definiert ist durch das folgende *i n d i v i d u e l l e* *G e r i c h t* :

Definimus insuper, quod secundum Dei ordinationem communem animae decedentium in actuali peccato mortali mox post mortem suam ad inferna descendunt ubi poenis infernalibus cruciantur, et quod nihilominus in die iudicii omnes homines ante tribunal Christi cum suis corporibus comparebunt reddituri de factis propriis rationem, 'ut referat unusquisque propria corporis, prout gessit, sive bonum sive malum' (2 Cor 5,10). (Anm. 620a)

'Soweit die Frommen noch des Fegefeuers bedürfen und sobald sie es hinter sich haben, sind sie bei Christo im Himmel ... ebenso kommen die Gottlosen nicht an einen vorläufigen Ort, sondern sogleich nach dem Tode in die Hölle.'⁶²¹⁾

§ 314 Eine hauptsächliche (theologische) Schwierigkeit bestand darin, diese jüngere, erst seit der zitierten Bulle Benedikts XII.: Benedictus Deus vom 29.1.1336 dogmatisierte Auffassung in Übereinstimmung zu bringen mit dem älteren, von der Offenbarung ungleich klarer prophezeiten⁶²²⁾ und schon in den Glaubensbekenntnissen verankerten⁶²³⁾ *A l l g e m e i n e n* *G e r i c h t* am Ende der Zeiten⁶²⁴⁾. Während die moderne Theologie diese Harmonisierungsaufgabe so löst, daß sie als Gegenstand des *judicium particulare* den 'einzelnen Menschen in dem Endresultat seines persönlichen Lebens', als Gegenstand des Jüngsten Gerichts jedoch 'die Menschheit als ein Ganzes' und den Einzelnen 'nur als Glied dieses Ganzen und in der Beziehung seiner persönlichen Thätigkeit auf das Ganze und Allgemeine des menschlichen Geschlechts' annimmt und den Zwischenraum zwischen den beiden Gerichten als 'jedenfalls nicht mit dem Maße der irdischen Zeit zu messen' bezeichnet⁶²⁵⁾, bleibt die (schwierige) Unterscheidung zwischen den beiden in den Totentänzen zum Teil verwaschen: so reiht etwa HLZ 1799 offensichtlich Einzelszenen individuellen Sterbens aneinander, verknüpft damit jedoch trotzdem die Vorstellung eines Allgemeinen Gerichts:

Schnell, sprach er, mit mir fort! Man wartet deiner dort, wo alle zusammen Die je auf Erden kamen, Versamlet sind, Zum hohen Geistergericht Das Recht und Urtheil spricht (HLZ 1799, 97).

Darin drückt sich die Ambiguität von biblischen Stellen wie Matth 24,43f aus, die entweder auf den Tod des Einzelmenschen oder auf das Jüngste Gericht bezogen werden können. Es kommt zu einer Kompromißinterpretation, Christus wolle damit allen Christen die nötige Wachsamkeit bestens anbefehlen, damit sie nicht unbereit vom Jüngsten Tag oder vom Lebensfeind, dem Tod, übereilet werden; denn auf beides gilt's: wachen. (ABR 1710, p.264)

§ 315 Es stellt sich jedoch die Frage, ob es sinnvoll oder zulässig ist, einen derartigen Doppelbezug auf individuellen Tod einerseits und allgemeines Jüngstes Gericht andererseits auch schon für jene älteren und ältesten Totentanztexte anzunehmen, in denen nicht das Sterben verschiedener Einzelmenschen sondern - eben unter dem Bild des gemeinsamen Tanzes - der kollektive Tod aller Menschen dargestellt ist. Denn was in jüngerer Zeit auf den Einzelmenschen bezogen wird, gilt hier offensichtlich noch für das Kollektiv der durch die Ständereihe repräsentierten gesamten Menschheit: sie muß sterben, um gleichzeitig mit (den) früher Verstorbenen, die aus ihren Örtern auferweckt und aus den Grabmälern herausgeführt worden sind (4 Esra 2,16), vors Gericht zu gehen⁶²⁶ :

Einem Reigen soll mein Gericht gleich werden; darin sind die Letzten nicht zurück und die Ersten nicht voran (4 Esra 5,42);
Apres ceste dance mortelle / que l'omme de vie en desherite / dieu donra sentence eternelle a chascun selon son merite.
(Anm. 628)

In diesem Zusammenhang wird es äußerst auffallend, daß der erste (und in der Folge berühmteste) Totentanz im deutschen Sprachraum, der von Basel (GRB), just zu einer Zeit und an einem Ort entstanden ist, da die dogmatische Entscheidung zwischen dem *judicium particulare* und dem *judicium generale* äußerst umstritten war (s.a. unten § 414ff): denn einer der strittigen Punkte in den von Papst Eugen IV. und seinem der Basler Synode entgegengesetzten Florentiner Konzil eben damals (erfolgreich) geführten Unionsverhandlungen mit der griechischen Kirche betraf genau die Frage des Gerichtes; diese wurde von Eugen IV. in seiner Bulle Latentur coeli vom 6.7.1439⁶²⁹) in der Weise beantwortet, daß 'nur noch vom Schicksal der Seelen unmittelbar nach dem Tod gesprochen wird und die Bezugnahme auf das allgemeine Gericht fehlt'⁶³⁰).

Item, si vere poenitentes in Dei caritate decesserint, antequam dignis poenitentiae fructibus de commissis satisfecerunt et omissis, eorum animas poenis purgatorii post mortem purgari: ... Illorumque animas qui post baptismum susceptum nullam omnino peccati maculam incurrerent, illas etiam, quae post contractam peccati maculam, vel in suis corporibus, vel eidem exutae corporibus, prout superius dictum est, sunt purgatae, in coelum mox recipi et intueri clare ipsum Deum trinum et unum, sicuti est, pro meritorum tamen diversitate alium alio perfectius. Illorum autem animas, qui in actuali mortali peccato vel solo originali decedunt, mox in infernum descendere, poenis tamen disparibus puniendas. (Anm. 629)

§ 316 Diese geistesgeschichtlich modernere, dem als Individuum "entdeckten" Menschen adäquatere Interpretation des Gerichts ist jedoch nur vor dem Kontrast-Hintergrund der ursprünglichen, älteren Vorstellung vom Weltende zu verstehen, mit der aufs engste verbunden ist die Frage nach dem Schicksal der in der Endzeit lebenden Menschen. Mit Bezug auf die kanonische Überlieferung (etwa 1 Kor 15,51; 1 Thess 4,16f; 2 Thim 4,1) ist es 'eine probable Meinung, die namentlich in der griechischen Kirche zahlreiche Vertreter gefunden hat, aber auch in der lateinischen Kirche von Tertullian, Hieronymus und Augustinus (stellenweise) geteilt wird, daß in diesen Stellen wirklich bezüglich der zur Zeit der Wiederkunft Christi Lebenden eine Ausnahme von dem Gesetze des Todes statuiert wird. Die wenigstens in der abendländischen Kirche gewöhnlichere Auffassung geht aber gleichwohl dahin, daß auch jene Generation den Tod kosten, aber alsbald wieder zum Leben werde erweckt werden'⁶³¹). Diese Anschauung prägt sich aus und setzt sich fort in der apokryphen eschatologischen Tradition der letzten "15 Tage vor dem Jüngsten Gericht":

Decima tertia die congregabuntur ossa defunctorum, et exsurgent usque ad sepulcrum. Decima quarta die omnes homines morientur [!] ut simul resurgant cum mortuis (Anm. 632); undecima surgent ossa mortuorum, et stabunt super sepulcra ... tredecima morientur viventes, ut cum mortuis resurgant (Anm. 633); Signum decimitertii diei: Omnia ab ortu solis sepulcra usque ad occasum patebunt, cadaveribus surgentibus, usque ad horam iudicii ... Signum decimi quinti diei: Vivi homines morientur, ut resurgant cum mortuis longe ante defunctis (Anm. 634); Tertio decimo omnia sepulcra ab ortu solis usque ad occasum patebunt cadaveribus ad resurgendum ... quintodecimo omnes morientur et resurgent cum mortuis longe ante defunctis (Anm. 635);

Quarta decima die patebunt sepulcra et pulvis mortuorum creabitur in ossa et nervos et unumquodque colliget se ad juncturam suam et sic exspectant. O o o homo quid aget quinta decima die omnes qui tunc vivunt subito cadunt et moriuntur ... Tunc VII angeli tuba canunt et mortui resurunt (Anm. 636);
Constat defunctos Undena surgere cunctos Tumbis elatos, sed nondum vivificatos ... Omnes victuri sunt tredecimo morturi (Anm. 637).

In einer Reichenauer Handschrift des 15. Jhs wird in diesem Zusammenhang sogar das Tanzmotiv verwendet:

die sub undecima claustrum sepulchrorum fractis foris salient ossa defunctorum et terrorem facient oculis vivorum ... Die terna decima cuncti morientur, qui vivi in seculo tunc reperientur, ut cum ante mortuis mox resuscitentur et secundum opera sua judicentur. (Anm. 638)

§ 317 Wie diese bis ins 15. Jh. reichenden Belege beweisen, erwartet man für "die letzten Tage der Menschheit" (u.a.) die für uns im Zusammenhang mit der zeitlichen Einordnung des Totentanzgeschehens bedeutsame Ereignisabfolge:

- Die seit Anbeginn der Zeiten Verstorbenen (Gebeyn aller menschen HOL 5) verlassen ihre Gräber und erfüllen so die im 4. Makkabäerbuch zitierte Ezechielstelle (Ez 37,3): Dem Hesekiel pflegte er recht zu geben, der da sagt: 'Werden diese verdorrten Gebeine wieder aufleben' (4 Makk 18,17 zitiert nach KAUTZSCH);
- alle zu diesem Zeitpunkt noch lebenden Menschen (müssen) sterben, was genau der textimmanent gewonnenen (s.o. § 15) semantischen Basis des Totentanz-Textems "Alle müssen sterben" entspricht;
- alle (d.h. die eben Verstorbenen wie die Gebeine der seit Anfang der Welt Verstorbenen) werden auferweckt und vors Jüngste, Allgemeine Gericht zitiert.

§ 318 Trotz einiger kleinerer Unstimmigkeiten darüber, an welchen der 15 letzten Tage dies im einzelnen geschehen soll (die Angaben bewegen sich zwischen dem 10. und 15. Tag), besteht doch weitgehende⁶³⁹⁾ Einigkeit über die relative Reihenfolge dieser Geschehnisse, die nicht nur im lateinischen Schrifttum belegt sind, sondern auch in die volkssprachliche Homiletik Eingang gefunden haben:

an dem drizehnden tage, so samenet sich allez daz gebeine der toten, vnd die grebere suln sich vf tün. an dem vierzehnden tage so suln alle die sterben die dane lebendink sin (Anm. 640).

Schon in frühmhd. Zeit findet sich diese Abfolge in der Darstellung von Frau AVA und im 'Linzer Antichrist', wobei wir bemerkenswerterweise nur bei Frau AVA erfahren, daß diu gebaine (Str. 15,2 zit. nach MAURER) aus den offenen Gräbern hervorkommen, während der Text des 'Linzer Antichrist' eben an dieser Stelle (noch) gegen allzu naturalistische Vorstellungen polemisiert:

Als wirz haben an der sage [!], an dem drizehending dage stant diu greber alliu offin, die dar inne warin berochin, die habint uf an des grabis munt. doch ist uns unchunt, in welhin bildin sie da haben, von diu sul wir des gedagin (Linzer Antichrist Str.56, zitiert nach MAURER); so chumit der vünfzehinde dac, an dem ligint diu menske alliu dot (ebda 57,10f).

Diese Zurückhaltung bei der Beschreibung der Toten dürfte wohl auch so zu erklären sein, daß es in der "Vortotentanzzeit" (12./13. Jh.) eben noch nicht zur motivischen Rückkoppelung zwischen der makabren Totendarstellung und der Endzeit-Tradition gekommen ist.

Diese Tradition findet ihren selbständigen (deutschsprachigen) Ausdruck in der "Legende von den 15 Zeichen"⁶⁴¹:

Das aynlefft zaichen. Die gestorben seyn von anfangk der welt die werden ausz iren grebern gän zuo angesicht der menschen und also bestän auff den grebern. ... Das dreyzechent zaichen. Darnach hant all menschen die auff erd lebendig belyben sind werden sterben ... Das fünffzechen zaichen ... werden all menschen auff stän von der stym wegen der enqel (Anm. 642); Der ainliff tag ist kläglich, der toten gebain zöget sich, vor den grebern sicht man sü ligen ... Und an dem drüzehenden tag, so hörent was ich sag, denn so müssent alle menschen sterben [!] und jemerlich verderben und wider von dem tod erston ... Der vünfzehend tag, ist war, bringet die welt schon und klar es stond alle toten von dem grabe. (Anm. 643)

Literarisch verarbeitet begegnet das Motiv in der Spruchdichtung ebenso wie im (geistlichen) Drama:

Des zenden tages diu grap tuon sich uf, daz wil Krist, des elften tages so stirbet, swaz da lebende ist; des zwelften, merket daz, so ersten die toten wider (MEISSNER) (Anm. 644); der 11 tag ist klegelich, der totten bein zeigent sich, vor dem grab sicht man si ligen, ... wenn die lebenden das ansehent, von grossen sorgen sy zergent. der 12 tag ... denocht lept der lüten vil, die wartent denn des todes zil. danach kompt denn der 13 tag, nun horent, was ich üch sag, denn müsent alle menschen sterben und jämerrlich verderben, das si von dem tod erstandint und alle für den richter gancint ... der 15 tag kompt, das ist war, bringt die welt wieder schön und öch klar, alle toten erstand von dem grab (Anm. 645).

In der Form des Volksbuches und geistlichen Liedes lebt die Tradition im 16. und 17. Jahrhundert fort:

Das zehent zeichen ist, das sich all greber auff thun von dem aufgang der sunnen bisz an den nydergang der sonnen und dy dy [!] toten ersten aus den grebern, das es dy lebentigen sehen [Holzschnitt: 'Les tombeaux s'ouvrent et les morts ressuscitent. A droite s'ouvre une tombe de laquelle sortent des squelettes grimaçants. Deux hommes s'enfuient épouvantés vers la gauche' (Anm. 646)] ...

Das zwelft zeichen ist, dy lebentigen menschen sterben, das sy mit den andern toten wider erstund ... Das funftzehend und letzt zeichen ist, das hymel und erden wider erstent wirt und all menschen ersten denne nemlich durch dye stym der horner, dy geplasen werden. (Anm. 647)

§ 319 Wenn wir den Totentanz in Beziehung zu diesem "Eschatologem" setzen wollen, stoßen wir u.a. auf die SCHEDELSche Weltchronik (1493), deren historische Darstellung der 6 Weltalter nicht mit der (zeitgenössischen) Gegenwart schließt, sondern die an den Schluß eine (wie ersichtlich: durchaus traditionelle) Abhandlung über das zukünftige Ende der Zeiten stellt:

von dem anticrist, zum andern von dem tod vnd endschaft der ding. Vnd zum letzten von dem iungsten Gericht vnd dem sibenden alter der rüe der selen (Anm. 648).

Es ist in diesem Kontext zwischen dem Abschnitt von dem todt vnd endschaft der ding und dem über die 15 Zeichen vor dem Gericht, daß sich jener bekannte Holzschnitt (f 261r) findet, der eine musizierende und drei tanzende Totenfiguren (Skelette) vor einem offenen Grab zeigt, aus dem sich eben ein weiterer Tod/Toter erhebt. Erst in diesem Zusammenhang wird diese ("Totentanz"-)Darstellung verständlich als Abbild des Geschehens an einem (nämlich dem 11.) der letzten 15 Tage:

Am zehenden die menschen auß den hölen geen vnd geparen als absynnig vnd vnredende. Am aylften die gepayne der todten aufersteen vnd auff den grebern stehen. Am zwelften die stern nyder fallen. Am xiiij. die lebendigen sterben das sie mit den todten aufersteen. (ebda f 261v)

In den Ablauf dieser Ereignisse der letzten 15 Tage, der bemerkenswerterweise sprachlich gleich benennbar ist wie das individuelle Sterben des Einzelmenschen:

Owe der tod kumpt⁶⁴⁹⁾,

fügt sich nahtlos das Totentanz-Textem mit seiner semantischen Basis "Alle müssen sterben" ein:

Der Engel posaunet / in solch posaunen / fallen alle Menschen der Comedien nieder als ob sie todt weren. (Ph. AGRICOLA Comedia von dem letzten tage. 1573), (Anm.650)

und wird so interpretierbar als Darstellung des Sterbens aller in der Endzeit noch lebenden Menschen unter dem Bild (der Sprachgebärde) des Tanzes mit den ihren Gräbern entstiegene Leichen und Skeletten der seit dem Anfang der Welt Verstorbenen, deren Auferstehung ihrerseits durchaus unter dem für das Totentanztextem typischen ständischen Gesichtspunkt gesehen wird:

Die toten, die ie ersturben, Und swie sie ie verdurben, Si sin groz oder kleine, Arm und rich gemeine, Babst, keiser, künig kument für, sich birget nieman hinder der tür. Junc und alt kument dar, Diu kint, diu muoter ie gebar, cristen unde heiden⁶⁵¹).

§ 320 Voraussetzung für eine derartige Referenz des Totentanzes ist die Überzeugung von Textproduzent und -rezipient, in dieser letzten Zeit (ABR 1710, p.137) zu leben, der Glaube an das (unmittelbar) bevorstehende Ende der Welt. Die eschatologische Erwartung, daß Der Jüngsttag nahend geht (NAO - Übersetzung von 1595, Str.1,4), läßt sich für das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit mehrfach nachweisen:

dar umbe hat er disiu wort vor gesprochen unde gescriben, daz ir iuch wizet ze warnen engegen dem sinen angestlichen tage, Wan diu zaichen unde diu angest unde diu not da er uns von gesait hat, diu nesint niwan ein vorbot unde ain vorraise der ewegen not unde der ewegen angest diu denne dar nach chunftic ist uber alle dise werlt. der selben zaichen unde der selben vraisen der ist iu nu so wol so vil chomen, daz des cit ist daz ir uf seht unde daz ir iuch wol warnt: wan urluige unde ungenade der hab wir alle tage genuoc, zaichen an der sunnen unde an dem manen habe wir genuoc gesehen, ertpibe der sint ouch genuoc, angest unde not vor hunger unde vor pisez unde ouch von sterben der habe wir alle tage genuoc. (Anm. 652)

Besonders stark war die Erwartung des nahen Endes um die Mitte des 14. Jhs: 'Es war die Zeit des "schwarzen Todes", dieser fürchterlichen, von Erdbeben, Überschwemmungen und Misswachs begleiteten Seuche, die sich im Jahre 1349 über ganz Europa verbreitete und drei Jahre lang die Menschheit in einen Abgrund von Verzweiflung und Elend versenkte.'⁶⁵³ Aber auch noch aus späterer Zeit finden sich ganz konkrete Voraussagen für den Zeitpunkt des nahenden Jüngsten Gerichts⁶⁵⁴, wobei besonders Epidemien (wie etwa die in Basel vom Sommer 1439) als Vorzeichen des kommenden Endes der Welt interpretiert wurden; noch ABR 1680 berichtet von der damali-

gen Pest in Wien, der Tod habe solchergestalten gewüthet, daß vielen vorgekommen, es sey der allgemeine Epilogus und Welt-schluß vorhanden (ABR 1680, p.32), und sogar für die Theologie des 19. Jahrhunderts stehen 'im Zusammenhang mit diesen physischen Katastrophen ... jedenfalls die Offb. 16,2 erwähnten Pestartigen Krankheiten und Seuchen'⁶⁵⁵).

§ 321 Besonders erwähnenswert ist der Bericht TILLEMANNs in der "Limburger Chronik" wegen des dort erwähnten spezifischen Vorzeichens:

da man schreip druzenhondert jar unde in dem vir unde sibenzigesten jare zu mittesomer da irhup sich ein wunderlich gedinge uf ertrich unde sunderlichen in Duschem lande uf dem Rine unde uf der Moseln, also daz lude huben an zu danzen unde zu rasen, unde stunden i zwei gein ein unde danzeten uf einer stat einen halben dag, unde in dem danzen So filen si etwan dicke nider uf di erden unde lißen sich mit fußen dretten uf iren lip ... [es folgt eine genaue Beschreibung der von Theologen und Ärzten dagegen getroffenen Maßnahmen] Unde werte wol seszen wochen in disen landen oder in der maße ... Unde was ez allez duisserie, unde ist ez vurbotschaft gewest Ende cristes nach mime bedunken. (Anm. 656)

Natürlich war diese epidemische Tanzwut⁶⁵⁷, auf die noch Paracelsus wissenschaftlich rekuriert und reagiert, kein "Totentanz", doch zeigt sie jedenfalls als wichtige zeitgenössische Konnotation des Tanzmotivs seine assoziative Verbindung mit dem Jüngsten Tag:

Sybilla dw solt mir sagen ... wie stet es dan vmb den menschen gar sunder spot? wie sere die welt geplaget wirt, wert es nicht manigs jar? Von sand Johans plag sicht man tanczen jung und alt, frawen und man ... (Anm. 658)

Der kirchlich traditionell verurteilte weltliche Tanz (s.o. §§ 229f)

- man denke z.B. auch an die Walliser Sage, nach der 'die Teilnehmer am verbotenen Tanz' verflucht sind, 'bis zum Jüngsten Tage' zu tanzen (Anm. 659) -,

dem die 5 törichten Jungfrauen (Matth Kap. 25,1-13) huldigen:

Wir wullen dantzen vnde reyen mit phaffen vnde mit leien⁶⁶⁰,

und über dem sie das Kommen des Bräutigams (den Jüngsten Tag) versäumen:

zetar uber vnser reien vnde uber den dantz (ebda V 345),

findet seine typologische Entsprechung im erwarteten Tanz vor dem Jüngsten Gericht:

mit alle mīnen sinnen kunde ich nie durchvar waz tanzes
dise pffifer wolden machen (Anm. 661) - O ir hohen regirer,
ir prelaten. ir kaiser. ir kōnig. ir fürsten. ir herrn. ir
knecht. ir öbern. ir vnderthanen. ir alten. ir iungen. ir
reichen. ir armen. ir menschen kinder alle thūt auff ewre
awgen vnd öffnet ewre oren vnn̄d bedenket die vergangnen vnd
auch die künftigen zeit das euch der tod tragend schlaff
nicht verzuok (Anm. 662).

§ 322 Daß es bei der Identifizierung des "Totentanzes" zu Unklarheiten und abweichenden Interpretationen gekommen sein dürfte, kann in diesem apokryph-eschatologischen Bereich nicht verwundern, sondern bestätigt im Gegenteil die enge Beziehung des Tanzmotivs mit dem der jungeren not (OBD 16,8): Obwohl nämlich der "Totentanz" im Ablauf der letzten 15 Tage als Darstellung des Sterbens der noch lebenden Menschen unter der Metapher des Tanzes seine klar fixierbare Stelle hat, gibt es andere Belege (wie den zitierten aus dem Wartburgkrieg), in denen die Tanzmetapher in eschatologischem Zusammenhang auf die Auferstehung / Auferweckung selbst angewandt wird:

Den tanz kan ich ze rehte spehen swenne Got spricht "blāset
ūf!" sōst ez geschehen, der dōn dur aller menschen ōre er-
klinget. So erstēn wir an derselben stunt und kumen für
gotes gerichte. (Anm. 663)

Auch ohne explizite Verwendung des Tanzmotivs findet diese Ver-
tauschung (Kontraktion) in der apokryphen Eschatologie statt:

... am zwelften tage ... Allen [!] menschen sterben dan. Wen
daz allez ist getan, Dar nach so muessen si ersten, Si be-
ginnen lauffen und sten sam si vnsinnig sein. (Anm. 664)

Die zutagetretende Verwechslung bzw. Gleichsetzung des Hervorkom-
mens der Leichen und Skelette aus ihren Gräbern mit der erst spä-
ter stattfindenden Auferweckung aller Menschen ist umso leichter
erklärlich, als die von den Engeln zur Auferstehung geblasenen
Posaunen (Offb 8,6ff) sehr wohl als zum Tanz rufend verstanden
und in dieser Funktion auch für den Totentanz adaptiert werden
konnten:

E daz man zū dem hove [=dem Gerichtshof des Jüngsten Tages]
ge, so sult ir wizen daz uch e Ein michel wunder vor ge-
schicht: Vier pffifer die man kōmen siht, Die sint vor tusend
jaren gar Gestanden und nement [der dinge] war Und hant die
pffifen an den munt Getan und wartent uf die stunt Welch zit
der here spricht dar: "Pffifet und nemet der lute war Die
zū dem hofe sint bereit (Anm. 665);

Hie hebt sich der pusaunen klang / Zum dantz rufft vnser todtensang (SCH 5,1f; ähnlich NEC-SCH' 5); Mein trompetenschal bringt Frevdt oder Trvebsal in Ewigkeit (BLB Einleitungsbild - Spruchband).

Trotzdem ist die Vorstellung der "Auferstehung als Tanz" vom Totentanz abhebbar:

hie wert ir ligen biß das uch Got erweckt (MRH 8); Da sein versammelt inn gemain Der abgestorben menschen pain ... vnd wer die welt sein qwesen qantz Noch het er müessen an den tantz Weil niemandt jm entweicht (NEC p.91,1f.13ff - Hier ist der Tanz jeweils als Metapher für den individuellen Tod - nicht für das kollektive Sterben am Weltende - zu verstehen, der tanzende Ständevertreter ist noch nicht tot.)

In einer weiteren Verbindung von Tanzmotiv und Jüngstem Gericht werden schließlich auch die auf das Gericht folgenden "Prozessionen" in den Himmel einerseits und in die Hölle andererseits als "Tanz" dargestellt:

Swenne der tanz ein ende hât, zwên reien siht man vüeren der eine in die êwekeit, der ander zuo der helle. (Anm. 666)

Gerade dieser Reigentanz (v.a. in den Himmel) ist tw. als motivischer Nährboden für das Gedeihen der Gattung Totentanz angesehen worden⁶⁶⁷, doch hat man dagegen mit Recht Einwände erhoben⁶⁶⁸; der Totentanz ist von diesem Himmels- oder Höllenreigen sigmatisch klar zu unterscheiden und steht damit nur insofern in Beziehung, als beide - so wie auch der "Auferstehungstanz" - die metaphorische Verbindung zweier Bereiche (Eschatologie und Tanz) bezeugen, die sich insgesamt und überblicksweise so darstellt:

- Sterben aller Menschen vor dem Jüngsten Gericht (Totentanz);
- Auferstehung der Toten zum Jüngsten Gericht ("Auferstehungstanz");
- Gang der Guten in den Himmel, der Schlechten in die Hölle ("Himmels/Höllendreien").

§ 323 Erst in diesem eschatologischen Koordinatensystem erhält die Tatsache, daß sich einerseits viele (und zwar darunter die ältesten und prominentesten wie GRB und der von Paris Des Innocents) der Totentanzgemälde auf dem Auferstehungsfeld (GOETHE)⁶⁶⁹ eines Friedhofs befinden, und daß sich andererseits an den Schluß vieler Totentanztexte (s.u. § 343) Darstellungen / Subtexte zum Jüngsten Gericht anschließen, ihr volles Gewicht als Ausdruck eines erwarteten realzeitlichen Ablaufs:

So nu diser tanz geschehen ist umberal So kumpt den Christ
gein Josaphat in das tal ... und wirt do vrteil sprechen
(NBÖ 281f.285).⁶⁷⁰)

In ähnlicher Weise steht HAN als Anhang in einer Weltchronik ab orbe condito und geht an seinem Schluß 'allmählich über zu den 15 Zeichen des Jüngsten Tages'⁶⁷¹), und auf AUG 1438 folgt in Clm 3941 f 20, von gleicher Hand geschrieben, Das jungst gericht⁶⁷²). WIS vergleicht den Papst (in reformatorischer Überzeugung traditionell) mit dem Antichrist (WIS V 9. 123)⁶⁷³), und LÜB 1489 (Kap. 55) gibt der eschatologischen Endzeiterwartung expliziten Ausdruck:

Ok schal de minsche sik bereden unde bi tiden sterven leren,
Wente de tīt is anstände in korter vrist Dat dār is tokomende
de here Jesus Crist (LÜB 1489,1562ff).

Der moderne (aber archaisierende) Text von LPL nimmt dieses Motiv in durchaus traditioneller Weise auf, indem er den eigentlichen Totentanz in einer Rahmenhandlung (Gott - Tod) eschatologisch begründet:

wer heint dir in die straßen tritt, den nimm du ohn erbar-
mung mit, ob gut ob schlecht, ob jung, ob alt, damit ich
richtung heint noch halt (LPL p.5).

Neben der Möglichkeit, im Anschluß an den Totentanz das Jüngste Gericht folgen zu lassen, dieses - wie STR - sogar mitten in die Totentanzfolge einzuschieben und so einen Zusammenhang mit der daruntergelegenen Gruft herzustellen, einen 'Zusammenhang zwischen Bild und Wirklichkeit' also⁶⁷⁴), oder den Totentanz auf die Darstellung des Jüngsten Gerichts hin zu zentrieren (wie WOL), wird in den Rahmenstrophen auch metasprachlich auf die Endzeit Bezug genommen: so "droht" etwa die 1. Predigt in OBD im Anschluß an Matth 25,34.41 mit dem Jüngsten Gericht, nicht mit dem Individuellen Tod, wie auch GRB (nach MERIAN und BÜCHEL) dem vorangestellten (protestantischen) Prediger Ökolompad eine apokalyptische Weissagung aus dem Buch Daniel in den Mund legt:

Viel aus den, die im Staub der Erden Schlafen die sollen wie-
der werden Erwachen: ein Theil ewig leben, Dem andern Theil
dem wird er geben Ein hart Urtheil zur ewigen Schmoch (GRB-
MERIAN 1; nach Dan 12,2.3).

Ähnliches gilt auch für KZH, dessen pfarher oder ... predicant (Bildbeschreibung 1) am Anfang alle mahrend an dissen dantz (KZH Einl. 1,16) erinnert, indem er Tod und Jüngstes Gericht gleichsetzt:

Wachend, ir wissend nit die stundt, zū wölcher der tod künfftig ist! Wol dem, der sich vor dar zū rist! Darumb sanctus Jeronymus Spricht vnd der heylic Bernhardus: Ich less, ich schryb, in mynen orenn So hör ich dz erschrockenlich hornn: Stond vff ir dotten für das gerycht (KZH Einl. 1,33ff; es folgt die für die Totentänze traditionelle Beinhaus-Szene).

LUZ 1635 schließt zwischen Totentanz und abschließendem Jüngsten Gericht eine Strophe Von der Auferstehung (Str.66) mit Bezug auf Ez 37,1-14 ein, und in ING wendet sich der Tod in der Schlussszene mit den Worten des "Bräutigams" (Matth 25,13) ans Publikum:

Der Todt ladtet alle zu seinem Dantz unnd beschleust mit disen Worten Christi: Sehet / Wachet und bettet / dann ihr wisset weder Zeit noch Stundte (ING 3,8).

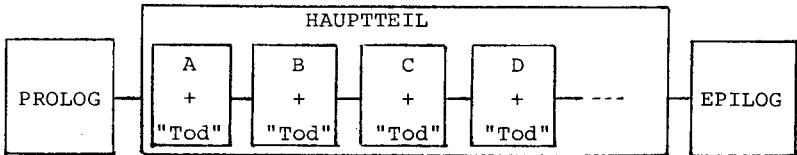
Selbstverständlich sollte hier nicht behauptet werden, daß a l l e Totentänze mit derartigen Indizien wirklich als Abbildung der Ereignisse vor dem Jüngsten Gericht konzipiert oder interpretiert worden wären; vielmehr ist literarische Toposbildung bei Verlust des ursprünglichen Gemeinten v.a. für die jüngeren Texte anzunehmen, in denen die Idee der Gleichzeitigkeit des Sterbens der Ständevertreterfiguren bereits aufgegeben ist (wie hauptsächlich in von HOL stark abhängigen Texten wie NEC, SCH, VAL, WAS). Die Möglichkeit einer solchen Toposbildung ergibt sich aber wohl erst aus jener Einordnung des gleichzeitigen Sterbens aller Menschen in den zeitlichen Ablauf am Ende der Welt.

d) Zur Textsyntax i.e.S.: Die Binnengliederung der Totentänze
(§ 324-353)

aa) Die Makrostruktur (§ 324-325)

§ 324 Wir treten nun in die Behandlung der t e x t s y n t a k t i - s c h e n Strukturen ein, in denen das Totentanz-Textem auf der Ebene der parole ausgeformt wird. Dabei ergibt eine Analyse der unmittelbaren sprachlichen Textkonstituenten beim Großteil der Texte unseres Corpus eine Zweiteilung: ein die semantische Basis "Alle müssen sterben" durch Addition mehrerer (vieler) ähnlicher Elemente vom Propositionstyp "A muß mit dem Tod [Verb]-en" repräsentierender Hauptteil wird prologisch eingeleitet, epilogisch abgeschlossen, bzw. (meist) von Pro- und Epilogelementen umrahmt.

Einen davon abweichenden Bautyp registrieren wir bei den bildlichen Darstellungen von AUG 1438 (Clm 3941), DSD und Straßburg⁶⁷⁵), in denen nicht jeweils 1 Ständevertreter mit 1 Todes-/ Totenfigur gepaart ist ("A muß mit dem Tod [Verb]-en"), sondern ganze Figurengruppen mit jeweils 1 Tod / Toten kombiniert sind. Von diesem Sonderfall abgesehen läßt sich der Bautyp des "normalen" Totentanzes schematisch etwa so darstellen:



§ 325 In diesem Zusammenhang ist (nochmals) auf die bemerkenswerte Tendenz hinzuweisen, daß die Anordnung der Elemente des Hauptteils oft nicht linear erfolgt, sondern gekrümmt: die Tanzprozession schließt sich tendenziell zum Rund-Reigen, eine Tanzweise die (zufällig?) erst im Spätmittelalter quellenmäßig faßbar wird⁶⁷⁶). Hinweise darauf finden sich in unserem Corpus sowohl auf der Text- als auch auf der Bildseite: wenn so junge und aus Darstellungen einzelner Tanzpaare zusammengesetzte Totentänze wie ERF und FAL-ELM an einander gegenüberliegenden Wänden gehängt sind, so geschieht dies nicht (nur) aus Platzmangel, sondern es setzt sich darin eine Tradition fort, die den Totentanz als kreisförmig geschlossen verstanden hat und ihn deshalb - im Versuch der Wiedergabe dieser Tatsache - auf möglichst viele Wände des Raumes verteilt. So zog sich etwa der - wohl nach Baseler Vorbild (GRB) geschaffene Totentanzfries in der Totenkapelle von WIL (SG) über die östliche und nördliche Wand, während an der Ostwand eine Darstellung des Jüngsten Gerichts angebracht war⁶⁷⁷), und der Bilderzyklus von STR beginnt 'an der Ostwand, wird fortgesetzt an der Westwand, läuft weiter an der Nordwand und endet mit dem Jüngsten Gericht an der Südwand'⁶⁷⁸). In ähnlicher Weise sind WOL und HSL auf eine durch den Altar laufende Achse zentriert⁶⁸⁰), und auch BLB läßt seinen rundum laufenden Totentanzfries beim Altar beginnen und enden.⁶⁸¹ Die im Zentrum des Totentanzzyklus bzw. an markanter Eckstelle stehenden Kreuzifixdar-

stellungen in BER und KLB sind wohl in ähnlicher Weise als Elemente anzusehen, um die herum die eigentliche Totentanzreihe (nachträglich⁶⁸²) herumkomponiert wurde: die Maler 'ließen den Tanzreigen der Lebenden und Toten um das Kreuz schreiten'⁶⁸³, wobei der Eindruck des Kreises zwar nicht vollkommen, durch die im rechten Winkel aufeinanderstoßenden Wände jedoch wenigstens andeutungsweise erzielt wurde⁶⁸⁴). Als textsyntaktisch besonders geglückt sind jene Totentanzgemälde zu bezeichnen, die den in vielen Darstellungen vogelperspektivisch als Totalansicht bezugten Ringelreihen⁶⁸⁵) modellhaft vollkommen nachbilden, wie z.B. noch SXT, dessen 7 Figurenpaare an die Wand eines kreisrunden Raumes (Stiegenaufgang zum Friedhof) gemalt sind⁶⁸⁶), v.a. aber die alten Gemälde von LÜBeck und Metnitz: der Metnitzer Totentanz (obwohl in Einzelpaare zerlegt) lief rundum an der Außenseite des achteckigen Beinhauses, der LÜBecker stellte in Art eines Rundgemäldes einen über alle Innenwände der "Plauderkapelle" gehenden und nur durch den Eingang unterbrochenen Totentanzkreis dar. Auf diesen Eindruck beziehen sich wohl auch die LÜBecker Buchtexte von 1489 und 1520:

unde komet alle her in minen kreit (LÜB 1489,1606 = LÜB 1520,24).

Die Vorstellung des Rundreigens scheint so eng mit dem Totentanz verbunden gewesen zu sein, daß auch Texte zu Bildern, die nicht den Eindruck des Tanzkreises wiederzugeben versuch(t)en, von disem ring (BRN 2,2), totten ring (FÜS 7,8) oder kreis (BRN 16,2) sprechen, und sogar noch ein bildloser epischer Text wie HLZ 1795 vom Rundetanz der Toten spricht (HLZ 1795, p.175.313).

Fragen wir uns nach der Herkunft dieser so langlebigen Vorstellung vom Toten-Rund-Tanz, stoßen wir auf zwei mit der Entstehung und Verbreitung des Textems eng zusammenhängende Umstände: einerseits ist der Terminus des umme gende[n] tantz[es], des mittel der tufel ist ein fester Begriff in der geistlichen Polemik gegen das Tanzlaster (s.o. § 230), andererseits hat das geometrische Modell des Kreises auch dazu gedient, die Gleichzeitigkeit des Jüngsten Gerichtes über die Menschen aller Zeiten zu erfassen:

vnde wat werden se donde dede vor mi sint ghewesen, efte wi, efte de na vns sint. vnde he sede to mi. Ener cronen werde ik likende min rihte, Alse nicht der lesten tracheit. des ok nicht der ersten snelheit (4 Esra 5,41f) (Anm. 687).

Möglicherweise ist also gerade die Rundform des Totentanzes ein für seine ursprüngliche Funktion, Vorgänge beim universellen, gleichzeitigen Jüngsten Gericht ouer de leuendigen vnd ock de doden (HAN p.31) darzustellen (s.o. §§ 31ff), wichtiges, ja distinktives Merkmal: Das im sprachlichen Text notwendigerweise zeitliche Nacheinander der Subtext-Elemente A+Tod, B+Tod, C+Tod etc. ist im geschlossenen Kreis als gleichzeitiges Nebeneinander zu verstehen.

bb) Zur Struktur der Subtexte: Metrik (§ 326-328)

§ 326 Welche Regelmäßigkeiten im Hauptteil für die Abfolge dieser Elemente (d.h. die Anordnung der Ständereihe) gelten, ist bereits (oben §§ 182ff) dargestellt worden. Darüber hinaus lassen sich durch fortgesetzte Konstituenten-Analyse, gepaart mit pragmatischen Gesichtspunkten, bestimmte **B a u f o r m e n** der Totentanz-Subtexteinheiten erkennen.

Umfang und rhythmische Form der aneinandergereihten Elemente scheinen vom Autor weitgehend beliebig gewählt und variiert werden zu können: es zeigt sich jedoch insgesamt einerseits eine gewisse Vorliebe für die gereimte strophische Einheit, andererseits die Tendenz, diese strophischen Bausteine jeweils doppelt zu setzen.

Außer den zum Teil (AUG 1438-Cgm 4930; ABR 1680; ABR 1710; MUS; HLZ 1799) oder gänzlich (HAN; HLZ 1795; WFL) prosaischen, sowie den nicht aus (etwa) gleichmäßig langen und regelmäßig alternierenden strophischen Einheiten gebauten dramatischen Totentänzen (SUS; ING; EIC; KÄR; LPL) lassen sich in unserem Corpus folgende nach Umfang und Bau der stroph. Subtexteinheiten unterschiedliche Textgruppen abgrenzen:

§ 327 Abgesehen vom Einzelfall der lateinischen Hexameter⁶⁸⁸, die STAMMLER als "Basler Menschenverse" herausgegeben hat (und die NEC neben dem deutschen Text enthält), sind Zweizeiler-Strophen

die kleinsten vorkommenden strophischen Einheiten, wobei die (jambische: FRB, FAL; bzw. trochäische: SXT) Vierhebigkeit überwiegt. Dem populären Charakter der Texte entspricht die zum Knittelvers gehörige weitgehende metrische Füllungsfreiheit (wie etwa in HSL oder WAR zu beobachten). Daß der Versbau nur akzidentelles Merkmal ist, zeigen jene Texte, in denen sich neben Vierhebern auch Zwei- und Dreiheberstrophen (wie in FÜR; ABR 1710 und dementsprechend WDR und BAB; RUS-Bildüberschriften) und vereinzelt sogar Strophen (Reimpaare) aus fünf- und sechshebigen Versen (MKL) finden. In der historischen Interpretation (FÜR als ältestes Beispiel stammt aus der Mitte des 17. Jhs) stehen die kurzen Texte dieser Gruppe durchwegs auf einer verhältnismäßig jungen Reduktionsstufe, auf der, sofern die strophischen Reimpaare nicht gedoppelt werden (wie in HSL), kein echt dialogischer Text mehr konstituiert wird. Die aus zweizeiligen Elementen zusammengesetzten Totentänze neigen zur Autorensprachlichkeit (s.u. § 332).

Daß sich Texte mit dreizeiligen Strophen (abgesehen von WAR mit seiner jeweils dritten Refrainzeile) in unserem Corpus nicht finden, entspricht ebenso dem allgemeinen metrikgeschichtlichen Befund⁶⁸⁹⁾ wie das relative Überwiegen der vierzeiligen Strophe: angesichts der großen Zahl und des Alters jener Totentanztexte, deren strophischer Grundbaustein insbesondere das doppelt gesetzte Knittelvers-Reimpaar ist:

GRB und dementsprechend OBD, KLB, FRÖ, FÜS und OST; LUZ 1635 und dementsprechend die Bildunterschriften MEY, sowie WOL und EMM; weiters: AUG 1438, BRN, WIS;

dürfte man kaum fehlgehen, darin die dem deutschen Totentanz ursprüngliche und angemessenste Form zu sehen. Beweiskräftig sind in diesem Zusammenhang besonders die aus formal anderen (nämlich MRH bzw. SCH) abgeleiteten und in die Form der vierzeiligen Knittelversstrophe gebrachten Texte von NBÖ und NEC-SCH'. Die Vierzeiligkeit bleibt beliebt, auch nachdem der metrisch unpolierte Knittelvers durch glattere Versformen wie den vier- (RUS Bildunterschrift), fünf- (VOG; WSB nach SLO), sechs- (STR) oder gar siebenhebigen (WAS Bildunterschrift) Jambenvers, im Barock vornehmlich durch den (sechshebig jambischen) Alexandriner (LÜB 1701;

DSD; ERF) verdrängt worden ist. Die verschiedenen metrischen Schichten nebeneinander zeigt MEY 1759 mit - alten, auf LUZ 1635 zurückgehenden - Knittelversstrophen als Bildunterschriften, ebenfalls vierzeiligen Alexandrinerstrophen unter den (bei LUZ kein Vorbild findenden) Zwischenbildern (pp. 13.33.59) und den erst 1759 entstandenen Bildüberschriften, in denen - bei Wahrung der Vierzeiligkeit - die verschiedensten strophischen und metrischen Baumuster (u.a. auch die volkstümliche "Vagantenstrophe", z.B. Nr. 2 u.ö.) realisiert sind. Diesen offensichtlich gegebenen metrischen Toleranzbereich innerhalb der Vierzeiligkeit nützen zum Teil STR (etwa Nr. 2.10.32 und 25) und zur Gänze RGB (mit einer von der Melodie bestimmten eigenwilligen Strophenform) aus.

Den Übergang zur Gruppe der aus sechszeiligen Subtexten komponierten Totentänze stellen jene dar, in denen - wie bei FRÖ vereinzelt (Nr. CII), bei SLO zum Teil oder bei POC zur Hälfte - sechszeilige Strophen verwendet sind.

§ 328 Ähnlich wie die Dreizeiligkeit ist auch die Fünfzeiligkeit (mit Ausnahme vereinzelter Strophen, etwa FRÖ XCIX oder SLO 3) bei den Totentanzstrophen (so wie generell) kaum belegt. Eine eigene Gruppe bilden hingegen wieder die aus Sechseiler-Strophen bestehenden Texte, wobei sich eine klare Trennung zwischen der metrisch und reimtechnisch anspruchsvollen Strophik liedhafter Totentänze (BEV, BOL, GRE) und der primitiveren vier- (LÜB 1520; SCH; WAS - trochäisch) bzw. fünfhebigen (BER) Reimpaarstrophik von Lesetexten ergibt. Die musikalische Komponente "veredelt" also die sprachliche Form selbst eines traditionell künstlerisch anspruchslosen Textes wie des Totentanzes.

Auch in der Gruppe der aus achtzeiligen Strophen zusammengesetzten Totentanztexte findet der paarweis gereimte Knittelvers als 'das Grundmaß der dramatischen, erzählenden und lehrhaft satirischen Dichtung'⁶⁹⁰ des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit in älteren Texten unseres Corpus (LÜB 1463; MRH; KZH) Verwendung, während kirchen- (NAO) oder volksliedhafte (MBU; STY; GRZ) Texte der späteren Zeit das (tw. binnengereimte) Vagantenzeilenpaar bevorzugen. Zum Teil ist eine eindeutige metrische Analyse ohne Kenntnis der dem Text zugrundeliegenden Melodie nicht möglich (ÖDB).

Den Übergang zur entwicklungsgeschichtlich nächsthöheren Gruppe der als "poetische Produkte" verfeinerten Texte stellen etwa VAL (mit trochäischen Vierhebern, die 'sich streng regelmäßig gebauten Volksliedversen ohne Auftakt' vergleichen lassen⁶⁹¹), oder ABR 1680 dar, dessen erste drei Strophen volksliedhaft gebaute Achtzeiler sind, während die Strophen 4ff als vorletzte Zeile jeweils eine refrainartige (das Text-Thema darstellende) Weise einschieben.

Neben dem quantitativen Ausbau der strophischen Totentanz-Subtexteinheiten auf 16 (ZIM), 20 bis 24 (LÜB 1489) oder noch mehr (RUS; HLZ 1799) Zeilen ist in unserem Corpus auch das Phänomen der metrischen Qualitätsverbesserung zu beobachten, das der - an anderem Ort (s.o. §§ 61ff) besprochenen - Tendenz zur "Artifizierung" des Totentanzes entspricht. Der Autor gibt sich nicht mehr mit einfachen Vers- und Strophenformen zufrieden, sondern benützt - wie etwa NEC, MEY 1650 und 1759, sowie in ihren Versabschnitten auch MUS und HLZ 1795 - die verschiedensten (hier nicht im einzelnen zu beschreibenden) metrischen Muster.

cc) Die Subtexte in kommunikativer Hinsicht (§ 329-336)

§ 329 Aufschlußreicher als die metrische Beschreibung der strophischen Einheiten in den einzelnen Texten ist die Frage nach dem quantitativen Verhältnis dieser Einheiten zur jeweiligen Zahl von Ständevertretern; dabei sind 2 Haupttypen unterscheidbar:

- pro Ständevertreter je 1 Subtext-Element;
- mehrere (meist 2) Subtext-Elemente pro Ständevertreter.

Hinter dieser rein oberflächensyntaktischen (und im einzelnen nicht immer leicht vorzunehmenden) Unterscheidung steckt als grundsätzlichere die zwischen

- (im Extremfall: autorensprachlichen) monologischen und
- (in der Regel: figuresprachlichen) dialogischen Texten.

Diese beiden Typen, von denen sich vor allem der erste nicht allzu häufig in reiner Ausprägung findet, stellen gewissermaßen die beiden Randwerte einer dazwischenliegenden Skala verschiedenster Möglichkeiten dar, die im folgenden, ausgehend von den echt dialogischen Texten, aufgefächert werden sollen; diese Reihenfolge in

der Darstellung entspricht insofern der entwicklungsgeschichtlichen Abfolge, als - bedingt durch den "bildgedichtlichen" Ursprung des Totentanzes (aus Spruchbandtiteln)⁶⁹²⁾ - der figuresprachliche Texttyp der ältere ("reinere") ist und die Autorensprache erst später aus dem Rahmen (wo sie von Anfang an ihren Platz hatte) in den Ständeteil eingedrungen ist.

§ 330 Die am eindeutigsten *d i a l o g i s c h e n* Texte sind jene, in denen der Text zu den einzelnen Ständevertretern nicht nur in zwei, sondern in mehrere Elemente aufgespalten ist, in denen es also zu mehrmaliger Wechselrede zwischen dem Ständevertreter und dem Tod/Toten kommt. Diese Bedingung erfüllen natürlich dramatische Texte wie ING, KÄR und LPL. Daß daneben auch noch AUG-1650 dieser Gruppe zuzurechnen ist, erweist dessen bereits oben (§§ 28. 311) hervorgehobene künstlerische Ausnahmsstellung in unserem Corpus.

Im Normalfall dialogischer Totentanztexte wird jedoch die Texteinheit pro Ständevertreter nicht vervielfacht, sondern nur verdoppelt und als Rede des Todes/Toten und Antwort des Ständevertreters (oder umgekehrt) angelegt. Was die Reihenfolge dieser beiden Elemente betrifft, so muß, vom Boden der Überlieferung aus argumentierend, die 'Vertauschung der Reihenfolge', wie sie ROSENFELD⁶⁹³⁾ in seinem Textabdruck von OBD durchgeführt (und generell postuliert) hat, für diesen konkreten Fall zwar als textwidrig abgelehnt, grundsätzlich jedoch konzidiert werden, da sich in manchen anderen Fällen durchaus auch die Reihenfolge: Rede des Ständevertreters - Antwort (Gegenrede) des Todes/Toten findet, u.zw. vereinzelt in MEY 1650 und 1759 (Nr. 11. 32. 43. 47 und v.a. 51), ERF (Nr. 9. 18), teilweise bei NEC (p. 27. 29. 41. 45. 51. 53. 55. 57. 59. 67. 69. 71. 77. 83. 89; zusätzlich stellt MÜN in seiner Redaktion auch die Kardinalsstrophen in diesem Sinn um) und VAL (p.20. 32. 36. 40. 42. 44. 46. 48. 50. 52. 54. 60. 64. 66. 68. 84. 86. 88), und durchgehend bei LÜB 1489, SUS und FAL, wobei LÜB 1489 insofern von besonderem Interesse ist, als es sich dabei um den ältesten Text dieser Untergruppe handelt, dessen Ausnahmsstellung ohne besondere Schwierigkeiten auf den Vorbildtext LÜB 1463 zurückgeführt

werden kann: dort wendet sich der Tod/Tote jeweils in der letzten Zeile der Vorstrophe an den folgenden Ständevertreter und antwortet ihm erst nach dessen Strophe. LÜB 1463 steht insofern auch zwischen den Texten mit mehrfacher Wechselrede und einfachem Sprecherwechsel.

Daß andererseits die Abfolge Ständevertreterstrophe - Todes-/Totenstrophe zu Anfang des 16. Jhs noch nicht als normal empfunden wurde, beweist der LÜBecker Text dritter Generation: LÜB 1520, der bei sonstiger weitestgehender Abhängigkeit von LÜB 1489 doch gegen dessen Vorbild die offenkundig gängigere umgekehrte Reihenfolge herstellt, wie das ja auch noch LÜB 1701 gegenüber LÜB 1463 trotz unveränderter Bildseite tut. Die Mehrzahl der Texte läßt also den Ständevertreter *n a c h* dem betreffenden Tod/Toten sprechen, was allerdings noch nicht heißt, daß er auch immer *z u* ihm spricht. Durchgehende echte Dialogisierung in der Form "Anrede - Antwort" wie in HSL und FAL-ELM (hier allerdings in der untypischen Ständevertreter-Tod-Reihenfolge) scheint sogar die seltene Ausnahme zu sein gegenüber jenen Texten, in denen nur der größere (BER, NEC, FAL-ELB, FAL-SWA), kleinere (LÜB 1463, LÜB 1520, WIS, MEY 1650, VAL, MEY 1759) oder gar nur ein verschwindender Teil der Strophenpaare (MRH, LÜB 1489, NBÖ, KZH, BRN, ZIM, LÜB 1701, ERF) einen echten Dialog zwischen Ständevertreter und Tod konstituiert. Ja, im ältesten einschlägigen Text OBD, aber auch in AUG 1438 (in seinen Ständevertreter-Tod-Strophenpaaren) und in FÜS, fehlt dieser Dialog sogar generell: 'Der oberdeutsche totentanztext ist nur rein äusserlich ein dialog. Der tote redet zwar den betreffenden menschen an, aber der mensch erwidert nicht auf die anrede des toten, sondern spricht für sich, ohne sich auf seinen partner zu beziehen'⁶⁹⁴).

§ 331 Die - ebenfalls von FEHSE gegebene, von ROSENFELD⁶⁹⁵) übernommene, aber durch die Umstellungshypothese unnötig komplizierte - Erklärung dafür liegt wohl darin, daß die Reden des Todes / der Toten (d.i. die an den Ständevertreter gerichtete Aufforderung zum Tanz) genetisch einer jüngeren Schicht angehören und den älteren Ständevertreterstrophen, die *a l l e i n* ja auch in OBD-H¹ lateinisch

und deutsch überliefert sind, vorangestellt wurden, ohne daß diese dementsprechend modifiziert worden wären. Dieser dynamische Aspekt der Textgestaltung zeigt sich in anderer, aber ähnlich instruktiver Weise auch bei den direkt oder indirekt auf OBD zurückgehenden (bzw. mit diesem verwandten - s.u. § 371f, 414ff) Texten von GRB, KLB und z.T. auch KZH (jeweils in ihrer bezeugten Form als Wandgemälde), die in den über OBD hinaus zusätzlich (s.u. § 420f) eingeführten oder veränderten (jüngeren) Figuren- bzw. Strophenpaaren durchaus die jüngere, echt dialogische Form aufweisen (etwa GRB 5,8; 25,5ff; 35,5; KLB 28,5; 29,5; 30,7; KZH 22), während sie in den älteren Partien - so wie FÜS durchgehend - die pseudodialogische Strophenkopplung bewahren. Synchron argumentierend läßt sich sagen, daß die Reden des Todes/Toten in ihrem kommunikativen Charakter Aufforderungshandlungen darstellen und kaum eine sprachliche Reaktion der angesprochenen Ständevertreter notwendig ist, um den Text (d.h. das kommunikative Ereignis) zwischen den beiden als "geglückt" erscheinen zu lassen. Den praktischen Beweis dafür liefert der Bleibacher Totentanz (BLB), dessen vollständiger Text zwar in einer Niederschrift erhalten ist, der aber im Zustand als Wandgemälde lediglich die Todes-/Totenstrophen über dem Figurenfries gibt, während die ursprünglich vermutlich darunter stehenden Antwortstrophen der Ständevertreter verschwunden sind, ohne daß der Textcharakter beeinträchtigt würde; dies ist deshalb möglich, weil die Antwortverse als zum Teil nur leicht variierte Wiederholungen der in den Todes-/Totenstrophen ausgesprochenen Aufforderungen textlinguistisch redundant sind; s.z.B.:

BLB 2,1-4 Tod zum Papst

Ich zieh dir ab die drey-
fach Cron das zweyfach
Creütz das hab ich schon
zuem tantz geh mit mir
jetz geschwind du must
auch tantzen wie das Kind.

BLB 2,5-8 Papst (fehlt im Gemälde)

Daß du mir abziehst die dreifach
Kron Sehr lang hab ich gewart
drauf schon. Mit zuem Tantz gehen
möcht ich geschwind, wenn ich nur
auch tantzen könnt wie das Kind.

§ 332 Unter dem Titel "Monologische Texte" fassen wir im folgenden jene Texte scheinbar einfacheren Typs zusammen, die die Subtext-Elemente des Totentanz-Ständeteils nicht durch Sprecherdopplung verzweigen oder vervielfachen, sondern die einem - etwa bildlich präsenten

Figurenpaar bestehend aus Ständevertreter und Tod/Totem - nur e i n e n sprachlichen Subtext entsprechen lassen bzw. wie im Fall des auch bildlich abweichenden (s.o. § 324) Textes DSD in jedem der Subtexte sogar ganze Figurengruppen behandeln. Unterschiedlich ist freilich, welchem Sprecher diese nicht-gedoppelten Subtexte zugeordnet werden, wobei sich drei (reine) Möglichkeiten ergeben:

- Eine erste und in unserem Corpus nur vereinzelt durch den bereits erwähnten Textzeugen H¹ von OBD, sowie durch die lateinischen "Baseler Menschenverse"⁶⁹⁶⁾ verwirklichte Möglichkeit besteht darin, lediglich die Ständevertreter zu Wort kommen zu lassen. Die beachtliche Tatsache, daß diese Subtexte, obwohl figuresprachlich, keine Figur als Adressaten haben, sondern offensichtlich direkt an den Textadressaten (Leser) gerichtet sind, erhärtet, angesichts des Alters dieser Belege, die Annahme der Entstehung des Totentanztextes aus dem Typus der Spruchbandverse.⁶⁹⁷⁾

- Eine zweite, etwas weniger selten, aber keineswegs oft genützte Möglichkeit ist die, den Tod/Toten sprechen zu lassen, wobei es Bedeutung hat, ob die Rede an die Ständevertreterfiguren (wie in HAN, BLB - Handschrift; GRZ, SXT und überwiegend auch in DSD) gerichtet ist, oder ob der Tod/Tote (wie in MBU und BEV) direkt zum Leser/Hörer/(Sänger) des Textes ü b e r die Ständevertreterfiguren spricht. Denn vor allem in letzterem Fall kommt es einerseits leicht dazu, daß der Autor die persona des Todes/Toten mehr und mehr durchdringt und selbst zum Sprecher wird (wie in BEV ab Str. 14), andererseits dazu, daß der Tod (wie in MBU) am Beispiel bestimmter prominenter Ständevertreter über seine vergangenen Taten spricht. In beiden Fällen nähert sich der betreffende Text der Textemgrenze, ja überschreitet sie vielleicht sogar (wie der auch sonst abweichende Text von MBU). Den entgegengesetzten Grenzfall zum dialogischen Totentanz treffen wir in STY, wo 2 der 7 Ständevertreter die Anrede des Todes erwidern (Str. 3f; 7f) und bei einem weiteren (Str. 9ff) sogar der Tod/Tote seinerseits zurückspricht.

Im Übergang zur folgenden dritten Gruppe steht HLZ 1795, insofern als dieser Text fiktiv aus Aufzeichnungen dessen besteht, was der

Tod (Freund Hein) dem Totengräber (Friede) allnächtlich erzählt hat:

Täglich kam Friede in seine Laube, und Hein erzählte ihm vieles - Alles, was ihn aus Heins Unterhaltungen tröstete oder erheiterte, schrieb er in seinen Kalender ... seine Kalender waren seine Verlassenschaft - und ich zeige sie dir, lieber Leser (HLZ 1795, p.7).

- Eine dritte reine Möglichkeit besteht nämlich darin, daß der Text als ganzer autorensprachlichen Charakter annimmt: der einzelne Ständevertreter (und "sein" Tod bzw. seine Sündhaftigkeit) werden von höherer Warte aus besprochen (wie in NAO, RGB, FRB), teilweise auch angesprochen (wie MEY 1759 Bildoberschriften 16. 17. 18. 20. 24. 26. 27. 29. u.ö.). Auf höherer Ebene kann die Autorensprache dadurch zur Figuresprache werden, daß sich der Autor (Erzähler) im Schlußabschnitt selbst zur "Ständevertreterfigur" macht und mit dem Tod/einem Toten konfrontiert (RUS, MUS, WFL). Im Volkslied (WAR) erfüllt die abschließende wir-Strophe eine ähnliche Funktion. Wenn dies nicht der Fall ist und wenn in einem längeren autorensprachlichen Text auch keine figuresprachlichen Passagen:

wie etwa: RUS p.235ff; 258ff; 282ff; 321ff; MUS p.11ff; 26; 40; 73; 80; 86f; 89ff u.ö.; HLZ 1799 und WFL regelmäßig, durchgehend,

zitatweise eingebaut sind, rückt ein solcher Text - insofern die Personifizierung (v.a. des Todes) nicht bildlich, (figuren)sprachlich oder auf eine andere Art signalisiert wird, an die Grenze des durch das Totentanztextem abgedeckten Bereichs (s.a. unten § 499ff).

§ 333 Zu diesem Schluß kommt man auch angesichts der verhältnismäßig geringen Zahl echt monologischer Totentanztexte. Offensichtlich besteht die Tendenz, in einem Totentanz mehr als 1 Sprecher zu Wort kommen zu lassen, auch dann, wenn die Subtext-Elemente nicht gedoppelt werden. In diesen - keineswegs seltenen - Fällen haben wir es mit M i s c h f o r m e n zwischen dialogischen und monologischen Texten zu tun, die aus sowohl figuresprachlichen (Ständevertreter und Tod/Toter) als auch autorensprachlichen Subtexten bestehen:

Die Variante Ständevertreter- und Autorensprache ist dabei kaum (WOL, BAB) belegt.

Soweit Autoren- und Todes-/Totenstrophen miteinander kombiniert sind, wie in FÜR, ABR 1680, WSB, MKL sowie den Bildober- und -unterschriften von RUS, haben wir es mit dem - ja auch sonst beobachtbaren⁶⁹⁸⁾ - Phänomen zu tun, daß die beiden Ebenen zusammenlaufen, der Tod wie der Autor und der Autor wie der Tod den Ständevertreter an- und bespricht:

Du rühmest Dich, vom Fleisch geborne Liebe Als ob dein flackernd Feuer ewig bliebe. Bald soll, was Erde war, an dir vergehn, Nur was der Geist erzeugte, wird bestehn (WSB 4).

Indem daneben auch noch Ständevertreterstrophen aufgenommen werden (wie z.B. in NEC-SCH', VOG, ABR 1710, EMM, WDR, BOL, GRE, POC), enthält ein derartiger Mischtext Ausdrucks-, Appell- und Darstellungselemente, die einander abwechseln. Wie fließend der Übergang von dieser Gruppe zu der der dialogischen Texte ist, zeigt sich darin, daß eine große Zahl dieser Mischtexte (z.B. SCH 24.35; LUZ 1635,20; MEY Bildunterschrift 25b; WAS Bildunterschrift 35; WAS 24. 38; ÖDB 5f; SLO 36. 37. 38; POC 2; LUZ 1867, 13. 14. 51) auch noch (schon) vereinzelt dialogische Elemente enthalten, in denen es zu einer Wechselrede zwischen Ständevertreter und Tod kommt.

Das quantitative Verhältnis zwischen autorensprachlichen und (monolog. oder dialog.) figuressprachlichen Textelementen kann auch so ausgewogen sein, daß es unmöglich wird, den Text irgendeiner der hier aufgestellten Gruppen zuzuordnen. Dies ist z.B. der Fall bei STR, wo sich nicht nur alle dieser möglichen Strophen-typen finden, sondern wo es auch innerhalb eines strophischen Subtextes zur Verbindung von dialogischer Figuressprache und Autorensprache kommt:

"Wie? was? ich solle sterben? ach Tod verschone mir, dieß ganze Herzogthumb will ich dir gerne geben. nur eine kurtze Zeit vergönne mir zu leben." - "Vergebens", sagt der Todt, "es ist nun aus mit dir". (STR 13; ähnlich 25. 26. 28. 30)

Solche autorensprachliche Explizierung des figuressprachlichen Charakters illustriert die zunehmende Emanzipation des Totentanztextes gegenüber den Totentanzbildern.

Ein besonders typisches Beispiel bietet in dieser Hinsicht HLZ 1799, ein bildloser Text, dessen Subtexte jedoch in der Regel aus einem erzählersprachlichen prosaischen und einem figuressprachlichen versifizierten Teil zusammengesetzt sind, wobei ersterer (meist im

epischen Präteritum) die Funktion des Bildes übernimmt und die Situation, in der sich die beiden Figuren des Menschen und des Todes gegenüberstehen, beschreibt, während letzterer die Adresse des Todes an den Menschen darstellt (so etwa HLZ 1799, p.3. 10. 14. 16. 19. 21. 24. 26. 28. 37. 48. 50. 52. 54. 58. 76. 78. 82. 90. 94. 104. 108. 113. 121. 123. 129). Freilich findet sich auch in HLZ 1799 so häufig Figurenrede der Ständevertreter und Dialog zwischen diesem und dem Tod (etwa p. 5. 7. 35. 46. 65. 68. 70. 72. 99. 101. 106. 125. 127), daß auch HLZ 1799 der Gruppe der Mischtexte zwischen dialogischen und monologischen Texten zuzurechnen ist, obwohl der Erzähler als Textautorität stets greifbar bleibt, nicht nur in den epischen Abschnitten, sondern auch in der summarischen Erweiterung einzelner Subtexte durch Addition mehrerer Figuren (etwa p. 31: Überraschung; 101: Gesellschafter; 116: Selbstmörder), sowie im szenischen Ausbau (s.u. § 335).

§ 334 Aus dem Gesagten dürfte klar geworden sein, daß der, wenn schon nicht dialogische, so doch figuresprachliche Charakter der (oder wenigstens einiger) Subtext-Elemente weitgehend als konstitutiv für einen Totentanztext empfunden wird. Diese im Bauprogramm angelegte (und später auch in einen epischen Rahmen eingespannte) Kommunikationssituation zwischen Tod/Totem und Ständevertreter kann in dreierlei Hinsicht erweitert und aufgebrochen werden: - Die Ständevertreter (oder vereinzelt auch der Tod: LÜB 1489,1433) wenden sich an Gott (Christus) oder an einen Heiligen und bitten um Gnade oder Fürbitte beim Gericht; neben Texten, in denen dieses Mittel sporadisch - und meist nur in Form einer Interjektion bei der einen oder anderen Figur angewandt wird:

LÜB 1463,29.260.320f.338; KLB 14,5ff; BRN 43.89; NEC p.63.79; SCH 47.5; WIS 170; FRÖ 102; FÜS 3,7; 11,8; MEY 1650-14.34.36. 37.41.44; AUG-1650-37,1; 45,3; EMM 11; MEY 1759,14.31.34.36. sowie Bildunterschrift 10.44; STR 27,4; WAS 15; STY 7,1; KÄR 25,14;

finden sich einige Texte, überwiegend aus dem nördlichen Bereich, die systematischen Gebrauch davon machen: BER, MRH (und im Anschluß daran NBÖ und ZIM), LÜB 1489 (und 1520), KZH.

Die meist formelhafte Anrufung Gottes:

Hilff got (MRH 57; ähnlich 9. 73. 121. 141. 233. 273. 329. 377. 443; NBÖ 69. 87f. 135. 245. 269; ZIM f 86r. 88r. 89r. 90r. 93r. 95r. 105r. 108r. 114r. 119r. 120r. 121); Got vorbarne di over mi (LÜB 1489,145; ähnlich 209f. 255f. 279. 344. 551. 691. 710. 783. 873. 941. 991f. 1061. 1134. 1278. 1384. 1432; LÜB 1520,39. 51. 61. 80. 147. 183. 200. 207. 219. 231. 291; s.a. KZH 1,13; 3,16; 4,15; 5,15f; 6,16; 7,15f; 10,16; 11,16; 17,16),

Christi:

help my nu Jhesu (BER 50; ähnlich 62. 74. 86. 110. 122. 182. 201. 266. 277. 290. 300. 313. 326. 338. 349); das vergip mir herre ihesu Crist (MRH 382; ähnlich 249; NBÖ 184; ZIM f 105r. 106r; KZH 2,14ff); domine Jesu adjuva me (LÜB 1489,472 - Abt spricht; ähnlich 1079f. 1228; LÜB 1520,171),

der Dreifaltigkeit:

Help Got, du werdige hilge drevoldichheit (LÜB 1489,645),

Mariae:

Maria helpe my (LÜB 1520,40; ähnlich 140. 243; LÜB 1489,497); O mutter der barmhertzikeit, hilf mir (MRH 575; ähnlich 607; NBÖ 159. 213; ZIM f 115r; KZH 14b,5f; 23,15f; 24,15f),

eines (oft des Schutz-) Heiligen⁶⁹⁹):

Help ridder sunte Jurgen (LÜB 1489,597 - Ritter; ähnlich LÜB 1520,195) vgl. auch LÜB 1489,755: Cosmas und Damian - vom Arzt angerufen, der in STR 33,1 Hypocrat, Galen und Apollo bittet: ietzt steht mir bey; LÜB 1489, 1061: St. Eligius - Handwerker; 1103 Kirchenpatrone - Kirchengvorsteher; 1359: Martin - Handwerksgeelle; weiters 407: Hlg. drei Könige; 783: Alle Heiligen (ähnlich NBÖ 116f); 1325: Hlg. Engel und Thomas;

steht regelmäßig⁷⁰⁰) am Beginn oder am Ende der Rede des Ständevertreeters, eine Regel, die sich bis zum praktisch durchgehend autorensprachlichen Text von RUS verfolgen läßt, der jeden Abschnitt mit einem Gebet (wir = Gemeinschaft von Autor und Leser) abschließt. Auch in den älteren Texten ist die Anrufung Gottes bisweilen zum Gebet ausgeformt, so etwa in MRH beim Dieb:

Eia lieber herre ihesu crist wan du vor mich gehangen bist Und geliden einen schentlichen doit hylff mir diebe uß aller noit (MRH 393ff; so auch ZIM f 123r),

in LÜB 1489 beim Klausner:

Got, de du in Maria minsche bist entvangen, Unde letest di an ein bitter cruce hangen, Ik bidde di umme de marter de du vor mi ledest willigen. Unde umme vordênstes willen al diner leven hilligen, Umme alle der guden werke willen, de in der cristenheit werden gedân, So se mi armen sunder barmhertichliken an, Dat dîn durbâr lident unde der merter swere Mote mi jo nu helpen to der ewigen ere ... (LÜB 1489,831ff),

oder in KZH beim Grafen (Str. 8,8ff) und Mönch:

Ich danck dir, ewiger gott, Das ich hab gehalten din gebott,
Vnd also jung in Minen orden Zu tugend bin gezoqhen worden.
Darumb du mir nur bist ein trost, Von aller pin bin ich er-
lost. Ich bit ouch gott für die alle schon, Die mir gotzs hie
hand gethon. (KZH 13,8ff).

Wie die Belege zeigen, stellt die Einbeziehung Gottes in das Kommunikationssystem der Totentänze eine zwar frühe, jedenfalls aber eine Erweiterung der ursprünglichen Struktur dar. Dies demonstriert wiederum der Basler Text GRB im Verhältnis zur älteren Textgestalt von OBD⁷⁰¹): während in OBD jegliche derartige Erweiterung (noch) fehlt, findet sie sich in GRB (8,7; 9,5; 28,8; 32,8) doch an einigen Stellen, teilweise sogar bis zum Gebet ausgeweitet (wie beim Maler und beim Prediger 41,9ff; 42,9ff). Funktional werden diese Passagen in GRB noch zusätzlich durch die Opposition gestützt, in der sie zu den "Götzen"-Anrufungen des Heiden, der Heidin und des Türken stehen:

O Machomet, ich ruoff dich an vnd mein gantz Geschlecht Soly-
man (GRB 36,7f; ähnl. 34,5ff; 35,5ff; KLB 35,5; s.a. STR 33,1).

§ 335 - Die geschlossene Szene Tod - Mensch kann (zweitens) auch dadurch erweitert werden, daß die Ständevertreter andere Figuren ansprechen, die in der einen oder anderen Weise mit ihnen assoziativ verbunden sind. Der ältere Typ dieser Erweiterung besteht darin, daß eine Kommunikationsbrücke zwischen verschiedenen Figuren der Ständereihe geschlagen wird, wodurch der Text ein zusätzliches Merkmal der Geschlossenheit (und Synchronie - s.o. § 311) erhält. Diese Möglichkeit ist bereits im ältesten deutschen Text von OBD angelegt:

Das kind: "O we, liebe muter mein" (23,5) -
Die muter: "O kind" (24,5).

Gerade bei der Figur des Kindes wird diese Art der Szenenbildung fast topisch (etwa GRB 38,5ff; KLB 38f; KÄR 38f; LPL 28ff), auch wenn die Mutter selbst als Figur in der Ständereihe sonst gar nicht vorkommt (wie in FÜS 19,5; MEY 1650/1759,39; WAS 35 Bildunterschrift) und / oder durch die Amme ersetzt wird (LÜB 1489,59f; LÜB 1520,381ff; VAL p.102). In Analogie dazu werden auch zwischen anderen "komplementären" Ständevertretern einseitige dialogische Beziehungen hergestellt, wie z.B. von der Königin zum König (ERF

22), bzw. der Kaiserin zum Kaiser (LÜB 1701,30f), von der Äbtissin zu den Nonnen (WAS 14), vom Bischof zum Papst (WIS 54) oder - zur Charakterisierung ihrer Hartherzigkeit - von der reichen Krämerin zum armen Bettler (LPL p.14). Wenn die semantische Verbindung besonders eng ist, kommt es (wie ja auch bei Mutter und Kind) zur Ausbildung von Ständevertreter-Figurenpaaren (s.o. § 142f), die innerhalb eines Subtextes in Dialog miteinander gesetzt werden: Knecht und Magd (MEY 1650/1759,35), Jungfrau und Jüngling (=Liebespaar; SCH 35; MEY 1650/1759,38; MUS p.11ff), Autor und Künstler (MUS p.164ff) oder Altes Weib und Mädchen (AUG~1650-46,3). Hier schließt sich auch der Übergang zur Gattung der Totengespräche an, wie er beim Figurenpaar Wienerin und Römerin (MUS p.86ff) vollzogen ist.

Von diesem Typ der die Totentanz-Subtexte enger verbindenden (oder sogar in 1 verschmelzenden) Wechselreden ist jener zu unterscheiden, bei dem außerhalb der Ständereihe stehende Figuren - also solche, die nicht sterben müssen (s.o. § 303) - sprechen oder angesprochen werden, wie etwa die Ehefrau vom Gatten (HLZ 1799, p.80), der Kranke vom Arzt (FAL-ELB 9,1), der Diener von seinem Herrn (MUS p.89ff; STR 21,1; umgekehrt: der Herr von der Magd HLZ 1799, 97) oder die Soldaten vom Hauptmann (STR 31,3). Solche Szenen sind potentielle dramatische Nuclei:

"Der ich unfehlbar bin, könnt' ich unsterblich seyn!" - "Sey es", sprach drau der Tod - "O nein, o nein", Rief jeder Cardinal, mit neidischen Geberden, weil jeder hofft, noch Papst zu werden. (MEY 1759,6 Bildüberschrift - Papst)

Systematisch genützt ist das Mittel derartiger szenischer Ausweitung, in der neben den sterbenden Figuren auch andere auftreten, in "dramatischen" Texten wie ING (der Vater des Knaben 1,2; der Knabe 2,1; der Diener des Kaufmanns 2,4; die Trabanten des Königs 3,3), AUG~1650 (Edelknaben des Königs 23,4; Bub des Soldaten 34,2; Frau des Ritters 39,3) oder VAL (Opfer des Mörders p.54; Gäste des Schlemmers p.78; Diener der Fürstin p.94); aber auch die Episierung des Totentanzes, wie sie uns in den Texten von HLZ 1795/1799 und WFL vorliegt, kommt nicht ohne Erweiterung des Figureninventars um nicht-sterbende Nebenfiguren aus. Da wir mit diesen Beispielen bereits in die Spätzeit des Totentanzes kommen, ist es jedoch nö-

tig, darauf hinzuweisen, daß mit AUG 1438 auch schon am Anfang der Überlieferung ein Text steht, der die Dialoge Tod - Ständevertreter (=Geistlichkeit und weltliche Obrigkeit) generell durch ein Strophenpaar dieses Ständevertreters und einer zu ihm passenden Untertanenfigur verdoppelt, ohne daß freilich die darin vermittelten Inhalte noch in irgendeinem Zusammenhang mit der semantischen Basis des Totentanz-Textems "Alle müssen sterben" stünden⁷⁰²).

Auch auf der Seite des Todes/Toten gibt es vereinzelte figurale Erweiterungen, indem etwa seine Diener Morbus, Tempus und Casus (ING) in die (dramatische) Handlung einbezogen werden oder der Tod seine Spielleute - die in AUG 1438 auch mit der ersten Figur des Bischofs ein Wechselgespräch abführen (V 41ff) - anspricht:

Macht auf, ihr Geiger, einen Tanz (AUG 1650-15,1; ähnlich 33,1). Ebenfalls hier zu nennen ist seine vereinzelte "Kooperation" mit dem Engel Türhüter (MUS p.65ff) und dem Teufel:

Huy Todt truck ab die Gurgel seyn (FRÖ 101 in Bezug auf HOL 41).

§ 336 - Gänzlich aufgebrochen wird (drittens) die Kommunikationssituation Tod - Ständevertreter, wenn einer der Gesprächspartner nicht nur implizit, sondern direkt das Publikum (den Textadressaten) anspricht, etwa indem der Tod sein Agieren für das Publikum kommentiert:

Wann Geldt thut merckn ein Advocat Gibt er bald böß / bald gute Rāth / Drumb tritt ich jhm hie vnders gsicht / Das jhn das Gelt verführe nicht (NEC-SCH' 23).

Der Übergang zur vorgenannten Gruppe ist allerdings insofern fließend, als sich der Ständevertreter oft an ein Kollektiv wendet, das sowohl figürlich, als auch realiter interpretierbar ist:

etwa Quacksalber an sein (!) Publikum (ERF 9; MEY Bildunterschrift 43; LUZ 1635-61,2), der Jude an die Christen (MEY 1759-46), der König an seine Untertanen (KÄR p.21,23), der Bürgermeister an unse borger (LÜB 1489,694), der Papst an alle de na mi siet (LÜB 1463,35; ähnl. FÜS 1,8) und die Nonne an die weltlichen Frauen: ihr eitlen Docken dieser Weld wenn gehling unversehns der Tod euch yberfällt (STR 29,1).

Wie bei der Todestopik (s.o. §§ 283ff) ist neben der Komplementarität auch hier die Spiegelbildlichkeit ein produktives Kriterium: der jeweilige Ständevertreter spricht die von ihm ver-

tretenen Gruppe an und zirkelt derart aus dem Publikum einen spezifischen Adressatenkreis aus: die Jungfrau ihre Schwestern (ERF 40; LÜB 1701,182), der Student seine Brüder (ERF 46; ähnlich 38 und LÜB 1701,111 Arzt), der Jüngling die Jugend (OST 17; ähnlich STR 2), der Handwerksmann (MRH 319; ZIM f 117r), der Maler (GRB 40,16ff; BRN 89,4) und der Spieler (FRÖ 101) ganz allgemein ihre gesellen, der Ratsherr seine Freunde (STR 20,2), die Witwe euch Wittwen all (WIS 135), die Militärs die Helden (ERF 35=LÜB 1701, 69) oder der Fürsprech (Advokat) seine Standesgenossen allgemein: Inn abgrund der hellen Da sinnd mer meiner anndern gefallen Die sich also verschwetzet hannd. Sehen jr annder zu vnnd sinnd ermant! (ZIM f 109r,23ff).

Kaum weniger häufig kommt es vor, daß der Tod mit (bei) dem jeweiligen Ständevertreter auch gleich eine bestimmte "Zielgruppe" anspricht:

Ihr Bürger zürnet nicht, wenn ... der Bürgermeister selbst mit an den Reigen muss (ERF 20,1f = LÜB 1701,81; analog die Armen beim Kaplan LÜB 1701,121ff; die Nymphen beim Jüngling, ebda 69; ambivalent das "Publikum" beim Schattenspieler bzw. beim Schauspieler HLZ 1799, 74. 132).

Im Großteil der Fälle (s.o. § 169) ist es jedoch der jeweils thematisierte Stand, der vom Tod / Toten pluralisch adressiert wird:

MRH 549; NBÖ 49; BRN 86f; HAN 20; LÜB 1520,201; SCH 18. 19. 20. 28. 30; VOG 22. 24. 25; MEY 1650/1759,29; VAL p.108; MEY 1759,43; WAS 26. 28. 33. Bildunterschrift 42; LUZ 1867-20,4;

wobei bestimmte Figuren wie Mönch (LÜB 1489,580ff; NBÖ 67f; 76; BRN 26f; LUZ 1867-16,1), Handwerker (LÜB 1463,325ff; LÜB 1489, 1087ff; NBÖ 161; LÜB 1520,370ff; WIS 139ff; MEY 30) und Säufer (SCH 42; MEY 49; AUG~1650; 44,1; WAS Bildunterschrift 43), sowie bestimmte Texte wie LÜB 1489 (274. 311. 535. 580. 683. 727. 964. 1087. 1149. 1334), AUG~1650 (8,1; 11,1; 12,1; 28,1; 36,1; 41,1; 44,1; 46,1; 48,2) quantitativ besonders hervortreten.

Die undifferenzierten Adressen der Ständevertreter an die Textrezipienten sind im Verhältnis dazu weniger zahlreich. Es lassen sich 2 Typen unterscheiden, u.zw. einerseits die hauptsächlich pluralische und imperativische Aufforderung zur aufmerksamen Textbetrachtung:

ecce (SUS 21,26. 23,25); Diß merckent alle! (MRH 349; ähnlich ERF 17,5: o Mensch),

oder zur seelischen:

weint, trauert mit mir (AUG-1650-27,2; umgekehrt LÜB 1701,168),
bzw. tatsächlichen Teilnahme der Sterblichen (ERF 36,7) am Ge-
schehen:

Kompt allhernach (FÜS 20,8; Textschluß);
andererseits der Abschied von der Welt (KÄR 20,20; AUG-1650-18,3;
WAS Bildunterschrift 10,4):

ade ade (GRB 25,8; AUG-1650-7,4); behüt euch Gott (GRB 41,16).
Damit kann der Vanitas-Topos (s.u. § 461) gekoppelt sein:

O bose geselschafft, o werlde list, wie falsch, wie arick,
wie quait du bist (MRH 335f; ZIM f 114r; ähnlich WAS Bild-
unterschrift 19,3).

Während es ziemlich oft vorkommt, daß sich der Tod außerhalb des
Ständeteils im Rahmen (s.u. § 338) direkt und explizit an den
Textrezipienten wendet, ist dies innerhalb des Rahmens sogar in
einem durchgehenden Todesmonolog-Text wie MBU nur ausnahmsweise
der Fall:

Jetzt schlechter Mensch bey dir betracht, Wies dir hernach
wird gschehen (MBU 4,3f; ähnlich LÜB 1463,75f; STR 19,3).

Auch in solchen Passagen finden wir den deiktischen Bezug auf die
Darstellung durch den Text:

O seht ihn an, den reichen Mann (GRZ 7,1; ähnlich MÜN f 114v;
STR 14,1).

Ähnlich vereinzelt findet sich in autorensprachlichen Strophen das
symmetrische Gegenstück zu dieser Kommunikationssituation: die An-
rede des Todes durch den Autor:

Halt still / o Todt / laß diese Jungfrau beten (VOG 27,1;
ähnlich WAS 17-5,1f).

dd) Die Rahmenkonstruktion (§ 337-344)

§ 337 Während wir uns bisher mit den regelmäßigen Subtexten des Stände-
teils der Totentänze beschäftigt haben, wollen wir nun auf jene
Textelemente eingehen, die außerhalb dieses geregelten Ablaufs
der Sub-Texte vom Typ "Tod+Ständevertreter" stehen. Darunter
sind im Regelfall Pro- und Epilog zu verstehen, doch kommt es
(daneben) auch vor, daß solche Elemente im Textzentrum (etwa BER;
FÜR und z.T. auch WSB mit dem Mittelbild Das jüngste Gericht)
stehen oder zwischen die Subtexte des Hauptteils in regelmäßiger

(AUG 1438; MEY p.12f; 32f; 58f; STR 8; WFL p.199; 204ff; 208f; 216ff) oder unregelmäßiger (FRÖ p.80ff; BLB 14/15; 31/32; ERF 50,51; HLZ 1795,122; HLZ 1799,21-31; POC 7. 9. 11) Abfolge eingeschoben sind, wobei es u.U. sogar zu einer so starken Vermehrung dieser "Rahmenelemente" (durch Aufnahme verschiedener Todestopoi) kommen kann, daß die eigentliche Ständereihe umfangmäßig zurücktritt (wie z.B. bei WDR im Anschluß an ABR 1710, dessen Tendenz durch reduzierende Auswahl noch verstärkend). Berücksichtigt man des weiteren den eventuellen Überlieferungsverlust am Anfang (HAN) oder Ende (LÜB 1463?) mancher Texte (wie auch LUZ 1867 im Vgl. zu LUZ 1635), so läßt sich wohl mit Recht behaupten, daß diese Rahmenbildung fast durchgehend für die Totentanz-Texte unseres Corpus konstitutiv, wenn auch nicht immer regelmäßig durchgeführt ist. So liefert uns etwa BAB ein Beispiel dafür, wie die Rahmenkonstruktion den eigentlichen Ständeteil derart überlagern kann, daß die einzelnen Ständevertreter unter der Topoi-Last:

Man kennt sie nit mehr, wer sie gewest vorher (3); Gut und Geld vergeht (4); Alle Kunst ist umsunst (5),

die ihnen aufgeladen ist, fast verschwinden und der Text insgesamt als Rahmenkonstruktion erscheint. Andererseits sind auch Texte nicht selten, die keinen geschlossenen Rahmen ausbilden, aber wenigstens einen vorgeschalteten Prolog (OBD-H²; KLB; LÜB 1463/1701; EIC; EMM) oder einen abschließenden Epilog (FRB; HLZ 1799; WAR) haben. In epiloglosen Texten wie RUS, MUS, HLZ 1795; WFL (und ERF) kann die jeweils am Schluß stehende außergewöhnliche Ständevertreter-Strophe des Autors/Erzählers (bzw. des Auftraggebers/Hausherrn) als eine Art Rahmenstrophe angesehen werden. Wenn umgekehrt kein expliziter Prolog vorhanden ist, kann die Strophe der 1. Figur prologischen Charakter annehmen (wie in STR). Völlig rahmenlose Texte finden sich in unserem Corpus so selten (FÜS; WOL; FAL; SXT) und in so spezifischem außersprachlichen Kontext (Gemälde in Friedhofskapellen), daß wir sie als elliptische Reduktionsformen ansehen dürfen.

Inhaltlich/funktional lassen sich in Analogie zu prologus praeter rem und prologus ante rem⁷⁰³) Rahmenelemente, in denen das Thema des Textes ("Alle müssen sterben") zusammenfassend formuliert und / oder erweitert wird, von solchen unterscheiden, die dem Leser / Hö-

rer mitteilen, welche Stellung er nach Meinung des Textautors zu diesem Thema (und damit zu diesem Text) einnehmen sollte. Auch wenn diese beiden Komponenten im konkreten Fall oft eng (auch auf der Satzebene!) miteinander verflochten sind und obwohl bisweilen auch nur eine der beiden Komponenten ausgebildet ist, bleibt prinzipiell doch die Trennung von propositionaler und illokutionärer Rahmenkonstruktion bedeutsam. Wir beschäftigen uns im folgenden vorerst mit den propositionalen Rahmenelementen.

§ 338 Der am häufigsten zu beobachtende Normalfall ist dabei der, daß die im Hauptteil additiv dargestellte Allmacht des Todes (d.h. die semantische Basis "Alle müssen sterben") summarisch formuliert wird, u.zw. meistens vom Tod selbst, sei es epilogisch:

Kumpt her von allem stait welch hie vor disser dantze nit en-
hait (MRH 593f = ZIM f 125r); Sag! Sterblicher was sterblich
ist, dem ich nicht Triumphirte? (WAS 51 Wappen des Todes Bild-
unterschrift),

oder - wie öfter - prologisch:

Komet alle hêr, papen unde ôk gi leien. Ik wil ju alle mit
desser setzen ummeien (LÜB 1489,116ff = LÜB 1520,393ff Epi-
log!); dein leip muß sein mein pfant (NBÖ 9-16;17ff: Die men-
schen antworten); Mors oder Todt berümbt sich seines Gewalts
den er empfangen ober alle König / Keyser / Potentaten / und
die gantze Welt / also dass kein Mensch gelebt hab / oder
werde / der den Todt nit sehen müsse (ING 1,1); Hört zu ihr
Menschen allzumal Der Todt bin ich vermessen, Königklich
Palläst vnd Bettlers Stall, Niemand thue ich vergessen (MBU
Str.1.2); Siegesgeschrey des Tods (MEY 1650-5 Titel: Hier steh
ich Niemand schon V 3); In Scenam procedo Nec ante necedo Quam
telo fatali Et ictu letali Et Croesum cum Iro, Infantem cum
viro, Et servum cum hero, Seu cito seu sero Ad horae dimensum
vocarim ad censum (EIC 1-10); Ihr müsset Alle fort, Niemand
ist ausgenommen (ERF 1,3f); Wo ich kom an, Muoss alles dran,
Kein Mensch mag mir entfliehen (BEV Str.1); Ich geh herum in
weiter Welt Such meinen Raub zusammen (STY Str.1); Was athmet -
es muß sterben (MKL 2); Ein Schnitter bin ich wolbestellt Und
geh' zu mäh'n wo's mir gefällt, Mein Acker ist die Welt so
weit (POC 1).

Aber auch in figuresprachlichen Rahmenstrophen des Predigers (BER 3ff; verstümmelt) oder Christi:

Gy muten alle steruen, dat is not (BER 192 Textzentrum),
sowie in autorensprachlichen Subtexten findet der Triumph (SLO 5 =
WSB 6), die (Allgemeine) Herrschaft des Todtes (so VOG zweimal im
Prolog) Ausdruck:

In fürchten alle Adams kind Vnd müessen wann er will ins Grab (NEC 97,14f: Wappen des Todts); Kein mensch thet jm je widerstandt Den er zu letst nit vberwandt (SCH 53,3f-ebenso); Des Todts gewalt durch alle stend / Der niemants schon (SCH Beschluß V 3f); Daß alle Menschen in gemein Wegen der Sünden sterblich sein (NEC-SCH' 40 - Deß Todts Wappen); Dann es ist der alte Bundt: Du must sterben (FRÖ Ordnung vnd Inhalt); Was fleugt vnd kreucht / wz schwebt vnd strebt, Was schwümmt vnd rünt / ja was da lebt / Fleucht als den Todt / Find doch kein Orth / Kein Pan noch Platz / drin ist sein Mordt (LUZ 1635-Str.1); Was Athem hat empfangen zu dem Leben / Muß den mit müh vnnd arbeyt wider geben (VOG Kap. 5 Die gebeine aller Menschen); Omnes morimur (ABR 1680-Str.3 Motto); Der Todt ruft allen nach sein' Gefallen (RGB Str.2 = KÄR p.14); So wird eines nach dem andern Hin zu seinem Grabe Wandern Bis wir endlich alle seyn (DSD 20ff); alle stundt der tott avff dich warth, kein Mensch kan ihm ja nit engehen (BLB Einleitung V 6f); Es muß ein jeder dran, Er thut niemand verschonen, Der lange Todtenmann (BOL Str.2 ähnl. GRE 2); Aus der verhängnisvollen Urne schüttelt das Schicksal jedem Sterblichen sein Looß (MUS p.161 Beschluß); Sterben muss jedermann (ÖDB Str.1); Bald schaute der Schatten h i e r zu einem Fenster auf ebener Erde hinein, bald d o r t (WFL p.196); Der alles raubt zusammen Was ihm gefällt auf dieser Welt (GRZ Str.1,2f); Das ist der Gärtner, der rastlos schafft und dessen Arm niemals erschläfft; Das ist der einz'ge Ort hienieden, Wo Alle ruh'n in stillem Frieden (POC 12).

Eine besonders raffinierte Struktur durch Überlagerung von prologus praeter rem und prologus ante rem verwirklicht KZH Bild 1:

Hie goht der pfarher oder der predicant die Cantzel steg hin vff, ... vnd wil bredigen. volgt im der dot nach die stägen vff vnd ... ein stund glass, in der linken handt, treyt er embor im nach: "O Her, schrygend mit luttr stim Der tod kumpt vnd ist grim. Ein yeder mensch weyst wol, Das er sterben muss vnd sol. Ich verkündt vch zu disser frist, dz yetzund die stundt bald vss ist." (KZH Einleitung Bild 1 und Verse des Todes).

§ 339 Bildlicher "Anlaß" zu derartigen Subtexten sind neben "Todesporträts":

wie im Fall von MEY, ERF, WDR, MKL, POC bzw. NEC, SCH, NEC-SCH', WAS jeweils nach HOL 1 Wapen des Thotß),

auch Toten-Darstellungen (wie etwa LUZ 1), wobei die Beinhaus-/Friedhofsszene ("Die Toten verlassen ihre Gräber" s.o. § 316ff) besonders beliebt ist, u.zw. nicht nur in den von HOL (39: Gebeyn aller Menschen) künstlerisch abhängigen Darstellungszyklen (NEC; KIE; ZIM f 83v; VOG; VAL; WAS; SLO = WSB), sondern auch davor und daneben (GRB; MRH; KLB; KZH; BRN; ZIM; EMM; BLB). Das darin dargestellte Geschehen, das einem der apokryph-apokalyptischen 15 Vorzeichen

des Jüngsten Gerichts (s.o. § 317) entspricht, kann bildlich wie textlich zum Metaphern-Indikator der Totentanztexte werden, indem die Toten zum Tanz auffordern:

Wol her, ir herren vnd ouch ir knecht, Springnent her bey, vom allem geschlecht, Wie jung, wie alt, wie schon vnd kruss, Ir müessen alle in diss dantzhus (KZH Einl. Bild 2, wohl nach MRH Titel, ähnlich auch ZIM f 84r); Hie ligend also unsere gebein! Zu uns har tanzend gross und klein (BRN 7,1f); Hie hebt sich der pusaunen klang / zum dantz rufft vnser todtengsang. Alles was lebt das muß herbey (SCH 5 Das Todtengsang; ähnlich NEC-SCH' 5: Deß Todtendantz spilleut; VOG Darstellung O: Eingang zu dem Tantzplatz).

Die Aufforderung zum Tanz an alle Figuren des (folgenden) Totentanzes:

anfahet der grimme todesreihn, ich herre tod tu tanzführer sein (LPL 46)

oder an unbestimmte "alle" wird aber auch (u.zw. öfter) figurensprachlich dem personifizierten Tod in den Mund gelegt:

To dessem danse rope ik alghemene (LÜB 1463,13ff); In dessen dantz essche ick jw alle (LÜB 1520,17ff); Der Todt ladet alle zu seinem Dantz und beschleusst mit disen Wortten Christi: Sehet / Wachtet und bettet / dann ihr wisset weder Zeit noch stundte (ING 3,8); Wolauf mit mir auf diesem Plan! Ein Tanz will ich euch stellen an, Darbei muß ihr mir All' erschein (AUG~1650-1,1ff); Heran ihr Sterblichen ... Ihr müsset einenTantz nach meiner Pfeiffe wagen (LÜB 1701,1-8),

oder autorensprachlich formuliert:

Keyn volck so groß, das sein würt loß, muß als an seinen reyen (NAO 3,1-3 bildlos).

§ 340 Eine zweite Gruppe propositionaler Rahmenelemente stellen jene dar, die eine thematische Erweiterung mit sich bringen. Solche Erweiterungen kristallisieren sich meistens um bestimmte Topoi. So werden die biblischen Gleichnisse vom Dieb in der Nacht (Matth 24,43ff) und den törichten Jungfrauen (Matth 25,1ff) auch auf den Tod übertragen:

Ich der tott bin ser versthohlen Vnverhofft zvem tantz thue hole einen der jhme nit gebildet ein, heith noch bey disem tantz zue sein (BLB 14/15 Zwischenverse; so auch ABR 1710,49 Dieb in der Nacht),

und so auf des Todes Ungewißheit (MEY 53) Bezug genommen:

Gwüß ist der Todt Vngwüß sein Zeit (MEY Bildunterschrift 53 nach LUZ 1635,65); Es weiss ouch niemand wann oder wie (BRN 3,4); Wann du stirbst, das ist verborgen (WDR 6 = ABR 1710,18); ähnlich LÜB 1489,143f=1661f; KZH Einl.V 39f; HAN Epilog z 5f;

NAO 5; NEC 97,9; ZIM f 126v,10ff; MBU 8,2ff; RGB 16; ABR 1710,54. 68 = WDR 7,17; EMM 1,3f; GRZ 10,3ff; POC 7; aber schon in OBD: Der prediger hie her nach: ... Aber wie oder wenn des todes zeit Komen sol, des enwist ir nit (V 9f).

Andererseits wird Des Todes Gewißheit (MEY 52) durch die trügerische Sicherheit (VOG 58 = KIE 58) der Welt veranschaulicht: eine Flucht vor dem Todt (VOG 52 = KIE 52) ist unmöglich, niemand ist sicher:

Kein Persohn schav ich nit an, Geistlich, Weltlich, vnd Bavrsmän (BLB 31/32 Zwischenverse);

nichts hilft dagegen:

De sik dunken güt efte van einem eddelen state Dat kumt ene alles nicht to bate (IÜB 1489,1613f); silber und gold hilft uns nit hie (BRN 3,3); Was hilfft vnns vill bracht vndd üppigkeit (ZIM f 85r,15; ähnlich WDR 20 sowie generell: NAO 2,4; ABR 1680,X; 1759,59 Pfauenstolz und Tod; BLB Zwischenverse 31/32; BOL 2,4ff; historisch: WFL p.225).

§ 341 In wörtlicher Übereinstimmung mit 1 Kor 15,55 wird der Tod zum Triumphator stilisiert:

ich schwing das Banner, mein ist der Sieg (POC 9,4 ähnlich MEY 5; SLO 5),

wobei HLZ 1799 im Anschluß an drei Kapitel Freiheit - Gleichheit - Brüderschaft diesen Topos zur satirischen Anspielung auf die Ereignisse der Französischen Revolution benützt:

Ist doch kein schönere Republik als die meinige, schrie Hans Holzmeier, indem er auf einem Haufen Erschlagener stand (HLZ 1799,28); Indessen wollt ich nie über die Todten regieren, Will Freiheit und Gleichheit nicht tirannisiren; Und liefre blos von Zeit zu Zeit, Als König der Lebenden In ihr großes entvölkertes Land ... Ein überflüssiges Häuflein. (ebda 29)

Als Gegenstück zum "Tod-als-König" schließt sich hier auch der (in einzelnen Totentanz-Subtexten) thematisierte Vergänglichkeits-topos an:

Ich hatte viell gutes vnd was inn eren, golt vnd sylber hatte ich tzu vertzeren: Nu byn ich inn der würme gewalt (MRH Prolog V 7ff = ZIM 85r,1ff),

der ebenfalls biblisch (Jes 40,6f, so zitiert bei FRÖ 84; GRB-MERIAN 1625) gestützt ist. Das Leben der Menschen wird im Anschluß an Stellen wie Ps 102,4 und Ps 144,4 (beide zitiert bei BAB 4 5, nach ABR 1710,38 und 10) eingeschätzt wie der Klockenklang (WDR 4), wie fumus super aream missus (SUS 18,1), ein elend jämmerlich ding ... von Mutterleib an / biß sie in die Erde begraben

werden (VOG Prolog: Die allgemeine Herrschaft des Todtes, nach Eccles 40,1-4; ähnlich VAL 114 Die Gebain aller Menschen). Topische Merkmale sind die kurze Zeit (RGB 17,4), die das Menschenleben währt:

es ist: anders nicht Dann nur ain lauff zum Tod (NEC Titel; ähnlich SCH Vorrede V 1ff; WAS Resolution Str. 3; WDR 3; thematisiert das HLZ 1795,122 Neujahrstag und HLZ 1799,134 Das Ende),

und die Nichtigkeit hiesiger Werte, wie weltlich Eer, die Zurgenklich ist / das grosser bracht so gähling hinfellt vber nacht (NEC 1544 p.2).

Auch dieser Topos ist mit der Beinhaus-Bildszene verknüpft:

Wie ein Schober Heu zusammen liegt vom hoch- und niedern Stammen Hier das menschliche Gebein: Wo sind nun die schonen Wangen? Wo das unnütze Verlangen? Wilst noch stolz, o Welt-Kind! seyn? (WAS 5 Str. 4).

POC wählt das Motiv des vom Tod gelenkten Leichenwagens:

Ehrwürdiges Gespann aus alten Tagen, Geschmückt mit Wappen, Orden, Lorbeerkränzen! Die Thorheit will mit ird'schem Schmuck noch glänzen (POC 11).

Das Bild der Verwesung (WAS 49), das Grab (ABR 1710,11) und der Sarg (ebda Nr.63) illustrieren die gleichmachende Funktion des Todes:

(Siehst) du diesen Körper liegen den schon der Moder stinckend macht, und Würmer von ihm kriechen, Sag ob er Reich, Hoch, Niedrig, Arm? (WAS Bildunterschrift 4; ähnlich: MRH Epilog im Druck KNOBLOCHTZERS; KLB "Über dem Beinhaus"; NEC p.91: Gepain aller Menschen; WAS 5-Str.2f; HLZ 1799,24 Gleichheit);

und die Vergänglichkeit des Menschenleibes:

Sih wie die gestalt nu worden ist, Meyn leib ist faul als der mist, Kroten, slangen und der wurm speiß, das wert jr all jn solcher weiß (AUG 1438,211ff; ähnlich: OBD-M³: dritte Predigt V 1-6; ZIM f 126r,25ff; KÄR p.17 Str.6).

Thematisch ergibt sich hier eine Anschlußstelle für die Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten (s.a. § 477f), die textlich:

Die ir jetzt sind, die warend wir, Die wir ietz sind, die werdend ir! (BRN 7,3; so auch DSD 23f),

und bildlich:

Wer kan auß diesen lesen wer die zuvor gewesen (WDR 19 nach ABR 1710,63; ähnlich BAB 3),

auch in die Totentänze Aufnahme gefunden hat.

Der Text in unserem Corpus, in dem der Vergänglichkeitstopos am üppigsten ausgefaltet wird, ist ABR 1710, u.zw. derart, daß eine Reihe von nicht der Ständereihe zuordenbaren Subtexten nichts anderes sind als thematisierte Vergänglichkeitstopoi:

Der Mensch - Töpferware (ABR 1710,17); Aschermittwoch (24); Das Menschenleben - Ein Fluß (37); Das Leben ein Rauch (38); Der Mensch eine Blume (40); Lebenslauf - Sonnenbahn (41); Unser Dasein - Tobaksdampf (43); Erdengang - ein Glockenklang (44); Flachs, Mensch und Tod (47); Der Mensch eine Seifenblase (52); Wenn die Blätter fallen (53); Menschenleben - Spinnenweben (58); Die Erdenpilgerfahrt (60).

§ 342 Die geschlossenste Gruppe propositionserweiternder Rahmenelemente stellen jedoch jene dar, die das Text-Thema "Alle müssen sterben" (die Sterblichkeit des Menschen) in das heilsgeschichtliche Koordinatensystem stellen und zu Anfang, Ende und Mitte der Heilsgeschichte in Beziehung setzen. Sündenfall, Jüngstes Gericht und Christi Überwindung des Todes werden mit großer Regelmäßigkeit im Totentanz-Rahmen dargestellt, wobei die zeitliche Reihenfolge die Verteilung auf Pro- und Epilog weitgehend bestimmt.

Die Darstellung der Herkunft des Todes stützt sich v.a. auf Röm 5,12:

wie durch einen Menschen die Sünde in die Welt gekommen ist und durch die Sünde der Tod und so der Tod auf alle Menschen überging, weil alle gesündigt hatten (Röm 5,12; so auch WFL p.224).

Seit damals ist die Welt und die Menschheit mit einer Schuld beladen, die ein Gericht am Ende der Zeiten notwendig macht:

ich will abhalten ein g'richtstag, dieweyl die menschheit verdrbt und schlecht (LPL 7).

Der Tod findet in den Totentänzen eine "historische" Erklärung:

O theurer Apfel biß: o bittre frucht der Sünd (STR 1,4; so auch ABR 1710,1 = WDR 2).

Hiedurch erhalten jene Paradies-Szenen ihre funktionale Begründung die (bildlich etwa bei HOL 1-4: Die schöpfung aller ding; Adam Eva im Pardays; Vßtribung Ade Eue; Adam bawgt die erden; davon Bild 3 und 4 bereits mit einer Todes-/Totenfigur) dem Totentanz vorgeschaltet werden:

Von des tufels vergiften zung Hat der tod sin ersten ursprung, Herrschet über die menschen ganz: Wir müssend all an sinen tanz. Eva ist vast schuldich dran, Sie gab den tod ouch irem man; Des müessend wir gross liden not, Wan dahar kompt der bitter tod (BRN Str.1.2); God vorboth Adam in deme paradyse:

Eth nicht van desser frucht, de ick dy wyse, Deystu hir entjegen, so mostu sterven Nicht du alleyne, men ock al dyne erven. Adam brack dat geboth ane noth, Alsus quam an uns de naturlike doth (LÜB 1520,1-6).

Daß diese theologische Begründung des Totentanzes in den Texten des 15. Jahrhunderts noch fehlt und sich erst ab dem 16. Jh. findet:

s.z.B. HAN 31,3f: Gy hebbet gesmecket de drangk des bitteren dodes de juck Adam geeruet hefft in dem paradise; ähnlich: FRÖ 1588 vor j; LUZ 1635 Str.2: Adams Sündt; 3: Adams Vertrib; FÜR 1; EMM Str.2; STR (FREILINGER p.24); SLO 3; WSB 3; LUZ 1867, Str.2;

beweist den Willen, einen ursprünglich apokryph mit dem Thema der Endzeit verknüpften Text wie den Totentanz in das offizielle Lehrgebäude einzupassen. Daneben spielt natürlich auch (und zwar in zunehmendem Maße) die literarische Traditionsbildung (die Verfestigung des Textems) eine Rolle, die vor allem in den direkt und indirekt auf HOL fußenden Texten deutlich wird: diese enthalten mit großer Konstanz jene 4 von HOL der Ständereihe vorangestellten Rahmenelemente:

Erschaffung des Menschen, Einführung ins Paradeys, Austreibung Adams, Fluch des Menschen (NEC 1544, p.14-20; ähnlich SCH 1-4; NEC-SCH' 1-4; KIE 1-4; VOG 1-4 und gedoppelt in VOG Prolog Der Herrschafft deß Todes ursach und gewisheit; MEY 1-4; VAL p.12-18; WAS 1-4; SLO 1-4).

Den konsequentesten und umfangreichsten Versuch der Einbettung des Totentanzes in den heilsgeschichtlichen Ablauf unternimmt RUS, wo in 8 vorangestellten (und vom Übersetzer MEINTEL vom "eigentlichen" Totentanz abgehobenen) Abschnitten (insgesamt 180 Seiten!) ein Abriß des Alten und Neuen Bundes als "Geschichte des Todes" von Adam und Eva (Nr. 1) bis Christi Himmelfahrt (Nr.8) geboten wird. Bisweilen wird diese Illustration der Herkunft des Todes auch epilogisch nachgetragen, wie z.B. bei GRB (BÜCHEL und MERIAN):

Der Anfang in dem Paradeis war herrlich, voll Lob, Ehr und Preis: Drauf folgt bald der leidig Fall Und stürztzt uns in solch Jammerthal (GRB-MERIAN 1744/56,83),

oder in ERF:

Des Todes Tyranei berherrscht die ganze Welt Nach dem der schlaue Feind das erste Paar gefällt (ERF 50,1f);

doch ist in diesen Fällen die originale Textfassung (Fresko bzw. Wandgemälde) im Hinblick auf Pro- und Epilog weitgehend ambivalent.

§ 343 In einer größeren Zahl von Texten ist hingegen der Epilog die Stelle, wo der entgegengesetzte Pol der Heilsgeschichte, das Jüngste Gericht, dargestellt wird (s.a. oben § 313ff). Dies ist regelmäßig der Fall in den von HOL (Nr.48: Daß iüngst gericht) abhängigen Texten:

Am jungsten Tag da würdt es geen Gar wunderbarlich zū: Der leib würdt wider auffersteen (NEC p.94,1ff; ähnlich: SCH 52; KIE 59; VOG 59; MEY 54; VAL p.116f; WAS 50; SLO 52).

Hiebei erfüllt SLO insofern ein Übersoll, als die - ursprünglich mit dem Totentanz in keinerlei Zusammenhang stehende Serie von Kinderbildern eschatologisch interpretiert wird als Das Bild der letzten Zeit:

Wie der Künstler auf den vorhergehenden Blättern das Ende der einzelnen Menschen in ihren verschiedenen Ständen und Lebensaltern abbilden wollte, so will er hier das Ende des ganzen Geschlechtes der Menschen vor Augen stellen. Nach einer alten Voraussagung, deren Nachklang sich selbst bei den Völkern des nördlichsten Asiens findet sollte das Geschlecht der letzten Zeit ein 'sehr kindisches' seyn. (SLO 48 Anmerkung; sowie Bilder 48-51 vor dem Jüngsten Gericht).

Darstellungen des Jüngsten Gerichts als Zentrum des Totentanzes (wie in STR und WSB) bzw. epilogische Rahmenstrophen mit apokalyptischem Inhalt finden sich aber auch in Texten, die nicht in dieser engeren künstlerisch-literarischen Tradition HOLBEINs stehen, wie LUZ 1635,66: Von der Aufferstehung; 67: Das letzte Gericht; RGB 20; FRB 13; BEV Str.14ff; STY (Klier 15); LPL p.46f; sowie in Texten, die zeitlich vor HOL liegen:

Wente de tît is anstände in korter vrist, Dat dâr is tokomende de here Jesus Christ unde wert dat gerichte holden mit den quden unde ôk mit den quaden (LÜB 1489,1563ff; ähnlich: AUG 1438-Clm 3941,f.20; NBÖ 281ff; BRN 92; HAN f 453b; NAO 11).

Die Tatsache, daß sich das Thema des Jüngsten Gerichts darüber hinaus aber bereits in den Rahmenstrophen der ältesten erhaltenen Texte

OBD Der erst prediger und dementsprechend auch im Prolog von KZH, sowie von GRB-MERIAN: Der Prediger spricht Dan. am 12. Capitel (Dan 12,2; sowie Iob 19,25f, von FRÖLICH an den Schluß gestellt); OBD-M³ die dritte prediq (V 18f); AUG 1438,239ff;

findet, unterscheidet es von den genetisch eindeutig jüngeren prologischen Elementen, die den Ursprung des Todes darstellen, und ist ein weiteres starkes Argument für die (oben §§ 313ff) zur Dis-

kussion gestellte entstehungsgeschichtliche Verwandtschaft des Totentanzes mit der apokryphen Eschatologie, die noch im 17. Jh. so eng empfunden wurde, daß das Jüngste Gericht explizit an die (Totentanz-)Ständereihe angeschlossen werden konnte:

Dann werden herfür gehn des grossen Reichs genossen; Papst, Keyser, König, Fürst, Graff, Freyherr, Edelmann, Geschlächter, Bürger, Bauer auf des gerichtes plan. Regenten, Prediger, Zuhörer, Underthanen wird der Posaunenschall für gricht zu stehn aufmahnen. Der Vater wie das Kind, der Meister wie der Knecht, der Reiche wie der Arm, der Grosse wie der Schlecht, kürztlich: ein jeder Mensch wird herfür treten müssen; vor gutes gnadenlohn, vor boses ewigs büssen vom Richter zu empfahn.
(MEY 1650-54,6ff)

Mit dem Tod und dem Jüngsten Gericht auch vor und außerhalb des Totentanzes in den "Vier Letzten Dingen"⁷⁰⁴⁾ ikonographisch verbunden ist die antithetische Gegenüberstellung von Ewigem Leben und Ewigem Tod, die sich demgemäß schon in den Rahmenstrophen der frühesten Totentanz-Texte findet:

Get her (OBD der erst prediger V 4) durch des himels port (ebda 7) in das ewig leben (NBÖ 290) - Get hin ... ab zu der hellischen porten (OBD der erst prediger V 4.9) in die ewigen pein (NBÖ 288; ähnlich noch MEY 1759-54,17ff; WAS Bildunterschrift 50),

und die unter Umständen durch genaue Darstellung des zu erwartenden Schicksals ausgebaut wird, wobei sowohl die Höllqualen (ABR 1710, Nr. 23) vorkommen:

Kricht de düvel de sele in beholth, Ja he geve se nicht vor alle golth (LÜB 1520,415f; ähnlich VAL 116; SLO 52,1f),

als auch Ewiges leben (ABR 1710, Nr.55):

alle beyd wird dich mit großen Freuden Begleiten in das Paradies Den Höllen-Hund verjagen Der dir sonst würde machen heiß Und bringen in Verzagen (STY-KLIER Str.15).

Wieder sticht ABR 1710 hervor, indem dort den Fegfeuersnöten (Nr. 62) und der daraus abzuleitenden Christenpflicht zum Armseelentrost (Nr. 66; ähnlich Nr. 64: Totendank; 65: Lösegeld der Verstorbenen) einige Abschnitte an prominenter Stelle gegen Textschluß gewidmet sind.

Die Tendenz zum Ausbau dieses Motivs, das wie ein Scharnier zwischen Textproposition und Textillokution (s.u. §§ 354ff) wirkt, demonstrieren aber auch NEC (p.95: je 1 Strophe für die Seligen und 1 für die Verdampten), VAL (Teil 3: Unterschiedlich Höllen-Peyn der

Verdambten; s.a. unten § 345) und BEV (Str.18-26: Hölle; Str.27f: Himmel).

§ 344 Ein drittes Rahmenelement aus der "Geschichte des Todes", das - wenn auch weniger regelmäßig als die ersten zwei genannten - in den Totentänzen vorkommt, ist die Darstellung der Überwindung des Todes durch Christus. Im Anschluß an Röm 5,18 wird diese Überwindung - oft gekoppelt mit der bildlichen Kreuzigungs- oder Auferstehungsszene als typologischem Gegenstück zum Sterben der Menschen der Ständereihe - am Anfang:

Ein anderes Trost sprüchelein: Was lebt / Das stirbt durch Adams noth: Was stirbt / Das lebt durch Christi todt (GRB-MERIAN/BÜCHEL); Den tod ich ouch erlitten han Williklich mit der marter min Üch all erlöst von todespin ... Sin tod ist gsin min tod und sterben (BRN Str.5.6 - Christus und Tod als Sprecher); Die zerstörung der Herrschaft deß Todts: ... Wo nicht der Todt deß Todts dem Todt den Todt gethan, So träfe niemand noch die rechte Himmelsbahn (VOG); Christi Auferstehung aus dem Grab (RUS Nr.7),

am Ende:

Desselben sich der gläubig Christ Inn seinen letzten nöten trösst, Das in hab Jesus selbs erlösst Mit seinem plüt am Crucifix (NEC p.92f); Christi Sig wider den Tod (MEY 1650/1759,55); Christus, Salvator mundi (ERF 51 bildlich nach MEY); Des Todes Herrschaft ward zu Schanden (MKL 23 Auferstehung),

oder im Zentrum der Ständereihe dargestellt:

Der Todt Christi zu nicht hat gemacht Den Tod unds leben wider bracht (RID 2; ähnlich bildliche Distribution ohne Textentsprechung zeigen BER, KLB und wohl auch STR⁷⁰⁵), während im Dresdener Georgs-Schloß die auf der Stadtseite dargestellte 'Versöhnung durch Christi Opfertod' dem auf der Elbseite dargestellten 'menschlichen Sündenfall' und der 'ihm folgenden Strafe des Todes'⁷⁰⁶) entgegengesetzt war).

Eine gewisse motivische Sonderstellung nimmt VAL (p.112) ein, wo für des Todes Sigs auff Erden Hier diß Creutz ein zeichen ist, wo also die Kreuzigung demonstrieren soll, Daß der Schöpffer aller Ding / Selbst dem Todt zu theil ist worden. Freilich fehlt auch bei VAL der Hinweis nicht, daß es eben dieser Tod Christi ist, Der dir auch das Leben gibt.

ee) Ausbaubarkeit des Totentanzes (§ 345 - 353)

§ 345 Diese (solche) Erweiterungsmöglichkeiten in der Rahmenkonstruktion der Totentänze finden ihre Entsprechung in der Ausbaufähigkeit und Reduzierbarkeit des Ständeteils (s.a. oben §§ 175ff): als Beispiele seien etwa genannt OBD im Verhältnis zu GRB und KLB (s.u. § 414ff), sowie die 'in der Lyoner Ausgabe von 1545' vorgenommene Integration der 'bekannten Kindergruppen HOLBEINS, die mit den Totentanzbildern in keinem irgendwie ersichtlichen Zusammenhang stehen', jedoch 'durch Bibelstellen als Repräsentanten verschiedener Laster charakterisiert wurden'⁷⁰⁷). Diese Tradition setzen die SCH-Ausgaben von HOL im deutschen Sprachraum fort, wobei interessanterweise in jüngeren Ausgaben die betreffenden Abschnitte durch Todesfiguren erweitert und auf die verschiedenen kindlich-jugendlichen Lebensaltersstufen umgedeutet wurden (VAL) oder eine Uminterpretation in Richtung "Jüngstes Gericht" (SLO Nr. 48 Anm.; s.o. § 343) erfolgte. Daraus läßt sich als wichtige Eigenschaft des Totentanztextes seine große Toleranz und Fruchtbarkeit für Textwucherung ablesen. Dies führt sogar dazu, daß es nicht mehr durchwegs leicht zu entscheiden ist, ob ein derartiger Sproßttext überhaupt noch dem Totentanz i.e.S. zugerechnet werden kann, eine Problematik, die sich bereits für die stark didaktischen (d.h. überwiegend illokutiven) Epilogstrophen von LÜB 1489 (besonders Kap. 52-54) und MEY (Kapitel 56 und Schlußkapitel Das wahre und falsche Christentum) ergibt; nach ROSENFELD handelte es sich deshalb - wohl überspitzt, weil gegen den Titel formuliert - bei LÜB 1489 insgesamt 'gar nicht um einen Totentanz, sondern um ein Andachtsbuch'⁷⁰⁸). Mit Berechtigung läßt sich die Ableitung eines Gesamttextes vom Totentanz-Textem aber wohl nur dann bezweifeln, wenn die Sproßelemente quantitativ so zunehmen, daß sie den Schwerpunkt entscheidend, d.h. aus dem Totentanz-Ständeteil hinaus verlagern, wie dies etwa in BEV (Ein schön geistlich Lied) der Fall ist: Str. 1 - 13 Totentanz; Str. 14 - 31 Jüngstes Gericht, Hölle, Himmel (also eigentlich ein Lied von den 4 Letzten Dingen). Aus eben diesem Grunde werden derartige Sproßttexte auch vom Totentanz-Text "abgenabelt" wie die deutsche Übersetzung von RUS (durch MEINTEL) gegenüber dem niederländischen Original in 2 Theile abgetheilet, und die in dem Erstern begriffene

8. Stücke, auf höhere Veranlassung, den Schau-Platz des Todes überschrieben wurden, weil sie geistliche und biblische Materien abhandeln, und also das Wort Todten-Tantz dabey für unschicklich angesehen worden (RUS Vorrede des Übersetzers). Ähnlich verfährt auch VALs Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts in drey Theil: 1. Theil Der Todten-Tantz. 2. Theil Unterschidliche Todts-Gattungen. 3. Theil Der Verdambten Höllen-Peyn, doch ist zu Lemerken, daß unter dem Titel Totentanz (so wie in NEC p.3ff) auch ein prologisches Gespräch zwischen dem Menschen vnd Todt subsumiert ist, in dem christliche Thanatologie in der literarischen Form des Dialogs abgehandelt wird. Die Stellung dieser Dialoge außerhalb des Verbands des Totentanz-Textems wird jedoch durch ihre potentielle Weglaßbarkeit (etwa in NEC-SCH') sowie durch ihre eigenständige Vertextung (s.u. § 480f) erwiesen. Dies gilt auch für andere "Sproßtexte" wie Sterbelieder in der 1. P.Sg. (VOG Prolog p. a iij und daran anschließend erst das Register Deß Toden Tantzes; WAS Prolog: Heldenmüthige Resolution zum Sterben und Schluß: Schwanengesang - Abschied von der Welt), Gebete (FRÖ nach p. CIII; RUS jeweils am Subtext-Schluß, fettgedruckt, sowie textepilogisch p. 374) und für die (später, s.u. § 354ff) zu besprechenden metasprachlichen / illokutionären Rahmenelemente (wie Widmungen, Inhaltsangaben, Motti, editorische Vorberichte u.ä.).

§ 346 Von den bisher besprochenen thematisch (propositional) beschreibbaren Erweiterungen der Totentanz-Texte läßt sich noch eine weitere, als generelle "Potenz" des Totentanz-Textems erklärbare und häufig (ja sogar meistens) genutzte Ausbaumöglichkeit abheben, u. zw. die der Textspaltung bzw. -vervielfachung, die in der Texterweiterung (wie z.B. LÜB 1463 - LÜB 1489; MRH - ZIM) ihr Gegenstück findet. Mit Textspaltung oder -viervielfachung ist die Tatsache gemeint, daß das postulierte Totentanz-Textem nicht nur einmal, sondern gleichzeitig und nebeneinander mehrfach realisiert wird. Diese Fähigkeit zur Reduplikation auf Textebene (wobei auch "Tri-" und "Quadruplikation" vorkommen, s.u.), die sich ja auch schon in der bereits besprochenen dialogischen Textgestaltung von OBD-M¹.M².M³.H² und Berl im Gegensatz zu H¹ gezeigt hat (s.o. § 331), ist wohl ge-

netisch auf den bimedialen Ursprung des Totentanzes zurückzuführen.

§ 347 Nur-sprachliche (unimediale) Totentänze sind in unserem Corpus nicht allzu häufig vertreten und jedenfalls als (eine) vom Normaltypus abweichende Sondergruppe(n) zu erklären: soweit es sich dabei nämlich nicht um vereinzelte als Abschriften erhaltene Textzeugnisse handelt,

wie: AUG 1438, Cgm 4931 mit dem für Abbildungen ausgesparten Platz; OBD-M³ und Berl; KZH; BRN - Abschrift KIENERS; MÜN als bearbeitende Abschrift von NEC; WIS;

sind derartige unimediale Texte hauptsächlich entweder dramatische, die durch den Zweck ihrer theatralischen Realisierung eine Bildseite zumindest potentiell enthalten (wie SUS, ING, EIC, KÄR, LPL), oder liedhafte, die (wohl weil ebenfalls "performativ", d.h. nur im - gemeinsamen - Vortrag existierend) der bildlichen Komponente entraten können (NAO, LUZ 1635, MBU, AUG 1650, RGB, BEV, BOL, GRE, STY, ÖDB, GRZ, WAR). Rein sprachlich kon- und rezipierte Texte scheinen jedoch äußerst selten zu sein: zu erwähnen wären hier lediglich der "durchdidaktisierte" Text HAN (s.o. § 36), von dem sich eine Linie zum Totentanz-Predigtzyklus Merk's von ABRAHAM A SANCTA CLARA (ABR 1680) ziehen läßt, dessen 10strophiger Grundtext nicht über die als Motto Omnes morimur (nach 2 Reg 24; p.13) bzw. als Refrain Sterben müssen alle Leut (so in Str. 3-9) explizit formulierte semantische Basis hinausführt, in dessen jeweiligen Prosaabschnitten jedoch der Autor das Thema es muß gestorben seyn (pp. 16. 19. 20. 21) für den jeweiligen Stand:

Merk's geistlicher Herr (p.35ff); Merk's Jungfer (p.59ff);
Merk's reicher Mann (p.74ff); Merk's gelehrter Herr (p.92ff);
Merk's Eheleut (p.117ff); Merk's Soldat (p.138ff);

predigthaft ausführt und erweitert. Die 10 Strophen des zum Großteil figuresprachlichen Totentanzes i.e.S. werden so zu Kristallisationskernen eines autorensprachlichen Predigtzyklus, und die in den ersten Ausgaben beigegebenen 'sechs derben Holzschnitte (in manchen Ausgaben sind es Kupferstiche)'⁷⁰⁹ können beim Abdruck der Werke ABRAHAM⁷¹⁰ als nicht mehr essentielles Ornament ohne weiteres weggelassen werden; die Polarität Bild : Text ist durch Textdoppelung abgelöst worden. ABRAHAM weist damit die Entwicklung in eine Richtung, die später die vollständige Episierung (Versprach-

lichung) des Totentanzes ermöglichen sollte, wie sich etwa in den bildlosen Texten HLZ 1795 und 1799 (mit epischen Prosaabschnitten statt der bildlichen Darstellungen), aber auch in ABR 1710, RUS, MUS oder WFL beobachten läßt. Denn die Tendenz zur Episierung bzw. Versprachlichung des Totentanzes wirkt sich quantitativ auch im Normalfall gemeinsamer Überlieferung von Wort und Bild aus.

§ 348 Zwar kommt die Priorität der Bildseite⁷¹¹⁾ dadurch zum Ausdruck, daß kaum je Bilder zu einem vorhandenen Text, sondern meist umgekehrt Texte zu vorhandenen Bildern bzw. Bildwerken geschaffen worden sind,

wie beispielsweise: NEC, SCH, MEY 1650/1759, LÜB 1701 (1463?), DSD, ABR 1710, WAS, SLO, POC,

doch verschiebt sich das umfängliche Schwergewicht teilweise deutlich auf die Textseite, wie z.B. in RUS:

Mein drucker, welcher noch was älter ist als ich, wollt' eher nicht ins grab, eh er mich hefftiglich um diesen tantz er-sucht, und ihn von mir gesehen. Ich sprach: Es kan nicht seyn: ich wollte mich entdrehen: Allein da halff mich nichts. Wird nun ein fehl gespürt, so kommt es nur daher, dieweil ichs nie probiert. Der Drucker hat mir bloß die kupffer eingehändigt, und von der verse laut kein wörtlein nicht verstän-digt. (RUS p.2f)

Trotz einer solchen captatio benevolentiae emanzipiert sich der Textautor der bildlichen Vorlage gegenüber derart, daß die jeweiligen Subtexte bis auf durchschnittlich 10 Seiten anschwellen. Ähnliches gilt für MUS, wobei es hier der Schöpfer der Kupferstiche SCHELLENBERG selbst war, der wünschte,

daß sie der Beförderer und Verleger seines Kunstprodukts, Herr Buchhändler Steiner in Winterthur, von einem seiner literari-schen Freunde mit erklärenden Epigraphen möchte vergesell-schaften lassen, damit die momentane Darstellung der Handlung gewissermaßen vorbereitet und dem beschauenden Auge inter-essanter gemacht würde. Der Verleger hat also auch für einen Text zu den Kupfern gesorgt, und der Worthalter ist gleich-falls bemüht gewesen solchen nach dem gegenwärtigen Zeitge-schmack zu bequemen. Die Abbildungen der alten Todentänze, z.B. der Lübecksche, sind mit kurzen Inschriften, in Form der Sinngedichte versehen: unser Verfasser hat den seinigen eine etwas weitere Ausdehnung gegeben (Anm. 712).

Der sich hierin ausdrückende poetische Ehrgeiz, die Ideen des Künstlers anschaulich darzustellen (MUS p.4), der Dollmetscher

von dessen Kupferstichen zu sein (ebda p.5), läßt bald poetische Prosa mit Versen abwechseln, erhebt sich je nach Beschaffenheit der vorgestellten Scene zum Schwung der Ode oder stimmt zum Romanzen-Ton sich wieder herab⁷¹²⁾.

Es ist auch jener poetische Ehrgeiz, der letztlich solche rein sprachliche Totentanztexte wie HLZ 1795/1799 und WFL ermöglicht, in denen der erzählersprachliche Grundtext die Funktion der Bildseite übernommen hat, wobei es sich allerdings jedenfalls um eine ziemlich junge Entwicklungsstufe handelt und sich nichts an der von Anfang an im Totentanz-Texten angelegten Möglichkeit reduplizierender Realisierung in den verschiedenen Medien des Bildes und der Sprache ändert.

Zu erwähnen ist schließlich, daß zu diesen zwei Medien bisweilen sogar noch die musikalische Komponente kommt, indem gewisse Texte (wie z.B. MEY 1650, WAS oder KÄR) zusätzlich auch Todeslieder enthalten, somit Sinnenwerke dreyer verschwesteter Künsten / der Maalerey (bzw. der Schauspielkunst) / Poesie und Singkunst (MEY 1650 Zuschrift) sind.

§ 349 Andererseits blieb die Reduplikation keineswegs auf verschiedene Medien beschränkt, sondern wurde vielmehr auch innerhalb des sprachlichen Bereichs zu einer - v.a. in Totentanzbüchern - zunehmend genutzten Möglichkeit, die teilweise zu einem geradezu systematischen Textwachstum geführt hat. Als grundsätzliche Möglichkeiten, nach denen sich dieses Wachstum vollzieht, sind vor allem die folgenden drei zu nennen:

- Reduplikation durch Zusatz von Bibelzitate,
- durch Emanzipierung des Textes von seiner ursprünglichen Funktion als Bildunterschrift, und
- durch Kombination mit fremdsprachlichen Texten.

Beispiele für die dritte Möglichkeit bietet bereits die Gruppe der "einfach-reduplizierenden" Texte, darunter auch OBD-H¹ (1443/1447) wo 'dem deutschen text eine fast peinlich genau entsprechende lateinische version'⁷¹³⁾ vorausgeht. Während hier, aber auch noch bei Texten wie VAL und GRB (in der Neuauflage der MERIANschen Ausgabe 1744 und öfter) in denen ebenfalls ein deutscher und ein fremd-

sprachiger (lateinischer bzw. französischer) Text miteinander verflochten sind, damit ... diese Nutzbarkeit desto allgemeiner seye (GRB-MERIAN 1744, Vorbericht des Verlegers ImHof), Übersetzungsgleichheit und somit Identität der beiden Textversionen festzustellen ist, haben wir es bei dem ca 100 Jahre jüngeren Text NEC 1544 bereits mit der Kombination zweier inhaltlich und formal ganz verschiedener Texte zu tun: der Herausgeber fügt an die jeweils mehr-(sechs- bis zehn-)zeiligen deutschen Strophenpaare lateinische Hexameter an, die zum Großteil⁷¹⁴⁾ wohl dem Totentanz eines französischen Gebetbuches entnommen, tw. aber sonst im deutschen Sprachraum auch selbständig als status mundani appellantes contra mortem⁷¹⁵⁾ überliefert sind.

Die Produktivität der Reduplikationsmöglichkeit mittels eines zweitsprachigen Textes demonstrieren eindrücklich die Ausgaben der MERIANschen Stiche von GRB: während sich die SCHRÖTERSche Edition (Basel 1621) auf den Abdruck der Stiche und der deutschen Strophenpaare beschränkt und die jeweils recte-Seite des Blattes leerbleibt, setzt die MIEGSche Ausgabe von 1625⁷¹⁶⁾ an diese Stelle lateinische Übersetzungen, eine Textkombination, die in der FRÖLICHschen Ausgabe (1588) bereits vorgegeben war. Nachdem 1698 in Berlin (!) eine Ausgabe von GRB Traduite de l'Allemand en Francois⁷¹⁷⁾ erschienen ist, ediert dann der Basler Verleger ImHof 1744 und 1756 jeweils einen zweisprachigen Text von GRB, links La Danse des Morts und rechts Todten Tanz⁷¹⁸⁾:

Les rimes ajoutées présentent une matière de Méditation Morale, laquelle est tout-à-fait inestimable. Je croiois pouvoir rendre cette utilité plus générale, en employant une savante plume à faire une Traduction du Texte en Francois, & à le joindre aux figures en deux langues (Ausgabe von 1756, p. 32: Avis du Libraire. Ecrit à Bâle le 1. Juillet 1744).

§ 350 Die zweite genutzte Möglichkeit der Textverdopplung besteht darin, daß den sprachlich (und bildlich) repräsentierten Subtexten passende biblische Zitate beigefügt bzw. vorangestellt werden. Frühes Beispiel dafür ist nach dem französischen Vorbild der Lyoner HOL-Ausgaben⁷¹⁹⁾ SCH 1557 (u.ö.), wo über den Holzschnitten jeweils ein Bibelzitat und darunter die SCHEITSchen 6Zeiler stehen, die meist stark von jenen abhängig sind, sie z.T. sogar nur paraphra-

sierend wiederholen und auf den konkreten Fall des jeweiligen Ständevertreeters anwenden:

Rhatsherr. Wer seine ohren verstopfft vor dem schreien der armen / der wirt auch ruffen / vnd nicht erhört werden. Prouerb. xxj. [Holzschnitt HOL 20] (Anm. 720)
Ir die da besitzet rhat vnd gericht / Förcht jr denn Gottes vrtheil nicht. Des armen geschrey ist euch ein spott / Ir stopfft die ohrn drumb wirt euch Gott. Wan jr schreyt auch erhören nit / Vnd euch versagen ewer bitt (SCH 20)
(Ähnlich SCH 1 - Gen 1,27; 3 - Gen 3,23; 4 - Gen 3,17-19; 8 - Jes. Sir 10,10; 10 - Dan 4,34; 11 - Jes 12,9f; 18 - Amos 2,3; 21 - Jes 5,20; 22 - Weish 7,1 [nur in SCH 1560]; 23 - Ps 107,10 [nur in SCH 1557]; 26 - Luc 4,23; 28 - Luc 12,20; 29 - Sprüche 21,6; 35 - Ruth 1,17; 36 - 2 Kön 1,4; 38 = Gen 3,19; 39 = Iob 14,1f; 43 - Sprüche 7,22; 45 - Matth 15,14; 47 - Röm 7,24; 52 - Röm 14,10).

Analog verfährt, wenn auch zum Teil mit anderen Bibelzitaten, SLO:

SLO 9 - Jes 5,20; 10 - Richter 5,7; 15 - Pred 4,2; 17 - Röm 13,11; 21 - Ezech 13,9f und Mich 3,5; 22 = Jes 52,7; 23 - Jes 1,23; 28 = Luc 12,20; 40 - Luc 11,21; 41 - Matth 16,26; 43 = Sprüche 7,22f; 47 = Röm 7,24.

Schließlich liegt der gleiche Reduplikationstyp - freilich ohne die weitgehende textliche Übereinstimmung - auch in BAB und WDR vor, zwei Texte, die durch quantitative und qualitative Reduktion aus ABR 1710 entstanden sind, ähnlich wie WSB aus SLO.

§ 351 Die dritte Möglichkeit der (einfachen) Reduplikation besteht in der Kombination von zwei unabhängig voneinander konzipierten Texten; hiefür bietet etwa KÄR insofern ein Beispiel, als dort dem längeren dramatischen Haupttext (KÄR i.e.S.), der ja bereits selbst tw. mit dem liedhaften Text STY (ältestes Überlieferungszeugnis Ödenburg um 1790) identisch ist⁷²¹, als "Prolog des Engels" ein liedhafter Totentanz vorangestellt ist, dem der in unserem Corpus vorhandene Text RGB weitgehend (unter Auslassung der Strophen 3.6.7.9.15 und leichter Variation der Strophen 12.13 und 17) entspricht, wie ja auch der zweite, dem Tod in den Mund gelegte Prolog von KÄR: Ich bin der Tod, hier ist mein Pfeil tue nach dem Leben zielen (Str.1,1f) ein solches, aus dem Volkslied Der grimmig Tod mit seinem Pfeil⁷²² abgeleitetes Versatzstück ist; eine derartige Verdoppelung in der Makrostruktur scheint jedoch die Ausnahme zu sein gegenüber der reduplizierenden Setzung von Subtexten, wie sie etwa MEY 1650 darbietet: auf die von Conrad MEYER gestochenen Kupfer wurde (bereits vom Künstler bzw. seinem

Bruder Rudolf MEYER selbst) jeweils eine vierzeilige Strophe gesetzt, die grössern theils auß einem in Truk außgegangenem bogen [= LUZ 1635!] (weil man damals keine andere zur hand) entlehnt / und underschidlicher orten verbessert worden waren (MEY 1650 Vorrede). Bei Drucklegung 1650 wurde dieser Text durch Verse Johann Georg MÜLLERS (kein ungeschickter Mann und ein nach dem Geschmack damaliger Zeiten beliebter Dichter MEY 1759 Vorrede p.XIV) verdoppelt. Ein und derselbe Autor verdoppelt im Falle von HLZ 1795, wo den prosaischen Abschnitten jeweils ein kürzeres (oft gereimtes) Motto vorangestellt ist, das vor den ohnehin bereits in gebundener Rede stehenden Subtexten jedoch fehlt.

Handelt es sich hierbei um jüngere Belege, so beweist AUG 1438 das genetische Alter dieser "Reduplikationspotenz", da dort bereits im 15. Jh. die Totentanz-Subtexte i.e.S. (Dialog Ständevertreter - Tod) jeweils verdoppelt werden durch ein moralisierendes Strophenpaar in dem der jeweilige (obrigkeitliche) Ständevertreter in einen Dialog mit einer entsprechenden Untertanenfigur tritt; da in diesen Dialogen von den weltlichen Pflichten des jeweiligen Standes die Rede ist, wird damit der Boden der semantischen Basis "Alle müssen sterben" verlassen, und das Resultat der Reduplikation ist ein Textzwitter (Totentanz - Schachallegorie).

§ 352 Die drei genannten Möglichkeiten der Textverdopplung werden - v.a. in jüngeren, buchartigen - Totentanztexten auch nebeneinander verwendet, wodurch es zur Textverdrei- und -mehrfachung kommt. FRÖLICH kombiniert in seiner Ausgabe (1588) etwa die Zween Todentantz von Basel und Bern (GRB, BRN) mit ihren jeweils Teutschen Versen / darzu auch die Lateinischen kommen (FRÖ Titel):

labore dignum existimavi Rhythmos istos Basileae apud Dominicanos Patria lingua ad multifaria hominum genera assignatos (uti in hoc parvo Opusculo videre licet) in Latinos versus, rude tamen Minerva compositos, transferre et redigere (FRÖ Vorrede).

Insgesamt ist also bei FRÖ (abgesehen von der Bildseite, repräsentiert durch Holzschnitte, meist nach HOL) der Totentanz sprachlich in dreifacher Ausfertigung verwirklicht.

In ähnlicher, wenn auch nur einsprachiger Weise sind auch WAS, RUS und MEY 1759 verdreifacht: WAS stellt den Kupferstichunterschrif-

ten (je 4 Langzeilen) und den Kupferstich-Emblem-Inschriften (je 1 Reimpaar) den eigentlichen, jeweils fünfstrophigen Haupttext gegenüber, wobei der fakultative Charakter dieser Gegenüberstellung durch andere Ausgaben der Kupferstiche besonders klar wird: Die erwogene Eitelkeit aller Menschlichen Dinge in zwey und fünfzig Kupfern vorgestellt ... Lintz 1777 kommt ohne sie aus und enthält nur die Kupferstiche mit den jeweiligen Bildunterschriften, Geistliche Todts-Gedancken ... Erstlich in Kupffer entworfen ... Passau / Lintz 1753 begleitet die RENTZschen Stiche durch seitenlange sittliche Erörtherung und Überlegung (Titel) predigersprachlicher Art und folgt damit der von ABRAHAM A SANCTA CLARA (ABR 1710, aber auch schon 1680) eingeschlagenen Richtung: schon ABR 1710 hatte ja neben Bibelzitaten und kurzen Bildunterschriften als dritte und umfangreichste Textkomponente ABRAHAMsche Predigten enthalten. RUS zeigt analogen Aufbau zu WAS: Reimpaar als Bildoberschrift, Vierzeiler als Bildunterschrift und Haupttext aus Alexandriner-Reimpaaren. Als einen zusätzlichen (wenn auch nicht durchgehenden) Text-Strang dürfen wir die teilweise sehr umfangreichen Fußnoten des Übersetzers MEINTEL ansehen.

Die Ausgabe MEY 1759 der MEYERschen Kupferstiche schließlich hat - in deutlicher Anspielung auf einen 1704 in Augsburg erschienenen Raubdruck, der aber mit Lateinischen Unter-Schriefften der Kupffer vermehret / und außgezieret worden war von dem Weltberühmten Poeten Augusto Casimiro Redelio⁷²³ - zu einem sichtbaren Beweis daß diese Kupfer nicht Copien oder Nachahmungen, sondern Original-Stücke seyen, ... die in Kupfer gestochenen Inscriptionen unten dran unverändert stehen lassen, und neuere oben darüber hinzugethan (MEY 1759 Vorrede p. XIVf). Die MÜLLERschen Verse von 1650 wurden aus dem Textverband vollständig herausgenommen und durch neue ersetzt, weil es Dem unbekanntem Verfasser der neuen ... leichter fiel, überall neue nach seiner eigenen Denk- Art zu machen, als die alten zu verbessern (ebda XV); allerdings wurde aus Achtung dafür ... die alte Poesie des Herrn Müllers am Ende [des] Werkes hinten angefügt (ebda p. XVIII). Diese inbegriffen stellt MEY 1759 also ein Geflecht aus vier verschiedenen Totentanz-Texten dar, wie dies auch schon für VAL (1683) gilt:

hier wird nämlich das Textpaar Bibelzitat und Dialog zwischen Ständevertreter und Tod (der - jeweils zweistrophig - bereits als figuresprachliche Doppelung aufgefaßt werden kann) jeweils deutsch und lateinisch repräsentiert.

- § 353 Ein besonders instruktives Beispiel für derartiges sukzessives Textwachstum durch Textmultiplikation sind die von KIESER herausgegebenen Nach-Stiche des HOLBEINschen Totentanzes: während die Ausgabe KIE von 1617 lediglich Bibelzitat (als Überschrift) und die SCHEITschen Verse (als Unterschrift) im Kupferstich vereinigt⁷²⁴, verdreifacht die Ausgabe KIE 1623 diesen Text, indem auf der jeweiligen verso-Seite dem folgenden Kupferstich Bibelzitat und Text auch in lateinischer und französischer Sprache gegenübergestellt werden. Indem der Herausgeber dazu die Verse CORROZETS und ihre lateinische Übertragung durch AEMILIUS verwendet, vereinigt er praktisch die drei Ausgaben des HOLBEINschen Totentanzes: Les Simulachres et Historiees faces de la Mort ... (Lyon 1538 u.ö.)⁷²⁵; Imagines de morte et epigrammata è Gallico idiomate à Georgio Aemylio in Latinum translata. (Lyon 1542 u.ö.)⁷²⁶ und Der Todten-Dantz durch alle Stende vnd Geschlecht der Menschen ... (Köln [?] 1557 u.ö.)⁷²⁷ in einem einzigen Text:
Icones Mortis ... Les Images de la Mort ... Der Todtendantz
(KIE 1623 Titel).

Dieser Prozeß des reduplizierenden Textwachstums ist innerhalb eines und desselben Traditionsstroms weitgehend irreversibel. Auf das deutlichste macht dies der Text VOG 1648 klar, der nach dem Tripel-Typ von KIE 1623 gebaut ist, obwohl er (im Zeitalter der Sprachgesellschaften in Nürnberg erschienen) die französische Textkomponente eliminiert hat: VOG ersetzt nämlich die französischen Verse CORROZETS und die französischen Bibelzitate durch die neuen Deutschen Verblein von Johann VOGEL und durch deutsche Zitate. Da aber die KIESERSchen Kupferplatten mit ihren gestochenen deutschen Bibelsprüchen über und den Versen SCHEITs unter den bildlichen Darstellungen ebenso unverändert geblieben sind wie die lateinischen Verse AEMILII und die lateinischen Bibelzitate, ergibt sich eine reine Doppelung von zwei deutschen Texten, die - weil die gleichen Bibelzitate als Grundlage verwendend - bis

in wörtliche Formulierung hinein weitgehend identisch sind. Zur Illustration stehe hier der (komplexe) Subtext zum König:

<p>[lat.Bibelzitat]</p> <p>[lat.Text von AEMILIUS]</p> <p><u>Syrach 10.</u> <u>Heut König / Morgen Todt /</u> <u>vnd wann der Mensch todt ist /</u> <u>so fressen ihn die Schlangen</u> <u>vnd Würme.</u></p> <p><u>Wer heute noch mag Cron vnd</u> <u>Scepter führen / Den kan viel-</u> <u>leicht der Todt auff Morgen</u> <u>rühren / Es bleibt dabey:</u> <u>Heut König / Morgen todt /</u> <u>Wer das bedenckt / befreyt</u> <u>sich mancher noht.</u></p> <p>[=VOGELs Text]</p>	<p><u>Der König</u></p> <p><u>Und wie der König der heut ist /</u> <u>vnd morgen wirt er sterben</u> <u>Eccl.x</u></p> <p>[Kupferstich - nach HOLBEIN]</p> <p><u>Der heut das Königlich scepter</u> <u>tregt, Wirt morgn vielleicht</u> <u>vom Todt erlegt. Seindt landt</u> <u>vnd leut dir vnderthan Vnd magst</u> <u>dir der Todt doch werden sawr</u> <u>Vnd sterben wie ein ander Bawr.</u></p> <p>[=SCHEITs Text]</p>
---	---

Die Ausgabe von VOG stellt auch insofern einen Höhepunkt in der quantitativen Texterweiterung dar, als nicht nur die Subtexte des Ständeteils redupliziert werden, sondern auch Rahmenelemente: so entspricht der Darstellung 5 (Die Gebeine aller Menschen), die die Herkunft des Todes vom eigentlichen Ständeteil abtrennt, eine analoge Beinhausdarstellung Eingang zu dem Tanzplatz, die ihrerseits den Subtexten über die Herkunft des Todes vorausgeht und - unmittelbar auf das Register Deß Toden Tanzes folgend - diesen von den neu hinzugefügten einleitenden Subtexten abtrennt, unter denen - neben einem Sterbelied - eben die Herrschaft, ursach, gewißheit und zerstörung der Herrschafft deß Todts erneut abgehandelt wird.

3. Zur Pragmatik der Einzeltexte (§ 354-449)

a) Ihr Illokutionspotential (§ 354-366)

aa) Die Figuren der Rahmenkonstruktion (§ 354-358)

§ 354 Nachdem wir bisher die Textpragmatik hauptsächlich in ihrem Einfluß auf Textsemantik (§§ 28-64) und Textsyntax (§§ 65-353) indirekt verfolgt haben, stellen wir nun die pragmatische Komponente

der Textverwendung selbst in das Zentrum unseres Interesses und fragen vorerst nach illokutionsanzeigenden Textelementen, d.h. Elementen, die klären, welche Art von (Sprech-)Handlung ein Totentanztext darstellt. Dabei sind vor allem die Textrahmenelemente (prologus praeter rem!) von Bedeutung, in denen sich illokutive verba dicendi oft verbunden mit Figuren finden, die distributionell dadurch von den Figuren der Ständereihe abgehoben sind, daß sie von keiner Todes-/Totenfigur begleitet, bzw. mit keiner solchen Figur konfrontiert werden. Hier wendet sich der "Sprecher" des Textes direkt an den (die) "Hörer", signalisiert er ihm (ihnen), in welcher Rolle er als Sprechender wie handelt.

§ 355 Die ursprünglichste derartige Rolle ist zweifellos die des *Predigers*, die bildlich und textlich bereits in den ältesten erhaltenen Texten bezeugt ist: So steht in den diversen Hss und Drucken von OBD der erst prediger (in OBD-H² etwa auch bildlich repräsentiert in Lehrgestus auf der Kanzel, mit Kanzelsanduhr) an der Spitze, am Ende des Textes entspricht ihm Der prediger hieher nach (OBD ed. FEHSE pp.83.89). Ähnlich zeigen auch die ersten zwei Illustrationen von AUG 1438 (Clm 3941 f.14ab) einen Geistlichen 'auf der Kanzel predigend' und 'als Zuhörer' Vertreter der Geistlichkeit und der weltlichen Obrigkeit⁷²⁸). Auch in älteren Großtentänzen steht am Rande der eigentlichen Ständereihe der Prediger, wie in LÜB 1463 (V 1-12)⁷²⁹, KZH (Einl. Bild 1) oder BER:

Hyr steet dy bruder van sunte Franciscus orden uppe eyne predicktstul vnde seeth: ... (BER 1).

Der jüngste einschlägige Text unseres Corpus, der sich - im Titel - als Werk eines Predigers deklariert, ist ABR 1710:

Rev.P.Abraham à S.Clara, Augustiner-Barfüsser-Ordens / Weyland Kayserl.Predigers und Definitoris Provinciae Besonders meublirt- und gezierte Todten-Capelle (Titel; ein ähnlicher Hinweis auf Baarfüßer und Kaiserl.Hofprediger noch im Titel der benützten Ausgabe von ABR 1680: Passau 1836).

Allerdings ist diese traditionelle Zuweisung eines Totentanzes an einen Prediger hiebei insofern modernisiert, als die Anonymität aufgehoben und dem eigentlichen Text eine ihrerseits anonyme Würdigung des im Jahr zuvor (1709) verstorbenen Autors:

Unser Abraham war an dem größten Hof der Welt Hofprediger
(p.45),

vorangestellt ist, in der vor allem seine Stammtugend, die Bered-
samkeit (p.44) hervorgehoben wird, das Geheimnuß so Er besaß, alle
Menschen zu zwingen, seine ungeheuchelte Wahrheit zu hören (ebda
p.45).

Schließlich ist zu bemerken, daß der Prediger-Kontext auch durch
den Ort des Textes realiter gegeben sein kann, wie bei den in den
Dominikanerklöstern (Predigerklöstern) von Basel und Bern befind-
lich gewesenen Texten GRB und BRN. In beiden Fällen ist zwar un-
gewiß, ob auch die ursprüngliche Konzeption der Fresken die Pre-
diger-Figur enthielt, oder ob nicht vielmehr eben der Kontext (d.h.
etwa: reale Prediger) eine solche Figur unnötig, ja sogar störend
machte, doch ist sie in den uns überlieferten Fassungen, adaptiert
als reformatorischer Prediger, jedenfalls nachträglich aufgenommen
worden, wie im letzten Bild der KAUW'schen BRN-Kopie von 1649⁷³⁰⁾
oder am Beginn des MERIAN'schen GRB-Nachstiches von 1621 u.ö.; über
die Entstehung dieses letzteren Bildes, das einen reformatorischen
Prediger mit Bart vor einer Schar von Zuhörern, darunter Kaiser,
Papst, Kardinal, König u.a. zeigt, gibt der offiziell mit der Ko-
pie von GRB beauftragte und insofern besonders glaubwürdige E.
BÜCHEL folgende Auskunft:

Die ersten figuren, welche man bey der Abschilderung deß Bein-
hauses erblicket, sind von Hans Hug Klauber, welcher den
Todtentanz zum ersten Mahl [Anm. 731] erneuert hat, gemahlet,
und vermuthlich wegen mangel deß Raums weit kleiner vorge-
stellt worden als die folgenden. (Vorbericht des Zeichners
p.5).

Als bildliche Vorlage diente dem Maler KLAUBER bei dieser Resti-
tution des durch die Reformation ja verlorengegangenen Kontextes
des Prediger-(Dominikaner-)klosters offensichtlich ein von Hans
ASPER gefertigtes, heute im Baseler Kunstmuseum⁷³²⁾ aufbewahrtes
Porträt des Basler Reformators Johannes OEKOLOMPADIUS (gest. 1531).

§ 356 Im Gegensatz zu dieser Beibehaltung der (adaptierten) Prediger-
figur bei KLAUBER (und ihm folgend MERIAN) bietet die FRÖLICH'sche
Ausgabe von GRB (FRÖ 1588) das zukunftssträchtigere Exempel ihrer
Umfunktionierung durch Einpassung als 1 Figur unter anderen in die

Ständereihe und Konfrontation mit dem Tod/Toten (GRB 41 bei MASSMANN, GRB 42 bei STAMMLER). Die vom Prediger derart abgelöste Funktion des illokutionsanzeigenden "Sprechers" des Textes übernimmt - und auch hierin ist FRÖ exemplarisch und zukunftsweisend - der Herausgeber bzw. Verleger, der sich sowohl in einer Epistola Dedicatoria als auch in einer deutschsprachigen Angabe von Ordnung vnd Inhalt, sowie in einem mit Akrostichon versehenen lateinischen Schlußgedicht als hujus Opusculi Concinnator (ebda) vorstellt und über seine Absichten Auskunft gibt.

In ähnlicher Weise begründet auch Conrad MEYER in einer Vorrede an den gunstmühtigen Leser, warum er, ob ... gleich kein Prediger [!], sonder ... ein Maaler, den von seinem verstorbenen Bruder Rudolf MEYER begonnenen Totentanz zu folenden / und in diese form / wie er sich gegenwärtig in Kupferstucken / Todesgesprächen / und Sterbliedern befindet / zu bringen sich hat bewegen lassen (MEY 1650 Vorrede). Er spricht also nicht so sehr als Zeichner oder Kupferstecher, sondern vielmehr als der (auch im Titel als solcher genannte) Verleger und Vertreiber des Totentanzes. Diese Tradition setzt sich fort in der Edition von 1759, in der Die - anonym bleibenden - Verleger die MEYERSche durch ihre eigene Vorrede ersetzen und darin begründen, warum sie nun dem Publico eine neue, auch im Äusserlichen sich empfehlende Ausgabe liefern (MEY 1759 Vorrede p.V).

Ähnlich wird auch SLO eine Einleitung des auf dem Titelblatt genannten Herausgebers SCHLOTTHAUER vorangestellt:

Den Mitgenossen unserer Tage, welche den Tod unter so vielerlei Gestalten gesehen und sein Geschrei gehört haben, legen wir hier ein Büchlein vor Augen, das sich, nach einem ganz eignen Geschmack, nicht wie manche Bilderbücher der vorigen Jahrhunderte mit den ergötzlichen Jagdbelustigungen unserer Fürsten und Herren beschäftigt, sondern mit den Järgeschäften dessen, den das Buch der Bücher einen 'König der Schrecken' nennt. (SLO p.3)

Etwas anders verhält es sich mit den ältesten Ausgaben der MERIANschen GRB-Nachstiche, in denen zwar eine (übrigens in der SCHRÖTERschen Ausgabe von 1621 und in der MIEGSchen von 1625 gleichlautende!) Dedication des Verlegers voransteht, in der dieser erklärt, in welcher Absicht er auff etlicher Kunst- vnnnd Tugendliebenden

Ehrenleuthen wolmeinend anmahnen das zierlich Monumentum des Großbasler Totentanzes mit gegenwertigen Büchlin in Kupffer / so viel möglich / presentieren vnd mittheilen habe wollen (GRB-MERIAN 1621 Vorrede); indem diese Ausgabe(n) jedoch im Gegensatz zu FRÖLICHs Edition die Rahmenfigur des Predigers beibehalten, kommt es zu einem ähnlichen Anwachsen des Textes, wie es auch bei den nicht-illokutionären (propositionalen) (Rahmen)elementen (s.o. §§ 349ff) zu beobachten ist. Dieses Prinzip läßt sich an der weiteren Geschichte der Edition von GRB-MERIAN gut verfolgen: zwar ersetzt Matth. MERIAN d.Ä. die erwähnte SCHRÖTER-MIEGsche Dedication von 1621/1625 in der von ihm selbst veranstalteten Ausgabe von 1649 durch eine namentlich unterzeichnete eigene Vorrede an den Christlichen Leser, in der er vor rathsam hält, etwas in Ansehung dieses gegenwärtigen Tractätleins über Inhalt, Zweck und Nutzen anzurühren, die später von ImHof veranstaltete (zweisprachige) Ausgabe (1744 u.ö.) druckt jedoch auch diese MERIANsche Vorrede ab und stellt zusätzlich einen weiteren Vorbericht des Verlegers voran, der nun seinerseits begründet, warum man auf die Gedancken gerathen, den Merianischen Todten-Tantz wiederum aufzulegen (GRB-IMHOF 1756). Zusammen mit der ebenfalls beibehaltenen Prediger-Vorrede (p.1) hat diese Ausgabe also drei verschiedene Illokutionsrahmen, die den verschiedenen "Verwendungsstadien" von GRB entsprechen. In ähnlicher, wenn auch quantitativ geringerer Weise läßt sich dies auch für RUS sagen, wo der im Titel als Herausgeber genannte Übersetzer MEINTEL nicht nur Des Autoris Vorrede an den Leser in hochdeutscher Sprache wiedergibt, sondern auch seinerseits dieser eine umfangreiche Vorrede des Übersetzers voranstellt, in der unter anderem eine umfangreiche literarhistorische Studie über den Totentanz enthalten ist:

Damit nun aber der geneigte Leser wisse, warum das vorhergehende alles angeführt worden, so ist es darum geschehen, weil es dienet, die Historie und den Grund desjenigen Werkes, dessen Übersetzung hier erscheint, desto besser zu erkennen (RUS Vorrede des Übersetzers).

Ansätze zur Thematisierung dieser Art der Rahmenkonstruktion mittels der Herausgeber-Figur zeigt HLZ 1795, ein Text, der fingiert, Aufzeichnung der Gespräche zwischen dem Tod und einem Totengräber zu sein, die aus dessen Verlassenschaft (p.7) von einem anonymen

Editor dir, lieber Leser (ebda) dargeboten wird; diese Konstruktion wird zwar tw. auch im Text selbst genutzt (etwa bei der Figur des Studenten pp.312ff), insgesamt jedoch nicht konsequent durchgeführt und v.a. gegen Schluß fast völlig aufgegeben. Neben den Verlegern bzw. Herausgebern sind es bisweilen auch die jeweiligen Auftraggeber von Totentänzen, die dem Text eine "Benützungsanleitung" mitgeben: dies können namhafte Einzelpersonen sein wie Joh. W. VALVASOR, der die Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts in drey Theil ... Mit schoenen Kupffer-Stichen gezieht vnd an Tag gegeben hat (VAL-Titel), wie Jacob Middach, der WIS verehret hat (WIS 190), oder wie jener A.Z. (=Andreas Zimmermann), der sich in FRB auf dem letzten Bild des Jüngsten Gerichts zu Gottes Rechter mit einer entsprechenden Schrifftafel in Händen hat malen lassen, aber auch Kollektive wie die Inspektoren des Erfurter Waisenhauses (ERF 53-56; ⁷³³) oder der statt Luzern wolwyse Rhat, der den Totentanz auf der Mühlenbrücke also dotiert hat (LUZ 1867 Vorsatzstrophe).

§ 357 Außer diesen Fällen, in denen der Totentanz-Text als Äußerung eines Predigers, bzw. eines bestimmten Verlegers oder Auftraggebers festzumachen ist, sind noch jene zu nennen, in denen sich eine a n o n y m e Stimme (wie im Prolog von LÜB 1520, WAS, MUS, MKL, im Epilog von NBÖ, NEC und ZIM, oder in Pro- und Epilog von MRH) oder eine Kunstfigur wie der Engel (in KÄR) oder der Spruchsprecher (in LPL) außerhalb des eigentlichen Totentanzes prologisch praeter rem direkt an den Textadressaten wendet.

Auffällig selten übernimmt der A u t o r die Funktion des Illokutionsanzeigers, wobei dies im frühesten einschlägigen Text noch anonym geschieht durch den, De dit heft gedicht unde laten setten, (LÜB 1489,1681) d.h. durch den Verfasser-Druckherrn; in späteren Texten nennt sich der Verfasser vereinzelt namentlich Dem Christlichenn Leser wie Caspar SCHEIT (SCH) oder - viel selbstbewußter - der niederländische Arzt-Autor van RUSTING (RUS Vorrede des Autors). Der Grund für dieses relativ seltene persönliche Auftreten des souveränen Autors dürfte wohl im textematischen Charakter des Totentanzes liegen, der nicht so sehr als individuelle Rede-Leistung des einzelnen Sprechers (mithin

als parole), sondern vielmehr semantisch als allgemein (in der Sprachgemeinschaft) akzeptierte Wahrheit ("Alle müssen sterben"), syntaktisch als Verwirklichung eines im überindividuellen Sprachsystem (in der langue) zum Ausdruck dieser Wahrheit bereitliegenden Textbauplans und pragmatisch als dementsprechend konventionalisierter Sprechakt verstanden wird.

Dies ist der Grund etwa dafür, daß sogar der sonst ja keineswegs an Publizitätsscheu leidende (und im Titel genannte) ABRAHAM A SANCTA CLARA in ABR 1680 als fiktive Rahmenfigur, der er die mit je 1 Kupferstich kombinierten Totentanz-Strophen als Figurensprache in den Mund legt, einen D i c h t e r erfindet:

Deßwegen dann der Poet durch die drei vornehmsten Gassen obgenannter Stadt [=Wien] melancholisch getreten, und da ihm nichts als die traurige Schwindsucht aller Freuden vor Augen kommen, hat er stillschweigend bei sich selbst folgender Gestalt geseufzet: (ABR 1680, p.12; es folgen die ersten drei Strophen).

Der Totentanz ist anonym. Die Verfasser der überwiegenden Mehrzahl der Texte unseres Corpus sind nicht bekannt, und auch soweit sie bekannt sind, treten sie nur in den selteneren Fällen selbst ans Licht. Außer den oben bereits genannten SCHEIT und RUSTING sind hier lediglich noch Johann VOGEL (VOG 1648), ABRAHAM A SANCTA CLARA (ABR 1680/1710), P. WASSERBURGER (WAS 1767), K. WEISFLOG (WFL 1827) u. A.J. LIPPL (LPL 1926) zu erwähnen, die sich zu ihrer Autorenschaft explizit (auf dem Titelblatt) bekennen, wobei an VOG allerdings noch weitere, in der Anonymität verbleibende Verfasser beteiligt sind, wie der nicht mehr erwähnte SCHEIT und Georg Philipp HARSDÖRFFER, der für die prologischen Rahmentexte nur mit seinen Initialen G.P.H. zeichnet.

§ 358 Tatsächlich sind eine Reihe von Autoren lediglich zu erschließen oder aus anderen expliziten Nennungen bekannt: so läßt sich etwa annehmen, daß im Falle von BRN, FAL und POC die jeweiligen bildenden Künstler Niklaus MANUEL, Anton FALGER und Franz Graf von POCCHI auch die Texte selbst verfaßt haben; zu erwägen ist Ähnliches auch für NEC, insofern der als Holzschneider eruierte Heinrich VOGTHERR d.Ä.⁷³⁴⁾ auch als Autor⁷³⁵⁾ faßbar ist und nachweislich zu anderen seiner Holzschnitte (ebenfalls) gereimte Texte verfaßt hat.

In anderen Fällen werden die Verfassernamen wenigstens nachträglich mit dem Text verknüpft: In der von Ludwig SUHL (Lübeck 1783) veranstalteten Ausgabe von LÜB 1701 stehen unter ieder Tafel ... hochteutsche Reime von Nathanael SCHLOTT (Titel), und die Vorrede von MEY 1759 enthüllt nachträglich den Namen des Verfassers der Verse, welche bey den ersten Ausgaben des Meyerschen Todtentanzes zu demselben sind gemacht worden - vielleicht in Reaktion auf den Augsburger Raubdruck von 1704, mit Lateinischen Unterschriften der Kupffer vermehret / und außgezieret von dem Weltberühmten / Poeten / Augustino Casimiro Redelio⁷³⁶⁾:

Dieser war Herr Johann Georg MÜLLER (MEY 1759 Vorrede p.XIV). Gerade die Edition von MEY 1759 zeigt aber auch, wie stark die Tradition der Anonymität des Totentanzes noch immer war, spricht ihr Verleger doch in Bezug auf die neuen Verse wieder vom unbekannten Verfasser (ebda p.XV), obwohl er dessen Denk-Art so genau analysiert, daß zu vermuten bleibt, er verberge sich dahinter selbst (s. MEY 1759, p.XVff). Sogar ein prominenter Autor wie MUSÄUS tritt hinter den Text (und den bildenden Künstler) zurück und begnügt sich damit, in Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier von J.R. Schellenberg (MUS - Titel) als Worthalter⁷³⁷⁾ und Dollmetscher dieser Kupfer (MUS p.5) ungenannt zu bleiben. Erst in der 2. Auflage von 1803 wird im Titel der Name des Kupferstechers durch den (des jetzt vielleicht prominenteren und absatzförderlicheren) Autors ersetzt. Wo dieses Motiv (wegen der fehlenden Prominenz des Autors) keine Rolle spielt, wie z.B. im Fall von SLO (1832) oder HLZ 1795/1799, dessen erster Teil Freund Heins Wanderungen (HLZ 1795) sogar ganz offenkundig an MUS (Freund Heins Erscheinungen) anschließen wollte und vielleicht auch dadurch die Aufnahme des Namen MUSÄUS' in den Titel der 2. Ausgabe einige Jahre später (1803) provoziert hat,⁷³⁸⁾ bleiben die Textautoren Johann Gottlieb MÜNCH (HLZ) bzw. Gotthilf H. SCHUBERT⁷³⁹⁾ (SLO) auch noch in dieser späten Zeit ungenannt und sind nur aufgrund außertextlicher Informationen zu erschließen. Auch für diese Spätzeit des Totentanzes ist somit seine Anonymität noch typisches Merkmal konkreter Verwirklichung einer im System der langue vorgesehenen sprachlichen Einheit.

bb) Die Sprechhandlungen (§ 359-366)

§ 359 Wenn wir zur eingangs aufgeworfenen Frage nach der illokutiven Funktion der Totentanztexte zurückkehren und festzustellen versuchen, welche H a n d l u n g e n mittels dieser Texte vollzogen werden, so stoßen wir auf eine erste Gruppe von Belegen, die uns den sprachlichen Text als unmittelbare Ergänzung der bildlichen Darstellung (und dieser untergeordnet) zeigen. Dieser historisch aus der 'literarischen Form des Spruchbandtitels'⁷⁴⁰ ableitbare Textcharakter schlägt sich in der Anweisung an den Textrezipienten nieder, den tantz, wie er abgemahlt (BLB Einleitung V 2), dat spectel (LÜB 1463,2), des gemeldes figuren (OBD 15), den speigel des dodes de hir navolgende is (LÜB 1489,88; ähnl. SCH-Titel, MEY 1650-Titel), den Todten-Spiegel (ABR 1710 Titel) oder die Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts (VAL-Titel) anzu s c h a u e n :

Hirumme latet ju desse figuren vor ogen stân (LÜB 1489,1655; ähnlich LÜB 1520,13).

Die dahinterstehende Tradition der bildlichen Belehrung für Analphabeten ist bis ins 18. Jh. spürbar:

Wer doch niht lessen kan, beschav den tantz nvr an (BLB Schluß 1f).

In den ältesten Texten (wie LÜB 1463 oder OBD) ist diese Aufforderung zur Bildbetrachtung der Rahmenfigur des Predigers in den Mund gelegt, was zweifellos ein wichtiges Indiz für den Ursprung des Totentanzes als einer gemalten Predigt(grundlage) darstellt:

quod aliter clericis aliter laicis est praedicandum ... quando vero in conventu et congregatione sapientium in latino ydiomate loquimur, tunc plura dicere possumus, eo quod ad singularia non oportet descendere: laicis autem oportet q u a s i a d o c u l u m et sensibiliter omnia demonstrare ut sit verbum praedicatoris apertum et lucidum velut gemmata carbunculi (JACQUES DE VITRY). (Anm. 741)

Weil die Einsicht, daß sich die Menschen meistentheils mehr durch sinnliche als vernünftige Gründe, mehr durch Bilder als durch Schlüsse vom Bösen abhalten und zum Guten bewegen lassen (MEY 1759, Vorrede p.V), auch losgelöst von den Erfordernissen der kirchlichen Predigt gültig bleibt, kann der Totentanztext auch nach der Ablöse des mahnenden Predigers:

O ir lieben kind diser welt, Ir sollen ansehen diss gemeld (KZH Einl. 1,7f),

durch Verleger, Übersetzer und Autor seine bildbezügliche Funktion beibehalten:

Lass das Mahl-Werk stummer Wände Mit dir reden (LÜB 1701 Vorspruch);

was sonst der Weisen Hochverstendige vnd Sinnreiche reden / von der Welt / Eytelkeit leisten, leisten hier des Mahlers wol abgetheilte lebendige Farben / vnd zierliche Fürbildungen (GRB Vorrede der Verleger in den Ausgaben MERIAN 1621/1625):

Kommt, die ihr noch nicht wisst, was dieser Würger kann Und schaut der Sünde Tod doch etwas ernstlich an (ERF 50,9f); Und daß es dir noch leichter möge kommen, weißt der Poet auß zweyen Sprachen an, was dich das Bild mit nutz erinnern kan (VOG Erklärung deß Sinnenbildes p.*v).

Es läßt sich also wohl auch noch für (die) Texte der späteren Zeit, soweit sie bildliche Darstellungen begleiten, meist sagen, daß sie als sekundäre Ergänzung dieser bildlichen Darstellungen, als ihr hie möget sehen (WIS 4) konzipiert worden sind (s.o. § 348), zu deren Betrachtung (so etwa ERF 1,7f; 56,9ff; ZIM f 86r, 10.26; FRÖ An den Leser; WDR 12,1; WAS Titel) sie immer wieder auffordern:

Möge denn die Betrachtung unsers etwas grausenhaften Jagdbüchleins im manchem der Leser und Beschauer neben der Ergötzung an dem wahrhaft Shakespearschen Humorismus unseres Künstlers auch den Gedanken des Ernstes wecken, der diesen zu seiner Arbeit trieb und dabei leitete (SLO-5),

§ 360 Doch zunehmend gewinnen die Texte auch inhaltlichen Eigenwert und stellen nicht bloß die Ausdrucksseite einer bildlich repräsentierten Inhaltsseite dar:

Wer dise figur schouwet an, Sie sigend jung, alt, wib oder man, Sollent betrachten, dass wie der wind Alle ding unbestendig sind (BRN 90).

Die Aufforderung zu reiffleissiger Todesbetrachtung (MEY 1650 Vorrede), zur Betrachtung des Tods (WAS Zuschrift, letzte Strophe; GRZ 1,1), des letzten Endes (BEV 15,2), der Welt (BOL/GRE 1,1), der Sterblichkeit (SCH Vorrede), der langen Ewigkeit (BEV 31,2):

Denke, daß Du sterben muß (DSD 3),

erfolgt nicht nur indirekt durch das Bild, sondern auch auf kurzem, sprachlichem Weg:

Der Todt ladet alle zu seinem Dantz unnd beschleusst mit disen Wortten Christi: Sehet / Wachtet und bettet / dann ihr wisset weder Zeit noch Stundte (ING 3,8).

Wenn wir den Illokutionstyp benennen wollen, der in solchen imperativischen Publikumsadressen vom Typ Merk's ...! (ABR 1680) vorliegt, ist es angebracht, sich an explizit verwendete verba dicendi zu halten. Dabei sind es hauptsächlich 2 "Wortfelder", aus dem immer wieder einschlägige Termini verwendet werden: das des Ratens und das des Lehrens. Schon von M.v.Magdeburg war Christus gesehen worden einem predier gelich, vnd stünt vf einer roten marmel sule und prediete dem volke alsus: Venite benedicti patris mei. Komment zü mir alle seligen und gant von mir alle vnseligen. Do war gesehen und bekant, do alle predier vns von disen zwein Worten predient und l e r e n t.⁷⁴²⁾ Dementsprechend legt der erst prediger von OBD (in H² sogar als Lehrender mit erhobenem Zeigefinger dargestellt) seinen Textadressaten diese zwei wort ans Herz:

Das ein: Get her! das ander: get hin (OBD V 3.5). . .

Zwar findet sich der Rat (BEV 30,5):

Drum folge weislich mir! (ÖDB 12,8) oder: laßts euch sein gesagt (AUG 1650,50),

auch in anonymen Rahmenstrophen, doch tritt - v.a. in den älteren Texten - der Prediger als Ratender auf:

Darumb ich euch getreulich rat, Ir tut euch ab üppiger tat, Wan die zeit ist kurz in disem leben (OBD - Der erst prediger V 15ff; ähnlich MRH Prolog V 19 = ZIM f 85r,19; LÜB 1463,9); In gantzen trauwen Ich dz rat, Das ir betrachten sond den tod (KZH Einl. V 9f).

Als metasprachlicher Hinweis ist der Bezug des Totentanzes auf den ratenden Prediger auch noch in den abhandelnden Vorreden jüngerer Totentanzausgaben vorhanden, insofern diese Manier, die Menschen zur Pflicht der Beobachtung der letzten Dinge, des Todes und der Ewigkeit, anzuspornen, auch der Ursprung derjenigen Art von Abhandlungen gewesen sei (MEY 1759 Vorrede p.V):

Dahin dann zweifelsohne der erste Erfinder oder Angeber dieses Todten-Tantzes selber gesehen hat, nemlich alle rohe, sichere und fleischlich fröliche Hertzen zu vermahnem und zu warnen, daß sie dieser kurtzen zeit recht wahrnehmen (GRB-MERIAN Vorrede 1649; ähnlich schon Vorrede SCH).

§ 361 Der zweite zentrale Terminus, mit dem diese Methode zu moralisieren (MEY 1759 Vorrede p.V) bezeichnet wird, ist der der lere (AUG 1438-Cgm 4930 f 3v Überschrift; WIS Epilog), der sogar textbestimmend wirken kann, wie etwa in dem geradezu in Lektionen aufgebauten Text von AUG 1438:

Ein meister hie ein schul an vecht, Acht letzen er darinnen hat(AUG 1438, Cgm 4930 f 3v).

Als Lehrer wendet sich auch ABRAHAM A SANCTA CLARA (ABR 1680) an den lieben Leser (p.7) und legt ihm gleich zu Anfang vor weiterem Lesen das ABC vor (ebda), dessen letzter Buchstabe W(eh) heißt.

Anhand außersprachlicher Merkmale als didaktisch definierbar sind die für die Aufführung im jesuitischen Schultheater bestimmten Texte von ING, EIC und (evtl.) MÜN, aber wohl auch die in SUS auftretende Figur von mors vel philosophus respondens ad modum dialogum gehört in den Bereich lehrhafter Dichtung:

drum leute nembt euch zum gewinn die lehr aus unserm spielen hin (LPL p.6).

Während in dem künstlerisch hochstehenden Text von AUG~1650 der Tod selbst zum Meister wird und den Textadressaten (euch!) eine kurze Lection: 'Memento mori!' liest (ebda 2,2ff), ist es meistens das lehr- und geheimnißreiche Kunststück (GRB-MERIAN Vorrede 1621/25; ähnl. MEY 1650 Titel; WAS Titel) des Textes selbst, das als "Lehrbuch":

Diß Büchlein lehrt diß alles dich betrachten (VOG Declaratio), oder - in Übereinstimmung mit dem Tod-als-Reise-Topos (s.o. §§ 250ff) - als Reisebuch angeboten wird, damit es den Wandrer lehre, daß hier kein dauernd Glück zu finden wäre (HLZ 1799,135). Das Hauptgewicht kann dabei (wie im Falle von HLZ) auf die sprachs lehr (SCH Vorrede) oder - wie im Fall von VOG 50: Wappen des Todes (ähnl. ERF 1,7f) - auf der Vernichtung ernste Lehren via Gemälde (MUS p.161; ähnl. ERF 1,7f) gelegt, aber auch auf beide verteilt sein:

Und daß es dir noch leichter möge kommen, weißt der Poet auß zweyen Sprachen an, was dich das Bild mit nutz erinnern kan. Gebrauch es nun / auff daß du lernes leben wie dir es langst die Alten fürgegeben. (VOG p.*v).

Was den "Lehrstoff" betrifft, den derartige didaktische Totentänze vermitteln, so ergeben sich unzweifelhafte Zusammenhänge mit der Ars moriendi (s.u. § 511):

Leret wol sterven unde syt bereyt! Wol sterven allen kunsten
boven geyt, Wol sterven is so groten kunst (LÜB 1520,419ff;
ähnlich LÜB 1489,1562).

Da das menschlichs leben anders nicht Dann nur ain lauff zum Tod
(NEC Titel), bedeutet dies:

Lernet leben / lieben Leute / wol zu sterben alle zeite (VOG
Schluß).

Für den derart vorbereiteten Christenmenschen (v.a. des optimisti-
schen 18. Jahrhunderts) kann der Tod in der Folge ein guter Vater
(HLZ 1795,350) und der Totentanz eine Trostschrift werden:

ich zeige sie dir, lieber Leser, der du Trost suchest, und
Hein nicht fürchtest (ebda p.7).

Zu mehr als "nur" das Sterben zu lernen fordert ABRAHAM mit seinen
Totentanztexten auf, habe er doch - nach Auskunft WIDMANNs - schon
mit ABR 1680 beabsichtigt, aller noch Lebenden Herzen zum christ-
lichen Mitleiden zu verwunden⁷⁴³:

Liebe Wiener ... begehbt euch in das Fegfeuer, steigt mit euern
Gedanken hinunter in den peinlichen Feuerofen, allwo die armen
Seelen lauter Schuldner seynd, und bezahlen müssen bis auf
den letzten Heller; helft ihnen mit einem h.Meßopfer, und mit
einer inbrünstigen Kommunion, mit einem andächtigen Rosenkranz,
mit einem vielwirkenden Ablaß, mit einem christlichen Almosen
etc. ihre Schulden zahlen (ABR 1679, p.289).

Wie ersichtlich, enthält dieser Totentanz - ebenso wie ABR 1710
(etwa Nr.62.64.66.65: Lösegeld der Verstorbenen) recht konkrete
und für das Wiener Augustinerkloster, dem ABRAHAM seit 1680 als
Prior vorstand, wohl einträgliche Aufforderungen zu mildtätiger
Barmherzigkeit⁷⁴⁴.

§ 362 Bereits bei der Analyse der pragmatisch bedingten Erweiterungen
der semantischen Basis des Textems (s.o. §§ 61ff) haben wir eine
Gruppe von Totentänzen isoliert, die die herkömmlichen Sünden-
kataloge:

So wê dôr is unschuldich unde dem it nicht an en geit De
wert hir nicht gestrafet (LÜB 1489,1557f),

nicht oder nur in säkularisierter Form enthalten und als Ausdruck
einer künstlerischen (nicht primär seelsorgerischen o.ä.) Sprech-
haltung beurteilt werden können. Durch dieser relativ junge Ent-
deckung des Totentanzes als Kunstprodukt (MUS p.165) oder -stück
(GRB-MERIAN, Vorrede 1621/25), als Monumentum vnd Meisterstück,

das viele Reisende ... mit solcher verwunderung beschawen (ebda), oder gar als Phantasiestück, wenn auch nicht in Callot's Manier, doch in meiner eigenen (WFL p.199), wird die angestammte illokutive Funktion nur selten (etwa in WFL) ganz ersetzt, sondern vielmehr in den meisten einschlägigen Texten mit dieser zu einem HORAZschen prodesse et delectare vereinigt in dem Wunsch, daß es nicht nur zur Ergetzung, sondern noch vielmehr zur Erbauung ... dienen solle (RUS Vorrede des Übersetzers), damit das Nützliche mit dem Angenehmen eng verbunden sey (MEY 1759 Vorrede p.XVIII), wobei es teilweise zu einer Neuinterpretation der Funktionsverteilung zwischen Bild und Wort kommt:

die Figuren geben ... denen Lesern ein Vergnügen, die beygesetzte Reimen eine moralische Betrachtung (GRB-IMHOF 1744, Vorrede des Verlegers).

Daß Totentanzgemälde neben ihrer didaktischen Funktion auch eine schmückende (künstlerische) hatten, ist etwa für WIS belegt:

Gott zu Ehre, jederman zur lehre, der kirchen zum zieracht Jacob Middach dis verehret hat (WIS 187ff).

Im Falle von ERF scheint die Erfüllung dieser Funktion sogar ein treibendes Motiv für den Auftraggeber (die Waisenhausverwaltung) gewesen zu sein:

Freunde und Einheimische fanden es interessant, die Klausen zu betreten, in welcher der Mönch, der nachher Epoche machte, gelebt hatte, (die Lutherzelle). Die Besucher dieses Mönchskämmerleins mochten sich oft gegen die Waisenkinder wohlthätig bewiesen haben. Um daher den Besuch zu vermehren, dachte man darauf, den Saal ebenfalls sehenswerther zu machen. Die Inspektoren und Vorsteher des Waisenhauses ... fassten daher im Jahre 1735 den Entschluß, eine Bildergalerie nach dem Vorbild der Stadt Basel [!], nämlich einen sog. Todtentanz anzulegen. (Anm. 745)

§ 363 Der älteste der (Buch)totentänze, in dem sich diese Tendenz niederschlägt, ist die Ausgabe der MERIANSchen Nachstiche des Großbasler Totentanzes (GRB), den die nach Basel kommenden Touristen laut Vorrede:

nicht nur mit hertzlicher recreation / vnd erlustigung / sondern auch nützlicher erinnerung Menschliches ellends zu betrachten plegten zu welchem ende dann solches gemähle erstlichen fürsichtiglich vnd weißlich angeben / auffrichtet vnd erhalten / auch von C.E.F.E.W. [=dem Rat der Stadt Basel] vor fünf Jahren [1615/16] auff das herrlichste ernwert vnd verbessert worden ... Als hab ich solches meniglichen mit gegenwertigen Büchlin

in Kupffer / so viel möglich / presentieren vnd mittheilen
wöllen / der hoffnung, allen denjenigen / die das Original /
vnd rechtschuldig Hauptwerck / offentlich mit verwunderung
anschawen / etlicher massen damit gedienet seyn werde (GRB-
MERIAN Ausgabe 1621/25, Vorrede des Verlegers).

MERIAN selbst erwähnt in seiner Vorrede von 1649 an erster Stelle,
daß ihn

darzu bewogen hat, die Liebe meines irdischen Vatterlands
oftgedachter Löblicher Stadt Basel, ... deren zu Ehren-Ge-
dächtnuß auch vor nunmehr 33. Jahren [1616] dieses Gemähld
des Todten-Tantzes nach dem Original abgezeichnet, und her-
nach zu Kupffer gebracht habe (GRB-MERIAN, Vorrede 1649).

Zwar übernehmen auch namhafte Verleger, Kupferstecher oder Autoren
wie z.B. MERIAN u.U. die didaktische Funktion des (anonymen) Pre-
digers mit:

Damit gleichwohl niemand gedächte, als ob ich mir allein hätte
dienen wollen, so bekenne ich mit Wahrheit, daß mich auch
noch über solchen kräftigen Trieb hierzu gleichsam genöthiget
hat die Liebe meines Nächsten, auch, wo und wie es möglich,
vielen anderen zu dienen ... Aus solcher Erzehlung des guten
Zwecks kanst du nun auch ohnschwer ermessen den mannigfalti-
gen Nutzen, lieber Leser, der daraus zu schöpfen ist (GRB-
MERIAN Vorrede 1649);

bieten - wie FRÖLICH mit seiner lateinischen Übersetzung von GRB -
säkularisierte Didaxe, auf daß die Leser otia, quae juxta Poetae
dictum, hominem ad vitia instigant et impellunt, vitarem succisi-
visque horis tam Latiae linguae quam Poetici studii exercitium
haberem (FRÖ Epistola) oder wenden - wie der Holländer RUSTING
(welche Nation gewohnt ist frey zu reden und zu schreiben RUS Vor-
rede des Übersetzers) in einer Art aggressiv gewordener Didaxe
die satyrische Schreib-Art (ebda) an, doch richten sich derartige
Totentänze als Sprechhandlungen von Verlegern, Kupferstechern
und Autoren im Gegensatz zum älteren anonymen "Prediger"-Toten-
tanz häufiger an den tugend- u n d kunstliebenden Leser (MEY
1650 Vorrede):

Nun wünsch ich jedermann ... daß er ihm mag zur lust, zum
nutz und heil gedeyhen (RUS Vorrede des Autors p.8).

Sogar der übersetzende Pfarrer MEINTEL wünscht,

daß man es auch mit Lust lesen möge. Doch hab ich die gute Ab-
sicht darunter geführet, daß es nicht nur zur Ergetzung, son-
dern noch vielmehr zur Erbauung, und besonders zu einer leben-
digen und steten Erinnerung des Todes, dienen solle (RUS Vor-
rede des Übersetzers).

Dem Werk eines Herausgebers wie VALVASOR, der ostentativ den alten Mahn- und Drohcharakter des Totentanzes beschwört:

dises geringe Wercklein thut zwar kein Weltliche Ergötzlichkeit / noch Annehmlichkeit begreifen (VAL Vorrede an den Leser),

wird in einem panegyrischen Huldigungsgedicht eines Freundes künstlerische Gefälligkeit bestätigt:

complacere bonis modo possis: spero placebis: Verita dum placeat, tu quia vera doces (VAL Huldigungsgedicht Paul RITTERS)

und sogar bei einem wirklichen Prediger-Autor wie ABRAHAM A SANCTA CLARA tritt als fiktiver Sprecher der Totentanzstrophen von ABR 1680 der Poet auf.

§ 364 Damit ist der Totentanz zum kritisch beurteilbaren Kunstwerk geworden:

quod si cuncta placent tibi Lector, carmina nostra, Stultus es, et Momus [Anm. 746] si tibi nulla placent (VOG Ad Lectorem vor I).

Freilich bleibt seine ursprüngliche Funktion noch erhalten,

daß durch derselbigen anschawung / sie beschehe ohne gefahr / oder aus vorwitz / oder auß k u n s t l i e b e / oder wie sie wolle; gleichwol die vergeßliche Menschen ... zw angeregter nohtwendiger Todtes betrachtung eingeleitet und erwekt wurden (MEY 1650 Vorrede);

doch kommt es leicht zur Umkehrung in der Reihenfolge der perlokutiven Beweggründe:

die bunte Scene ... die Aug und Ohr, zur Kurzweil, unterhält, tritt an die erste Stelle, und

wenn dabei der Geist auch Nahrung findet, nicht bloß die Phantasie [wie dann später etwa bei WFL; s. § 31.302] mit Bildern spielt; wenn das Gemählde der Vernichtung ernste Lehren verkündet ... so trifft der Wurf wohin er zielt (MUS p.161).

Dem modernen Käuferpublikum des 17. und 18. Jahrhunderts, Kennern und Liebhabern der Kunst⁷⁴⁷), liegt zunehmend weniger an dem moralischen Zweck des Künstlers und seines Worthalters (MUS Vorbericht), daran unsre Vorfahren so viel Behagliches und Lehrreiches fanden⁷⁴⁸) und offensichtlich mehr und mehr an neue[n], auch im Äußerlichen sich empfehlende[n] Ausgabe[n] (MEY 1759, p.V), bzw. an Neuauflagen eines älteren, bibliophil geschätzten Werkes, nachdeme die Exemplare desselben ziemlich selten worden (GRB-IMHOF 1744, Vorbericht des Verlegers). MASSMANN nimmt in seinem Nachwort zu SLO

eben 'die reiche Masse von Nachschnitten, Nachstichen und Nachahmungen' zum 'beweis, daß vom ersten Erscheinen an der HOLBEINsche Todtentanz ein nicht nur [!] künstlerisch anerkanntes, sondern fast ein Volks-Buch' wurde (SLO p.69), und stellt so umgekehrt eine - vorwiegend aus antiquarisch-künstlerischem Interesse motivierte - Ausgabe wie SLO in die Tradition der "ratenden" und "lehrenden" Totentanztexte: 'Ob unsere Cholerazeit dazu noch gleichen Ernst und Sinn habe, wird sich zeigen.' (ebda)

Eines der frühesten Beispiele dafür, daß diese Tradition explizit für abgeschlossen erklärt wird, bietet DOUCE 1833: 'It must not be supposed that the republication of this singular work is intended to excite the lugubrious sensations of sanctified devotees, or of terrified sinners; for awful and impressive as must ever be the contemplation of our mortality in the mind of the philosopher and practise of true religion, the mere sight of a skeleton cannot, as to them, excite any alarming sensation whatever. It is chiefly adressed to the ardent admirers of ancient art und pictorial invention.'⁷⁴⁹⁾

§ 365 Hier stehen wir auch an der Grenze zur wissenschaftlichen Edition, die - bei scheinbar gleichbleibendem Thema - die ehemalige Illokution außer Kraft setzt, sie zum Teil der Proposition macht:

'Das ganze ist eine ermahnung an alle stände der welt, im hinblick auf den tod und das letzte gericht von ihrem sündigen lebenswandel abzulassen'. (LÜB 1489, ed. BAETHCKE 1876, p.2)

und den Text mit einem neuen Illokutionspotential versieht, indem sie ihn (wie LÜB 1489) an den 'freund der mnd. sprache und litteratur' (ebda p.1) adressiert.

Im Zusammenhang damit ist die Entwicklung der w i s s e n - s c h a f t l i c h e n Beschäftigung mit dem Totentanz zu sehen, die von den Vorrede etc. der Buchtotentänze ihren Ausgang genommen hat. Den Anstoß dazu gab wohl die dem Verleger und Herausgeber sich stellende Notwendigkeit, Rechenschaft über Herkunft und Hintergrund des von ihm abgedruckten Textes zu geben, eine Notwendigkeit, der (schon sehr früh) z.B. SCHRÖTER bzw. MIEG bei ihren GRB-Ausgaben nach MERIAN (1621 bzw. 1625) nachgekommen sind:

Wann dann E.G.St.F.E.W. diß lehr vnd geheimnußreiche Kunst-
stuck / den Todtentantz / einer löblichen Statt Basel zu son-
der erbawlichen Zierde / vnd meniglich zu stättem Gefallen /
widerumb in Ehr gelegt / vnd also herrlich erneuerten vnd ver-
besseren lassen / wie auß beygesetzten Tafel vnd lateinischen
Inscription [Anm. 750] zu ewiger Gedächtnuß rühmlich zu ver-
stehen / als hat desselben Contrafetischer Abriß / auch bil-
lich / vnder dero loblichen Ehren Nammen / vnd Patrocinio /
in gegenwertiger form meniglich zugefallen in Truck außgehen
sollen. (GRB-MERIAN 1626 p. Aiiij)

Ähnlich, aber ausführlicher verfahren diverse andere Editionen wie
z.B. GRB-MERIAN 1649 (Vorrede p.VI-VIII), MEY 1650:

Ich soll dir aber / großgünstiger Leser / nicht verbergen /
daß mein lieber Bruder sel. dises Werkes Vrheber seye: alß
welcher vor etlichen jahren / fast den halben theil der Todten-
rissen erfunden und in Stellung gesetzt; mich aber selbige
auf seinen kosten / in kupfer zubringen gebraucht hat. Die
Vierverse auf den Kupferblättern hat er grössern theils /
auß einem in Truck außgegangenem bogen / (weil man damals keine
andere zur hand) entlehnet [=LUZ 1635] / und unterschiedlicher
orten verbessert. (Vorrede p.II; analog MEY 1759, Vorrede p.Xff),

RUS in der Vorrede des Autors selbst:

Wie kommts, daß er was solchs, den Todten-Tanz, jetzt dicht
(RUS p.1ff),

oder WAS im Titel:

der ... vor vielen Jahren auf Befehl, Anordnung und Unkosten
Sr. Hoch.Reichs-Gräfl. Excell. Francisci Antonii Grafen von
Sporck (Tit.pl.) durch die kunstreiche Hand des Michaelis
Rentz gestochene ... auch in dem von obgedacht.Sr.Hoch.Reichs-
Gräfl. Excell. erbauten und unter der Obsorge F.F. Misericor-
diae, für 100. arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Baad
in Böhmen vor Zeiten künstlich an denen Wänden, in dem untern
gang gemalen gewesene und zur nützlichen Betrachtung des Todes
vorgestellte Todentanz.

Soweit die Genese des jeweiligen Textes eingehender behandelt wird -
wie etwa bei GRB von E.BÜCHEL im Zusammenhang mit seiner offiziellen
Kopie 1773, oder bei LÜB 1463 von L. SUHL in seiner Ausgabe 1783 -,
entsteht die Tendenz, die erläuternden literar- und kunsthistori-
schen Bemerkungen vom eigentlichen Text abzusondern: MUS werden
sie in einer getrennt erschienenen Voranzeige⁷⁵¹⁾ vorausgeschickt,
während SLO die Erläuterungen zur Geschichte und Bedeutung des Hol-
boinischen Todtentanzes, vom Prof. Dr. H.F. Maßmann an den Schluß
stellt.

§ 366 Die ebenfalls von MASSMANN verfaßte Besprechung dieser Edition⁷⁵² bietet auch ein Beispiel für die Ausweitung derartiger erläuternder Bemerkungen zur monographischen Abhandlung über den Totentanz schlechthin, womit der wissenschaftliche Verfasser des 19. Jhs ebenfalls in einem Traditionszusammenhang steht: denn schon SCHEIT hatte (freilich noch recht summarisch) auf die Geschichte dieser "Textsorte" hingewiesen:

Das haben auch die Alten milt / Dem jungen vöclcklin vorgebildt. Durch warnung / gleichnuß vnd beyspill / Erdacht auch der figuren vill / Darin der Todt richt manche sach / Vnd malen lan in jr gemach. Vnd das den Todtendantz genant / Wie der gemäld seind vil bekant. (SCH Vorrede p. Aiiij).

Exakte, bibliographisch erhärtete Angaben zur Text(em)geschichte machen aber erst der Übersetzer von RUS, Johann Georg MEINTEL, weil es dienet, die Historie und den Grund desjenigen Werkes, dessen Übersetzung hier erscheint, desto besser zu erkennen (RUS Vorrede des Übersetzers), und die Verleger von MEY 1759, die eine chronologische Geschichte der Todten-Tänze, so weit sie uns bekannt ist, ins Kurze zusammenfassen (MEY 1759, p.V).

Während diese jeweils mit der Edition eines bestimmten Textes im Kontext stehenden Abhandlungen historisch orientiert sind, unternimmt das früheste Werk der selbständigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Thema: HILSCHERS Beschreibung Des so genannten Todten-Tantzes, Wie selbiger An unterschiedlichen Orten Sonderlich an Hertzog Georgens Schlosse in Dreßden Als ein curiöses Denck-Mahl Menschlicher Sterblichkeit zu finden (Dreßden/Leipzig 1705 u.ö.) den beachtlichen Versuch einer strukturellen Beschreibung des Typs und seiner historischen wie geographischen Vielfältigkeit.

b) Die mediale Ausprägung der Einzeltexte (§ 367-385)

aa) als (öffentliche) Gemälde (§ 367-370)

§ 367 Ein weiterer, mit dem eben besprochenen des Illokutionspotentials zusammenhängender pragmatischer Gesichtspunkt, unter dem die Totentanztexte gruppiert werden können, ist der ihrer *m e d i a l e n* Ausformung: gerade die Diversität der Medien, in denen sie realisiert und überliefert sind, läßt sich nämlich als wichtiges (weil distinktives) Merkmal der Textart "Totentanz" ansehen.

Die oben (§ 359) bereits angesprochene ursprüngliche Funktion als Bildunterschrift erfüllen die Texte in der ersten abhebbaren und wohl auch historisch ältesten⁷⁵³⁾ Gruppe der bildlichen Großtotentänze. Versuchen wir diese zu definieren, so kann dies am besten auf grund der dauernd und einer (beliebig) großen Zahl von Textadressaten gebotenen Rezeptionsmöglichkeit geschehen: der Totentanz als **ö f f e n t l i c h e r** Text. Meist ist damit verbunden, daß der betreffende Text nur in 1 Exemplar (also einmalig) vorhanden ist, doch zeigen sich zwischen manchen derartiger Texte auch große Gemeinsamkeiten, die bis zur Fast-Identität gehen können (s.u. §§ 414ff.433ff). Diese Verwandtschaften verdienen deshalb hier Erwähnung, weil sie den Unterschied zwischen pragmatischer und syntaktisch-semantischer Textdefinition besonders deutlich werden lassen: obwohl auf der Ausdrucksseite (und in der Bedeutung) große Ähnlichkeit (bzw. sogar Identität) vorliegt, textgrammatisch und -semantisch somit vom "gleichen" Text gesprochen werden könnte, wird diese gleich geordnete Zeichenmenge doch in jeweils verschiedener kommunikativer Funktion⁷⁵⁴⁾ verwendet. In diesem - pragmatischen - Sinn läßt sich deshalb mit Recht z.B. von einem FÜSSener und einem OberSTdorfer Text sprechen, auch wenn sich diese beiden Texte fast völlig gleichen.

§ 368 Da es sich bei diesen öffentlichen Totentänzen um ortsgebundene handelt, ist der außersprachliche Kontext besonders aufschlußreich, umso mehr als sich dabei ein ziemlich einheitlicher Befund ergibt: zum weitaus überwiegenden Teil finden sich derartige Gemälde mit (aber auch ohne) Bildunter- oder -überschriften nämlich im **s a k r a l e n** Bereich, z.B. in (der Turmhalle) der Kirche (so v.a. im norddeutschen Bereich: LÜB 1463/1701; BER; WIS) oder (häufiger) im Bereich des Friedhofs, sei es als Fresko im Kreuzgang (GRB, KLB, KZH, BRN, Ulm - Wengenkloster⁷⁵⁵⁾) sei es an der Friedhofsmauer (wie z.B. die textlosen FALGERSchen Fresken in Elbigentalp), im Friedhofsaufgang (SXT) oder - wie am öftesten - an jenem Ort, auf den im Rahmen mancher (anderer) Texte (s.o. § 339) auch bildlich referiert wird, das Beinhaus oder die Totenkapelle:

so etwa WIL (SG)⁷⁵⁶, METNITZ⁷⁵⁷, WOL, HSL, WIEN-Augustiner⁷⁵⁸, WDR, BAB, BLB, FRB, STR, FAL, WSB; ursprünglich auch EMM, sowie wohl auch FÜS (St. Annen-) und OST (14-Not-helfer-Kapelle). (Anm. 758a)

In all diesen Fällen (denn auch der Kircheninnenraum war ja, weil dem Altar und damit Christus näher, sogar bevorzugte Begräbnisstätte) ist der Textort ein weiteres wichtiges Indiz für die ursprüngliche sigmatische Funktion des Totentanzes: Darstellung des Geschehens am Ende der Welt, wenn die Toten ihre Gräber verlassen haben, die Lebenden alle sterben müssen, und alle zusammen vor das Jüngste Gericht kommen werden (s.o. §§ 319ff).

Mit dem Verlust dieser Funktion wurde allerdings auch möglich, in nicht (eindeutig) sakralen Kontexten öffentliche Totentänze anzubringen, wofür WAS:

in dem ... für 100. arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Baad in Böhmen ... an denen Wänden in dem untern Gang (WAS Titel),

ERF:

im evangelischen Waisenhaus zu Erfurt (Titel) (von SCHELLENBERG, zitiert nach SCHRÖER p.5),

und LUZ 1635 (bis heute):

auff der Mühlin- oder Sprewbrug zu Lucern (LUZ 1635 Titel), als Beispiele dienen mögen. Doch zeigt uns gerade das Beispiel des ursprünglich am Dresdener Herzogsschloß angebrachten, 1721 jedoch auf einen Friedhof verpflanzten (und bei dieser Gelegenheit auch vertexteten) Totentanzreliefs von DSD, daß das Auf-erstehungsfeld (GOETHE) des Friedhofs nach wie vor als der dem Totentanz adäquateste öffentliche Ort gegolten hat.

§ 369 Diese in Rede stehenden öffentlichen Großtotentänze sind jedoch noch in einer anderen Hinsicht aufschlußreich: da sie (im Gegensatz zu den individuellen Buchtotentänzen - s.u. § 371ff) kollektiver Besitz einer bestimmten (Sprach)Gemeinschaft sind bzw. werden, lassen sich nicht nur aus Zeit und Ort ihrer Anbringung, sondern auch aus ihrer (Nicht-) Erhaltung Rückschlüsse auf die Einstellung dieser Gemeinschaft zu der vom Totentanz übermittelten Botschaft ziehen.

Wie eine zeitlich geordnete Zusammenstellung der einschlägigen Texte⁷⁵⁹ zeigt, läßt sich generell wohl die Tendenz erkennen,

daß die jüngeren Texte eher dem dörflichen Milieu entstammen, während die Totentänze der größeren Städte (im allgemeinen) zeitlich vorausgehen. Auch wenn dieser Befund zum Teil Überlieferungsbedingt wäre (insofern sich von den alten, mittlerweile zerstörten dörflichen Totentänzen keine Nachrichten erhalten hätten), kann man generell doch von einer Wanderung des Totentanzes von der Stadt aufs Land sprechen, ein Akkulturationsvorgang, der auch in anderen zivilisatorischen Bereichen (etwa der Kleidungssitte) seine Parallelen findet. Konkret nachweisbar ist diese Akkulturation etwa in der Ausstrahlung der Großtotentänze Basels und Luzerns auf benachbarte Kleinstädte und Dörfer (wie Wil, KienZHeim, bzw. WOLhusen, Schwarzenbach,⁷⁶⁰ HaSLe und EMMetten) (s.a. unten §§ 414ff; 442ff). Unter Umständen ist dieser Einfluß auch über (ebenfalls in den größeren Städten gedruckte) Totentanzbücher verlaufen (wie über ABR 1710 auf WDR und BAB) oder direkt von solchen ausgegangen (wie von SLO auf WSB).

Parallel zu seiner Verpflanzung ins Dorf wird der Totentanz aus dem unmittelbaren Kircheninnenraum verdrängt:

(die jüngsten für einen Kirchenraum konzipierten Texte unseres Corpus sind der WISmarer von 1596/1616 und der von VON WYL vor 1621 für die Luzerner Jesuitenkirche geschaffene), und findet seinen von nun an fast ausschließlichen Platz im Bereich des Friedhofs (der Totenkapelle oder des Beinhauses).

§ 370 Eine weitere bemerkenswerte Tatsache ist, daß die alten Totentänze in den größeren Städten Basel, Lübeck, Berlin und Bern die Reformation und den damit verbundenen Bildersturm nicht nur überdauert haben, sondern auch unter reformatorischem Regime und im kommunalen Auftrag weiterhin erhalten und erneuert (Basel: 1568. 1615/16. 1657/58. 1703; Lübeck: 1588. 1643. 1701 mit vollständiger Texterneuerung und -verhochdeutschung; Bern: 1553. 1583/84) wurden. Obwohl etwa in Basel und Bern vom meistgehaßten Orden der Dominikaner propagiert und (wie auch die z.T. späteren, nicht erhaltenen Totentänze von Konstanz - 16.Jh. -, Straßburg - 1589? - oder Lands hut - 17.Jh. -) an die Mauern ihrer Klöster gemalt, bleiben die Totentänze auch nach der Einführung des reformatorischen Regimes wirksam, ja werden sogar durch entsprechende Überarbeitungen (wie etwa bei GRB den Vorsatz des Ökolampad-Porträts; bei BRN durch

- vermutliche - Textretuschen anlässlich der Restaurierungen 1553 und/oder 1583/84) in den Dienst der reformatorischen Bewegung gestellt (s.a. oben §§ 40-47); sogar noch im Jahre 1616 läßt ein Jacob Middach in der WISMARER Nikolaikirche einen durch und durch militant-antikatholischen Totentanz mahlen^{760a}). Freilich ist WIS - mit Ausnahme des noch im 18. Jh. aus anderen Gründen entstandenen, inhaltlich weitgehend "konfessionslosen" Textes ERF - wohl einer der letzten "reformierten" Totentänze, während die Tradition im katholischen Raum anscheinend wenigstens bis ins 18. Jh. ungebrochen weiterlebt. Erst gegen Ende dieses Jahrhunderts verbleibt das Interesse, neue Totentanzgemälde und -texte anzufertigen, was mit dem zu eben der Zeit schwindenden Willen korrespondiert, die bestehenden weiterzuerhalten: spektakulär 1784 der Verlust des auf Anregung ABRAHAM A SANCTA CLARAS erst 1709 in der Totenbruderschaftskapelle des Wiener Augustinerklosters entstandenen Totentanzes im Zuge der von Josef II. angeordneten Regotisierung der Augustinerkirche⁷⁶¹), sowie 1805 die Zerstörung von GRB beim Abbruch der Friedhofsmauer, weniger spektakulär die Aufgabe der Totentänze in Klingenthal (KLB), Kienzheim (KZH), Wismar (WIS), Wolhusen (WOL), Kukusbad (WAS-Original), die einfach nicht mehr restauriert wurden und verfielen, bis sie z.T. im 19. Jh. aus wissenschaftlichem Interesse soweit möglich wiederhergestellt wurden.

Keineswegs zufällig kann es sein, daß der TT eben zu der Zeit Objekt musealen (BÜCHEL, DOUCE) und wissenschaftlichen (MASSMANN, LANGLOIS) Interesses wurde, als 'die volkstümliche Gestaltung des Totentanzmotivs ... beinahe ganz verloren gegangen' war⁷⁶²). Daß ein derartiger Verlust jedoch weder einmalig noch irreversibel ist, zeigt einerseits ein Blick auf das spätere 16. Jahrhundert, wo zu einer Zeit, da, von HOLBEIN ausgelöst, die erste große Editions-welle von Totentanzbüchern rollt (s.u. § 394ff), eine auffällige Pause in der Neuproduktion von öffentlichen Großtotentänzen festzustellen ist⁷⁶³), andererseits das auffallende erneute Anwachsen dieser Produktion im 20. Jh., als 'der endlose Totentanz des Krieges ... die Nachfolge zu schaffen hilft'⁷⁶⁴).

bb) Druckausgaben (§ 371-374)

§ 371 Zwei weitere pragmatisch bestimmte Gruppen von Totentanztexten leiten sich zwanglos aus der ersten der öffentlichen Großtotentänze ab, die - weil oftmals gesehen / daß sie von vielen Leuten abgeschrieben worden / vnd werden - in öffentlichen Truk außgehen zu lassen für gut vnd nützlich angesehen (FRÖ Ordnung vnd Inhalt) wurde. Bei der ersten dieser 2 Gruppen handelt es sich also um eine Reihe von gedruckten Totentänzen, die - für den individuellen Leser (Buchkäufer) bestimmt - Bild und Text von öffentlichen Totentänzen gewissermaßen als deren "Taschenausgaben" zum privaten Gebrauch wiedergeben, wie die zitierte FRÖLICHsche Edition von GRB und BRN, die von Christoph WEIGEL herausgegebene Besonders meublirt- und gezierte Todten-Capelle nach dem von ABRAHAM A SANCTA CLARA 1709 selbst veranlaßten (1784 jedoch bereits wieder zerstörten) Totentanzgemälde in der Totenkapelle der Wiener Augustinerkirche, SUHLs Ausgabe (1783) nach einem 320 Jahre alten Gemählde in der St.Marienkirche zu Lübeck (LÜB 1463 und 1701), die SCHELENBERGers von ERF oder die schon erwähnte Ausgabe von WAS (1767 bei TRATTNER in Wien; aber auch andere textlose, bzw. mit anderem Text versehene Editionen Linz 1777 und Linz/Passau 1753 - beide Male ohne Hinweis im Titel auf das Originalgemälde in Kukusbad⁷⁶⁵).

Derart privatisierte Texte sind besonders häufig von GRB hergestellt worden, wobei sich mehrere Herausgeber durch 3 Jahrhunderte hindurch in das Geschäft teilen bzw. einander konkurrenzieren oder ablösen⁷⁶⁶):

- 1588 FRÖLICH - Basel
- 1606 FRÖLICH - Basel (jeweils mit GRB und BRN)
- 1621 SCHRÖTER - Basel (Mit den Stichen MERIANs)
- 1621 MIEG - Basel (mit den Stichen MERIANs) (? fehlt an der UB Basel!)
- 1625 MIEG - Basel
- 1649 MERIAN - Frankfurt
- 1696 MERIANs Erben - Frankfurt
- 1696 MECHEL - Basel (mit den Holzschnitten FRÖLICHs) (?)
- 1698 MERIANs Erben - Berlin (französische Ausgabe)
- 1715 MECHEL - Basel
- 1724 MECHEL - Basel
- 1725 ANDREA&HORT - Frankfurt (mit den Stichen MERIANs)
- 1735 MECHELs Witwe - Basel
- 1740 MECHELs Witwe - Basel

- 1744 IMHOF - Basel (mit CHOVINschen Nachstichen nach MERIAN)
- 1756 IMHOF - Basel (dt. u. frz.)
- 1769 Gebr.MECHEL - Basel
- 1786 Gebr.MECHEL - Basel
- 1788 ST.GIRARDET - Locle (frz.)
- 1789 IMHOF - Basel (dt. u. frz.)
- 1796 Gebr.MECHEL - Basel
- 1810 [o.V.] - New Haven
- 1830 BIRMANN&Söhne - Basel
- 1843 SCHARFFENBERG - Basel (dt. u. frz.)
- 1847 MASSMANN - Stuttgart (wiss. Edition)
- 1850 ?FUCHS - Basel (dt., frz. u. engl.)
- 1852 BECK - Basel (dreisprachig)
- 1858 SEUCKERT - Basel (dreisprachig)
- nach 1867 SCHNEIDER - Basel?
- 1870 DANZ - Leipzig (mit den FRÖLICHschen Holzschnitten?)
- 1875 SCHNEIDER - Basel

Wie diese (v.a. im 19. Jh. nicht vollständige) bibliographische Auflistung zeigt, setzt sich die Serie der Ausgaben von GRB sogar über das Datum der Zerstörung des Originals (1805) hinaus fort: Man kann sogar für den Zeitraum des 19. Jhs geradezu von einer (v.a. in der Schweiz "angeheizten") Konjunktur solcher Ausgaben sprechen, in deren Sog auch andere Schweizer Totentanzgemälde buchmäßig "vermarktet" wurden: so gibt J.R. WYSS 1823 einen lithographischen Abdruck von BRN (angefertigt nach der Kopie Wilhelm STETTLERs - 1708 - der Kopie KAUWs - 1649) heraus, und außer Kopien des Luzerner Totentanzgemäldes von VON WYL (Luzern bei den Gebr. EGLIN 1839 und 1843) erscheint (ebenfalls bei EGLINs) 1867, 1881 und 1892 (sowie im 20. Jh. noch öfter) auch eine von Xaver SCHWEGLER angefertigte lithographische Kopie von LUZ.

§ 372 Im Falle von GRB legt die lange Editionstradition den Gedanken nahe, daß auch vor der FRÖLICHschen Ausgabe (FRÖ 1588) bereits gedruckte Versionen von GRB angefertigt worden sein könnten; möglicherweise haben wir es bei dem von ROSENFELD auf 'Basel ca 1465'⁷⁶⁷⁾ datierten Blockbuch H² des Oberdeutschen Totentanzes (OBD) mit einer solchen Version zu tun, die in diesem Falle den ursprünglichen Figurenbestand des Basler Gemäldes v o r diver-sen, z.T. mit Erweiterungen verbundenen Restaurierungen repräsentieren würde (s.dazu auch unten § 417ff). Da derartige Erweiterungen bei Restaurierungen prinzipiell möglich waren, wie für die 1568 von KLAUBER durchgeführte durch den Zusatz des KLAUBERschen

Selbstporträts bezeugt ist, stellt sich umso dringlicher die Frage, wann denn die 'nachträgliche Verbindung systematisch einfacher Totentänze', auf der GRB nach MAURER⁷⁶⁸⁾ beruht, eigentlich stattgefunden haben könnte. Verfolgen wir die Reihe der belegten Restaurierungen in ihrer zeitlichen Abfolge, stellen wir ziemlich regelmäßige Abstände fest, in denen (durch Verwitterung) jeweils eine Neubemalung notwendig wurde:

1703 - 1657/58 - 1614/16 - 1568 - ? - ? - 1439 (mutmaßliche Entstehung)

Aus dieser Abfolge ergibt sich, daß zwischen 1439 und der ersten bezeugten Restaurierung 1568 (ca. 120 Jahre) vermutlich zwei nicht bezeugte Restaurierungen stattgefunden haben dürften, die erklärlicherweise einfach deshalb nicht dokumentarisch nachweisbar sind, weil zu der Zeit die Obsorge für das Gemälde noch nicht den öffentlichen Stellen der Stadt Basel (wie nach durchgeführter Reformation 1528/29), sondern den Dominikanern oblag. Ohne auf der Behauptung zu insistieren, die apokryphe Tradition, nach der HOLBEIN der Schöpfer von GRB gewesen sei⁷⁶⁹⁾, beziehe sich in verderbter Form vielleicht auf eine von HOLBEIN vorgenommene Restaurierung, läßt sich doch HOL ebenso als (ursprünglich für die Drucklegung in Basel konzipierter) Reflex von GRB (im Anschluß an eine eben stattgefundene Auffrischung?) verstehen wie das ältere Blockbuch OBD-H² (in Nachwirkung der Entstehung von GRB) oder wie die jüngeren Ausgaben FRÖLICHs und MERIANs (in Bezug auf die respektiven Restaurierungen):

Gemälde Dominikanerkloster Basel	Druckausgaben GRB
1439 Entstehung	um 1465 OBD-H ²
Anfang 16. Jh.(Restaurierung?)	1530 HOL (Basler "Probedrucke")
1568 Restaurierung KLAUBERS	1588 FRÖ (tw. mit HOL-Holz- schnitten)
1614/16 Restaurierung	1621 GRB-MERIAN (Ed. SCHRÖTER)

Freilich ist auch die umgekehrte Annahme, 'daß h i n t e r beiden Totentanzgemälden [GRB und KLB] ein Baseler Totentanzbuch steht'⁷⁷⁰⁾, aus dem sie abzuleiten wären, möglich, obwohl dieser

Fall generell gesehen eher die Ausnahme zu sein scheint. Aus unserem Corpus wären als Beispiele wohl nur FÜS (evtl. nach FRÖ, s.u. § 426) WSB, WDR u. BAB zu nennen, die eine genaue Übernahme von Kupferstichen samt Bildunterschriften aus ABR 1710 bzw. SLO (s.o. § 371 Schluß) darstellen.

§ 373 Den zweiten, umfangreicheren Teil der gedruckten (Groß)Totentänze bilden jene, die keinen expliziten Hinweis auf einen öffentlichen Totentanz geben, sei es, daß sie von allem Anfang an als Buchtotentänze konzipiert wurden, sei es, daß das Totentanzgemälde, das sie eventuell (ohne diese Tatsache zu erwähnen) wiedergeben, verlorengegangen ist. Das künstlerisch und wirkungsgeschichtlich zweifellos wichtigste Beispiel in dieser Tradition hat HOLBEIN - wenn auch nicht aus dem Nichts heraus⁷⁷¹⁾ - geschaffen; HOLBEINS Totentanz-Zyklus ist in unserem Textcorpus mehrfach mit verschiedenen Textfassungen enthalten⁷⁷²⁾: abgesehen von den noch textlosen Basler "Probeabdrücken" (1530) erscheinen im deutschen Sprachraum innerhalb kurzer Zeit auch mehrere Ausgaben mit einer Textversion è Gallico idioma te à Georgio Aemylio in Latinum translata (so im Titel der Ausgabe Lyon 1542):

Basel 1554; Nachschnitte: Köln (Arnold BIRCKMANNs Erben)
1555 (2 Ausgaben); 1557; 1567; 1573; 1574; Kronstadt (V. WAGNER) 1557.

Im Rahmen dieser Untersuchung von hauptsächlichem Interesse sind jedoch jene Ausgaben, in denen statt dieses lateinischen Textes (und später auch neben ihm) ein deutscher steht. Dies geschieht in 2 miteinander konkurrierenden Ausgabenserien⁷⁷³⁾, deren eine, von Jobst DE NECKER (Augsburg) schon 1544 eröffnete (NEC 1544; MASSMANN schreibt ihm auch die undatierte 2. Ausgabe NEC Nr II zu) und von seinem Sohn David DENECKER (Augsburg) 1561, (Leipzig) 1572 und (Wien) 1579 weiter edierte bzw. vom St.Galler Buchdrucker Leonhard STRAUB 1581 nachgedruckte Folio-Version dem eigentlichen Totentantz ein gereimtes Gespräch des Menschen vnd Tods voranstellt; dieses könnte - wie die Bildunterschriften (d.h. der Totentanztext i.e.S.) von dem als Holzschneider eruierten und auch sonst als Autor hervorgetretenen Heinrich VOGTHERR d.Ä. stammen.

Caspar SCHEIT hingegen ist der sich selbst nennende Textautor der mit der NECKERSchen HOL-Imitation konkurrierenden oktavformatigen Ausgabe von Holzschnitten (bzw. ab 1617: Kupferstichen) nach HOLBEIN, dessen Name übrigens hier so wenig genannt wird wie dort:

Der Todten-Dantz, durch alle stende / vnd Geschlecht der Menschen ... (o.O.) 1557; 1558 (in niederdeutscher Sprachform); 1560; 1573; 1583; ab 1617 in Kupferstichen bei Eberhard KIESER, Frankfurt 1617. 1618. 1623 (dreisprachig mit dem lat. Text von AEMILIUS, dem französischen von CORROZET); 1647 bei Paul FÜRST, Nürnberg, mit Kupferstichen G.STRAUCHs (die bei KIESER schon verwendet waren) und neuen deutschen Versen von Joh. VOGEL statt der französischen.

Einen offensichtlichen Versuch der Kombination beider Ausgaben unternimmt (vermutlich David) DENECKER in einer undatierten Edition (NEC-SCH') seiner Nachschnitte (in Folio-Format), indem er deren ursprünglichen (metrisch anspruchsvollen) Text durch Knittelversvierzeiler ersetzt, die teilweise wörtlich aus dem SCHEITschen Text exzerpiert sind.

§ 374 Trotz dieser großen Wirksamkeit des HOLBEIN-Zyklus, die sich noch in einer (mit neuem Text versehenen) bibliophilen Edition wie SLO (1832) niederschlägt, darf nicht übersehen werden, daß alle diese Ausgaben Teil einer editorischen Tradition sind, die schon vor HOL lebendig war und auch neben und nach HOL weiterläuft. So wie spätere Werke:

z.B. MEY 1650; 1759 (mit neuem Text); Neuausgabe angekündigt 1977; Nachstiche mit Lateinischen Unter-Schriften der Kupffer vermehret / und außgezieret von dem Welt-berühmten Poeten Augustino Casimiro REDELIO. Augsburg 1704; ABR 1680 'mit künstlerisch recht beachtenswerten Nachbildungen HOLBEINscher Totenbilder' (Anm. 774); VAL 1682; RUS 1736; MUS 1785; 1803; MKL 1850; POC 1862;

natürlich mehr oder weniger in Holbeins Manier (MUS Titel) angefertigt sind, steht ebenso auch HOLBEIN selbst in der Nachfolge älterer Buchtotentänze: zu verweisen ist hierbei im deutschen Sprachraum auf jenes Blockbuch M² (ca 1480), dessen Bilder mit dem handschriftlichen Text von OBD kombiniert sind: 'dem Illustinator schwebte also etwa das vor, was dann HOLBEIN in souveräner Weise durchgeführt hat'⁷⁷⁵). Besser (und zwar auch textlich) überliefert ist MRH in 3 vorholbeinschen Drucken:

Heidelberg (KNOBLOCHTZER) 1488/89 (? s.u. § 428ff); Mainz (MEYDENBACH) 1492; München (SCHOBSEER) nach 1500 (Anm. 777).

Während hier jeweils das künstlerische Schwergewicht auf den bildlichen Darstellungen ruht, gibt es auch Beispiele dafür, daß die Bildseite zugunsten des sprachlichen Textes zurücktritt, ja u.U. ganz verschwindet (s.o. § 347f). Dabei spielen sicherlich praktische Gründe z.T. eine gewisse Rolle: die LÜBecker Totentanzbücher von 1489 (²1496) und 1520 (Nachdruck 1597) enthalten zwar (identische) Holzschnitte, doch wird dabei insofern gespart, als einerseits die Darstellungen der Ständevertreter von denen des Todes / Toten getrennt (und dadurch auch für andere editorische Zwecke verfügbar) werden, andererseits zur Darstellung der vielen Tode / Toten nur vier abwechselnd verwendete Holzschnitte dienen⁷⁷⁸. In Lübeck erscheint 1604 unter dem Titel Imagines mortis⁷⁷⁹ sogar ein Abdruck des lateinischen HOL-Begleittextes von AEMILIUS ohne die ursprünglich dadurch kommentierten HOLBEINschen Holzschnitte. Und schließlich enthalten auch Freund Heins Wanderungen (HLZ 1795) bzw. das 2. Bändgen: Hans Holzmeiers Durchzüge (HLZ 1799) - beides anonym erschienene Buchtotentänze von Joh. Gottlieb MÜNCH, die offensichtlich auf der durch MUS 1785 (Freund Heins Erscheinungen) ausgelösten Konjunkturwelle mitschwimmen wollten - im Gegensatz zum nachgeahmten Original keine bildlichen Darstellungen.

cc) Handschriftliche Totentänze (§ 375-379)

§ 375 Wie oben (§ 371) zitiert, wurde FRÖLICH u.a. dadurch zu seiner Edition der Texte von GRB und BRN angeregt, daß sie von vielen Leuten abgeschrieben worden / vnd werden; tatsächlich - und obwohl die Mehrzahl dieser Abschriften, weil nicht für den öffentlichen Gebrauch bestimmt, verloren gegangen sind, bilden die K o p i e n öffentlicher Totentänze die größte Gruppe unter den h a n d s c h r i f t l i c h e n Totentänzen. Besonders zuverlässig sind die beiden berühmten Totentänze von Basel (GRB) und Bern (BRN) handschriftlich überliefert, weil in beiden Fällen die städtischen Behörden (jeweils wenige Jahre vor dem Abbruch der Originaldenkmäler 1660 - BRN - bzw. 1805 - GRB -) die Anfertigung der Kopien in Auftrag gegeben bzw. entlohnt haben:

BRN wurde 1649 zwar wohl aus eigener Initiative von dem aus Straßburg zugewanderten Albrecht KAUW kopiert, doch schenkte dieser seine Kopie dem Rate der Stadt Bern, 'der ihm als "Recompens" 100 Pfund an Geld, 10 Mütt Dinkel und 20 Maß Wein übermitteln ließ,⁷⁸⁰⁾ und ihn außerdem mit der Ausschmückung der Ratsstube beauftragte (1651). Die Verse zur KAUWschen Kopie wurden von einem Mitglied des Großen Rates, Brandolf EGGER geschrieben⁷⁸¹⁾, doch hatte schon früher (1576) Hanns KIENER, Leermeister zu Bern, den Text von BRN, wie er allhie zu Bern bey den Predigern ein anderen nach geschriben stat⁷⁸²⁾, abgeschrieben.

§ 376 Was GRB betrifft, wurde Emanuel BÜCHEL, der bereits 1767 (aus eigener Initiative) den Klingenthaler Totentanz (KLB) kopiert und 1768 noch einmal ins Reine gebracht hatte⁷⁸³⁾, per Ratsbeschluß vom 29.6.1771 damit beauftragt, eine Aquarellkopie von GRB anzufertigen, welchen Auftrag er am 26.3.1773 abschloß⁷⁸⁴⁾. Die sich im Zusammenhang damit erneut stellende Frage, ob denn aus früheren Jahrhunderten keine handschriftlichen bzw. malerischen Kopien von GRB überliefert sind, ist zwar nicht mit Sicherheit, aber doch wohl mit gewisser Wahrscheinlichkeit zu beantworten: denn abgesehen von einer (in unserem Zusammenhang weniger wichtigen) Federzeichnung der ersten beiden Figurenpaare von H. BOCK aus dem Jahre 1596, findet sich der Text des mit GRB ja aufs engste verwandten (s.u. § 417) oberdeutschen Totentanzes OBD in nicht weniger als 5 Handschriften (M¹; M³; Berl; H¹; M²), die mit Ausnahme der auf 1464 datierten Hs. M¹ durchwegs in den Jahren zwischen 1443 und 1448 entstanden sein dürften⁷⁸⁵⁾. Während M² dadurch die Blockbuchform wahrt, daß der Besitzer in den freigelassenen Raum nachträglich (um 1480?) Holzschnitte eines sonst nicht bekannten (deutschen) Totentanzbuches eingeklebt hat, handelt es sich bei den anderen 4 Hss. um typische 'Sammelhandschriften spätmittelalterlicher Literaturliebhaber, die das umlaufende literarische Gut mit antiquarischem Interesse oft wahllos zusammenhäufte aus Freude am Stoff'⁷⁸⁶⁾. Die Frage, warum dieses Interesse am Totentanz gerade im 5. Jahrzehnt des 15. Jhs und gerade in dem geographisch eng umrissenen Raum von Süddeutschland und der Schweiz:

M³ - Oberbayern; M¹ - Rottenbuch bei Füssen; H¹ - Augsburg;
Berl - B a s e l (!);

so stark gewesen ist, beantwortet sich fast von selbst, wenn man die Nachrichten über die kurz zuvor erfolgte Anfertigung von ö f f e n t l i c h e n Großtotentänzen bei den Dominikanern in Basel (1439) und den Augustinern in Ulm (1440) mitberücksichtigt⁷⁸⁷): Vor diesem Hintergrund stellen sich nämlich die handschriftlichen Textzeugen des zurecht so genannten Oberdeutschen Totentanzes (OBD) mit Ausnahme von H¹ (s.u.) analog zu den gedruckten späteren Blockbüchern H² und M² als handschriftliche Reflexe der zu jener Zeit hochmodernen Großtotentänze von Basel (und evtl. Ulm), d.h. als privatisierte Versionen öffentlicher Texte (eines öffentlichen Textes) dar.

Daß dieser Vorgang nicht ungewöhnlich war, beweisen im frz. Sprachraum die überlieferten (und expliziten!) handschriftlichen Kopien des Pariser Großtotentanzes von Des Innocents⁷⁸⁸). Im deutschen Sprachraum ließe sich - unter der Voraussetzung der Zuverlässigkeit der Datierung durch ROSENFELD⁷⁸⁹) auf die Zeit 1430-1450 auch jenes als "Westfälischer Totentanzbilderbogen" bezeichnete bebilderte Fragment (Berlin Ms.germ.fol. 735), das 'in den ersten Zeilen jeweils wörtlich,⁷⁸⁹) mit der frz. Danse macabre Guyot MARCHANTS (1485 u.ö.), d.h. mit dem Text des 1424 entstandenen Pariser Totentanzes von Des Innocents übereinstimmt, als freie handschriftliche Reproduktion (bei sprachlicher Übertragung ins Niederdeutsche) jenes ältesten bezeugten (und zu seiner Zeit sicherlich aufsehenerregenden) öffentlichen Totentanzgemäldes betrachten.

§ 377 Eine Sonderstellung nimmt in der handschriftlichen Überlieferung von OBD (und d.h. in gewisser Weise: von GRB) jedoch die Hs. H¹ ein, die 'ausser der ersten und zweiten predigt nur die stropfen der menschen' enthält⁷⁹⁰), denen jeweils 'eine fast peinlich genau entsprechende lateinische version' vorausgeht⁷⁹⁰). Da spätestens seit FEHSE 'die priorität des lateinischen textes'⁷⁹¹) als erwiesen und der deutsche Text als dessen Übersetzung gelten darf, kann H¹ als H a n d s c h r i f t (1443/47) zwar Reflex des Basler Totentanzes (1439) sein, spiegelt jedoch textlich jene Vorstufe wieder, auf die die Baseler Dominikaner bei der Textie-

rung ihres Gemäldes zurückgriffen. Sofern diese Textierung nicht erst (Jahre) später erfolgte als die Herstellung des Gemäldes, kann H¹ selbst nicht unmittelbare Vorlage von GRB (und entsprechend auch dem 1440 entstandenen Ulmer Gemälde) gewesen sein. In diesem Falle muß man mindestens eine vor GRB (Ulm) und OBD-H¹ liegende Unbekannte annehmen.⁹⁷⁵⁾ Das im übrigen schlagartige (und von der Anfertigung des Basler - Ulmer - Totentanzes nicht zu trennende Einsetzen der Totentanztradition im deutschsprachigen Raum verbietet es andererseits aber auch, (wie etwa ROSENFELD) eine zu lange Vorgeschichte des Totentanzes zu konstruieren; es ist deswegen nicht unwahrscheinlich, daß die uns durch OBD-H¹ überlieferte Form des Oberdeutschen Totentanzes nichts anderes ist als die (wie das Vado mori) ursprünglich lateinisch konzipierte und vielleicht sogar eigens für das Wandgemälde in Basel (Ulm?) übersetzte, noch monologische Urfassung von GRB, die an Ort und Stelle zum dialogischen Text (wie er uns in den anderen OBD-Textzeugen, inkl. Ulms, entgegentritt) ausgebaut wurde. (Über den genetischen Aspekt der nur scheinbar dialogischen Form s.o. § 331).

Eine überraschende Koinzidenz erhärtet diese Zusammenhänge und lokalisiert sie etwas präziser: handelt es sich doch bei jener MARGARETE von SAVOYEN, für die - nach ROSENFELD⁷⁹²⁾ - die Sammelhandschrift Cod.pal.germ.314 (mit OBD-H¹ auf f.79a-80b) 1445 in Augsburg geschrieben wurde, um niemand anderen als die Tochter jenes Herzogs AMADEUS VIII. von Savoyen, der 1440 im Anschluß an seine Krönung zum Gegenpapst FELIX V. auf dem Basler Konzil durch eine prunkvolle Prozession (s.o. § 69) zum Prediger-Kloster (mit dem eben fertiggestellten Totentanzgemälde) seine besondere Verbundenheit mit den (Basler) Dominikanern demonstriert hat.

§ 378 Wie die handschriftlichen Kopien von BRN und GRB (mit Ausnahme vielleicht von OBD-H¹) sind auch die meisten anderen derartigen Kopien überwiegend Produkte eines gewissen denkmalschützerischen Interesses, das lokale Sehenswürdigkeiten wenigstens in abgeschriebener und abgezeichneter Form erhalten und überliefern will, und nicht selten auch tatsächlich exklusiv überliefert: so enthält etwa eine 'in Bleibacher Privatbesitz' befindliche 'alte

Niederschrift' von BLB⁷⁹³) auch die im originalen Wandgemälde ursprünglich wohl unter den Bildern stehenden, im Verlauf der Überlieferung jedoch dort abhanden gekommenen Verse der Ständevertreter; der Erfurter Maler Heinrich KRUSPE zeichnet 'in seinen Mußestunden ... Ansichten von alten Erfurter Bauten und Kunstgegenständen'⁷⁹⁴), u.a. 1845 auch Teile des (tatsächlich 1872 verbrannten) ERFurter Totentanzes, und der seit 1684 als Prediger an der Marienkirche bestellte Jacob von MELLE nimmt 1700 in seine handschriftlich erhaltene Ausführliche Beschreibung von Lübeck auch den Text von LÜB 1463 auf, der 1 Jahr später durch den hochdeutschen Text von LÜB 1701 ersetzt wurde⁷⁹⁵). Ähnlich ist auch die Eintragung des (vermutlich 1596 von Gregor JULE⁷⁹⁶) verfaßten) WISMarer Totentanztextes vor 1724 ins Taufregister von St.Nikolai am ehesten so zu erklären, daß zu jener Zeit der Niederschrift der Fortbestand (und die Lesbarkeit) des Originalgemäldes in irgendeiner Weise in Frage gestellt war. Den konsequentesten Versuch der rein sprachlichen Wiedergabe (bzw. Erhaltung) eines öffentlichen Großtotentanzes stellt die zu Ende des vorigen Jahrhunderts. im Kienzheimer Archiv selbst aufgefundene Abschrift vom Toden Dantz, wie er zu Köntzen ihm Kreutzgang stoht⁷⁹⁷), dar, insofern in dieser Handschrift des 16. Jahrhunderts, die auf ihren 31 Blättern ausschließlich den Totentanz enthält, nicht nur die Bildunterschriften wiedergegeben, sondern auch ausführlich die Bilder selbst beschrieben werden.

§ 379 Während sich so die Mehrzahl der handschriftlichen Kopien öffentlicher Totentänze in pragmatischer Hinsicht als Dokumentationen auffassen lassen, handelt es sich bei einer kleineren Gruppe handschriftlicher Texte, die neben gedruckten Ausgaben oder isoliert nur als Manuskripte existieren, um Einzelanfertigungen für den privaten Gebrauch des jeweiligen Handschriftenbesitzers. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür bietet mit MRH ein Text, der (die Bilder eingeschlossen) in 2 verschiedenen Medien publiziert worden ist: einerseits in gedruckter (käuflicher und - wie die drei hergestellten Auflagen Heidelberg 1488/89; Mainz 1492; München nach 1500 zeigen - auch gut v e r käuflicher) Buchform, andererseits aber auch in einer handschriftlichen "Luxusaus-

gabe" (der "Kasseler Handschrift" aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs⁷⁹⁸), die möglicherweise vom Autor (JOHANNES von SOEST? s.u. § 429) selbst dem von Anfang an bestimmten Empfänger (vielleicht sogar Auftraggeber) PHILIPP, Pfalzgraf bei RHEIN (und Sohn obgenannter MARGARETE von SAVOYEN, s. § 377 Schluß) dargebracht wurde⁷⁹⁹).

Daß in Zeiten gedruckter Totentanzbücher eine derartige Handschrift (v.a. durch ihre prunkvollen Illustrationen) feudaler Luxus ist, läßt sich auch an 2 der 3 Handschriften von ZIM (übrigens einer erweiterten Version von MRH! s.u. § 431) erweisen, die aus dem Umkreis der Grafen von ZIMMERN stammen⁸⁰⁰: Hs. A, der von Graf WILHELM WERNER Freiherr von ZIMMERN selbst geschriebene Originalkodex, ist 1592 im Besitz von Kunigunde, Freifrau zu Königsegg und Aulendorf, geb. Gräfin zu Zimmern, Hs. D scheint von Johannes MÜLLER, dem Sekretär des Grafen Wilhelm Werner und Obervogt von Meßkirchen, geschrieben (bzw. besessen) worden zu sein⁸⁰¹. Insofern diese Handschriften außer dem Totentanz auch andere erbauliche Texte enthalten, verkörpern sie den gleichen Typus der thematisch geordneten Sammelhandschrift wie die von NBÖ, 'eine Hs. kleinsten Formats mit den verschiedensten Stücken religiöser Allegorese und Didaktik'⁸⁰² (um 1499)⁸⁰³, wie die Münchener Jesuitenhandschrift Cgm 4435, enthaltend 'Geistliche Dialoge in Reimen'⁸⁰⁴, deren letzter MÜN, eine Bearbeitung von NEC, ist, oder wie das 'handschriftliche Liederheftchen' der Familie BUNDI aus Bevers im Engadin, in dem 'zwischen Briefen, die bis 1748 zurückreichen', auch der Text BEV zu finden ist⁸⁰⁵; ähnlich verhält es sich mit RGB⁸⁰⁶).

Daß in dieser Gruppe der handschriftlichen Totentänze der Gebrauchswert für den jeweiligen Handschriftenbesitzer wichtiger ist als die Autorenschaft des Textes, erweist sich auch an dem von AUG 1438, der in 2 Handschriften (cgm 4930; Clm 3941) überliefert ist, deren eine, Clm 3941, 'ein Sammelkodex des Humanisten Sigismund GOSSEM-BROT' ist, 'in Augsburg, größtenteils von ihm selbst geschrieben'⁸⁰⁷; auch hier wissen wir nicht, wer den Text verfaßt hat (zur Anonymität s.o. § 357f), sondern nur, von wem er "konsumiert" worden ist.

dd) Totentänze als Sub-Texte

- § 380 Am Beispiel des letzten zu erwähnenden handschriftlichen Totentanztextes aus unserem Corpus, HAN, ist (wie ja auch bei NBÖ, ZIM u.a.) Gelegenheit, noch einmal auf die Frage der Abgeschlossenheit (bzw. Ausbaumöglichkeit; s.o. § 345ff) der Totentanztexte zurückzukommen: 'Die grosse nd. Weltchronik ab orbe condito bis auf 1518, welche die No.669 der Hss. der Kgl.u.Provinz.-Bibliothek zu Hannover ausmacht, enthält unter ihren verschiedenartigen Anhängen auch den prosaischen nd. Totentanz' HAN⁸⁰⁸): wie oben (§ 323) zu zeigen versucht wurde, steht der Totentanz hier im (apokryph-)eschatologischen Geschehensablauf, ist also Teil (Subtext) des durch die ganze Hs. repräsentierten Gesamttextes. Tatsächlich enthält unser Corpus eine Reihe von analogen Beispielen für Totentänze nicht als selbständige sprachliche Einheiten, sondern als Elemente von größeren (auch gedruckten) Texten: so hat etwa der 'hellseherische Sektenprediger'⁸⁰⁹) Johann BINGGELI in seinen Geistererscheinungen und Einkehrungen. Stimmen aus der Höhe, Angaben zum Hauptmann auch den Text von BEV aufgenommen, und WEISFLOG veröffentlicht seinen Text (WFL), der 'schon 1827 in Hells Abendzeitung' erschienen ist⁸¹⁰), wieder im Rahmen seiner gesammelten Phantasiestücke und Historien (Teil IX). Typischer als diese Beispiele sind in diesem Zusammenhang aber die Totentänze am Schluß von dramatischen Darstellungen (wie SUS, NAO und EIC, jeweils Actus I), sowie Totentanzlieder (s.u. § 382ff) in kirchlichen Gesangbüchern (wie RGB im Büchlein Marianischer Schnee ... Regensburg 1687; GRZ im Katholischen Volks-Gesangbuch, Graz 1867) oder Abdrucke bekannter Großtotentanztexte im Kontext von "Stadtführern", wie der Basler Text GRB, der auch in Der Hochlöblichen und weitberümpften Statt Basel kurtze(r) aber nutzliche(r) Beschreibung (ed. von FRÖLICH 1608; ähnlich GROSS 1623 und TONJOLA 1661⁸¹¹) abgedruckt ist. Von hier aus eröffnet sich eine weitere Möglichkeit, das Totentanztextem pragmatisch zu beschreiben aus der Distribution seiner Einzeltexte und ihrer Kombinierbarkeit mit anderen textlichen Einheiten (s.u. § 454. 481f).

ee) Dramatische Totentänze

§ 381 Indem wir zum Totentanz als selbständigem Text zurückkehren, ist als kleine, aber im Hinblick auf die Entstehung des Textems oft diskutierte Gruppe die der d r a m a t i s c h e n Totentanz-Texte zu nennen. Aus dem burgundischen Raum ist für die Jahre 1453 (Besançon) und 1449 (Brügge) die Aufführung einer chorea Macha-baeorum bzw. einer danse macabre⁸¹²⁾ bezeugt. In unserem Corpus ist der Typus des dramatisch zur Aufführung gebrachten Totentanzes - abgesehen von den schon erwähnten Totentanz-Subtexten in SUS, NAO und EIC - nur dreimal aus wesentlich jüngerer Zeit vertreten: durch das in Ingolstadt am 6.2.1606 aufgeführte Jesuitendrama ING, sowie den v.a. zur Aufführung durch Laienbühnen konzipierten Text von LPL (1926 u.ö.); natürlich ist auch KÄR ein dramatischer Text, der in den Jahren 1922/23 mehrfach in Kärntner Städten theatralisch dargestellt wurde⁸¹³⁾, doch handelt es sich dabei insofern um einen pragmatisch anders zu beurteilenden Typ, als in diesen Aufführungen literarisierte Textrevitalisierung (sekundäre Textverwendung) betrieben wurde: 'die Texte des Totentanzspiels ... stammen aus der Moosburger Gegend. Sie wurden dort und in der Umgebung von Klagenfurt noch in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts von der bäuerlichen Bevölkerung ... zur Darstellung gebracht.'⁸¹⁴⁾ Indem KÄR auf dieser älteren Stufe (wohl weitgehend mündlich überlieferter) sprachlicher Gemeinbesitz kleiner dörflicher Sprachgemeinschaften war, d.h. eine sprachliche Einheit (der langue), die zu bestimmten Anlässen geäußert (d.h. "parolisiert") wurde, bestätigt dieser Text in einprägsamer praktischer Weise das theoretische Postulat des Totentanz-Textems.

ff) Mündliche Totentanztradition

§ 382 Ähnlich wie bei KÄR in seiner noch ungedruckten Form⁸¹⁵⁾ finden sich in unserem Corpus noch einige andere Hinweise auf vor- (oder nach-, jedenfalls außer-)literarische Totentanztexte m ü n d l i c h e r Tradition; ihr distinktives pragmatisches Merkmal ist der potentielle (u.U. gesungene) Vollzug durch verschiedene Sprecher (gleichzeitig oder unabhängig voneinander), in deren Kompetenz (und damit in der langue) der Text als sprachliche Groß-Einheit

abrufbereit gespeichert ist. Solche 'Totentanzlieder'⁸¹⁶⁾ werden - wie GRZ - etwa 'noch heute [=1951] bei der Totenwache'⁸¹⁷⁾ gesungen, u.U. - wie bei ÖDB - 'in jedem Ort eine eigene Melodie zum gleichen Text'⁸¹⁸⁾. Die Aufzeichnung dieser Texte -z.B. im Falle von BEV 'nach dem Gesang eines 80jährigen Mannes'⁸¹⁹⁾ - erfolgt sekundär und oft (wie bei WAR) aus wissenschaftlichem Interesse.

gg) Flugblatt-Editionen (§ 383-384)

§ 383 Allerdings stoßen wir, wenn wir nach der Herkunft dieses (literarischen) Volksgutes fragen, wieder auf eine "literarische Form", nämlich das F l u g b l a t t . So wie KLIER im Falle von ÖDB neben noch lebendigen mündlichen Textversionen nicht weniger als 10 Liedflugblätter (Ende 18. Jh., 1. Hälfte 19.Jh.) nachweisen konnte⁸²⁰⁾, tauchen auch im Textverband von KÄR Strophen eines Textes (STY) auf, der bereits früher in Form von Flugblättern - KLIER verzeichnet 5⁸²¹⁾ - gedruckt vorlag. Auch wenn wir nicht immer Zeugnisse für dieses Neben- (bzw. Nach-)einander von billigen, meist mehrere schöne neue Lieder enthaltenden Flugblattgedrucken und mündlicher Singtradition besitzen, dürfen wir doch wohl generalisierend diese beiden als komplementäres Paar von Textproduktion und Textkonsum auffassen und Liedflugblätter wie die genannten, sowie die von MBU:

Zwey schöne neue Lieder, oder Mortis Bellum Universale, dess Todtes allgemainer Krieg. 1640, (Anm.822)

von RGB:

Drey schöne / Neue Geistliche Lieder ... Das Andere: Der Todten-Tantz. ... 1710, (Anm. 823)

GRE bzw. BOL:

Drey schöne geistliche Lieder. 1. Der Todten-Tanz. (Anm.824), in einer pragmatisch abhebbaren Gruppe von Totentanz-Texten zusammenfassen. Es ist verständlich, daß die meisten dieser Texte sprachliche Dutzendware und zum raschen Vertrieb durch Kolporteurs⁸²⁵⁾ bestimmt waren. Trotzdem findet sich auch hierunter in dem 'wohl ... zu Anfang des 17. Jhs im katholischen Süddeutschland' entstandenen⁸²⁶⁾ und in 5 Liedflugblattgedrucken des 2. und 3. Viertels des 17. Jhs⁸²⁷⁾ bezeugten Text von AUG-1650 eines der künstlerisch wertvollsten Beispiele unseres Corpus:

Der Todten Tantz. Ein geistlicher Gesang, wie der Todt vber alle Menschen herrschet vnd keinen verschonet. Im Thon, wie man die Kayserin singt.

Möglicherweise stammt dieser Text - wie die Mehrzahl der Drucke vermuten läßt - aus dem Umkreis der Jesuiten in Augsburg.

Kaum ohne jesuitische Mitwirkung oder wenigstens Duldung ist jedenfalls die Entstehung des Luzerner Textes LUZ 1635 vorstellbar, von dem in unmittelbarem Anschluß an das Originalgemälde auf der Mühlenbrücke ebenfalls mehrere Liedflugblatt-Editionen erschienen sind:

Todten Tantz Oder Klag Sprüch / Aller fürnembsten Ständen vnnnd Handthierung der Welt / Mit schönen Figuren abgemahlet / vnnnd illustriert auff der Mühlin- oder Sprewerbrug zu Lucern = Im Thon / Ker vmb mein Seel vnd thrawre nicht (Luzern 1635. Weitere Ausgaben 1637. 1651)

Wie der Titel expliziert, ist für die Gruppe der als Flugblätter vertriebenen Totentänze typisch die Ersetzung der (technisch aufwendigeren und kostspieligeren) Bildseite durch eine billig als Anweisung Im Thon von ... zu realisierende musikalische Komponente, die ihrerseits die Voraussetzung für die außerliterarische Weiterverwendung der Texte bildet.

§ 384 Insofern ist für die Zeit seit dem 17.Jh. das konkret nachweisbar, was für die frühere Zeit mit Hilfe des Begriffes des "Bilderbogens" postuliert und wahrscheinlich gemacht wurde: waren es damals 'Pergamentblätter' gewesen, 'die bei den deutschen Dominikanern umgingen', 'von Hand zu Hand, von Kloster zu Kloster', und 'als Wandschmuck und als Vorlage von Wandmalereien' dienten, 'bis sie von vielen Händen verwischt und zerschlissen dem Untergang anheimfielen'⁸²⁸), so sind es jetzt in säkularisierter, demokratisierter und (druckbedingt) vereinfachter Form Liedflugblätter, die den Totentanz verbreiten und - nicht zuletzt - als textematische Einheit im System der langue verankern helfen.

Das einzige Beispiel in unserem Corpus für das Fortleben des aufwendigeren alten, bebilderten Typs in gedruckter Form stellt FÜR dar, ein bei Paul FÜRST in Nürnberg (zwischen 1633 und 1666) verlegter Kupferstich (27 x 34,6 cm): 'Ein rechteckiges Mittelstück ist von einem breiten Rahmen umgeben. In ersterem ist ein Ringelreihen dargestellt, den 9 Totengerippe mit 9 Frauen der verschie-

densten Stände ... tanzen; in den Ecken: Christus am Kreuz ...; Christus auf dem Regenbogen thronend; Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis; und die armen Seelen im Fegefeuer ... Auf der Umrahmung 12 von 1 - 12 numerierte Totentanzbilder ... jedes Bildchen mit einem lateinischen und einem deutschen Spruch.⁸²⁹⁾ Erwähnenswert ist, daß das Mittelstück dieser Darstellung - die übrigens in einer langen Reihe von 'aus dem Fürstlichen Verlage hervorgegangenen illustrierten Einblattdrucken und sonstigen Kunstblättern'⁸³⁰⁾ steht - kompositorisch mit dem Titelblatt der ebenfalls bey Paulus Fürst Kunsthändlern verlegten und von diesem auf der Frankfurter bzw. Leipziger Messe 1649 angebotenen⁸³¹⁾ Ausgabe VOG 1648 eng verwandt ist. LANGLOIS verzeichnet außerdem einen (auf 48 x 63 cm) vergrößerten Nachstich dieses Totentanzbilderbogens durch den Augsburger Kupferstecher und Verleger Joh. Elias RIDINGER (gest. 1767), unter dessen 'nach eigenen Kompositionen wie nach Vorlagen anderer Künstler' verlegten rund 1600 Stichen⁸³²⁾ sich übrigens ein weiterer, ähnlich strukturierter Bilderbogen über das Thema der 10 Lebensalter (s.u. § 474f) findet, dessen Mittelstück ein seitenverkehrter Nachstich von MEY 1650/1759 Tafel V: Sieg des Todes ist⁸³³⁾.

hh) Zusammenfassung

§ 385 Die (§§ 367-384) gegebene skizzenhafte Auffächerung der medialen Mannigfaltigkeit der Totentanzüberlieferung erlaubt auch eine generalisierende Aussage über die Textpragmatik dahingehend, daß der Text in erster Linie ö f f e n t l i c h wirksam sein sollte. Während die Öffentlichkeit als Textadressat im Falle der gemäldeartigen Großtentänze eine kollektive ist, schaffen die gedruckten Totentänze eine individuell gegliederte Öffentlichkeit, die aber (im Falle der Flugblatteditionen) durch Rückkoppelung insofern wieder zur kollektiven wird, als diese Texte in mündlicher Form in den gemeinsamen Sprachbesitz einer Sprechergemeinschaft übergehen können. Noch einmal erwähnt sei, daß dieser Unterschied in der Rezeptionsform eine Entsprechung findet in den verschiedenen Auffassungen vom Jüngsten Gericht als (entweder) gleichzeitigem "Massenprozeß" aller Menschen am Ende der Zeiten oder als individueller Aburteilung des Einzelmenschen unmittelbar nach seinem Tod (s.o. § 313ff).

Die Textsemantik: "Alle müssen sterben" erfordert auch, daß "alle" dies wissen. Deshalb ist die handschriftliche "Parolisierung" für das Totentanztextem nur von sekundärer Bedeutung im Vergleich zu seiner bildkünstlerischen, dramatischen oder typographischen Veröffentlichung.

c) Soziale Herkunft und Einbettung der Einzeltexte (§ 386-407)

aa) Totentänze als Texte der Geistlichkeit (§ 386-391)

§ 386 Ergebnisse, die zum Großteil die durch die Fragen nach Illokutionspotential bzw. nach medialer Ausprägung der Totentänze getroffene Unterscheidung bestätigen und damit übereinstimmen, erhält man beim Versuch, die Texte unseres Corpus nach ihrer g e s e l l - s c h a f t l i c h e n H e r k u n f t zu gruppieren. Wir können uns dabei sogar des für die Zusammensetzung der Ständereihe als maßgeblich erkannten société-Schemas (s.o. §§ 68ff) bedienen und als eine erste Gruppe die von der G e i s t l i c h k e i t getragenen (will heißen: in Auftrag gegebenen, verfertigten) Totentänze abheben.

In erster Linie sind es die Bettelorden, die (v.a. in vorreformatorischer Zeit) im Bereich ihrer städtischen Klöster die Anbringung von öffentlichen Großtotentänzen veran- oder zulassen: die Franziskaner bezugtermaßen als erste 1425 in ihrem Pariser Kloster Des Innocents und im deutschen Sprachraum die Dominikaner 1439 in Basel. Gerade diese offenkundige Konkurrenz zwischen diesen beiden Bettelorden, die ja im Gegensatz zu den traditionellen Ordensgemeinschaften nicht partikularistisch (als Verband verschiedener Klöster), sondern zentralistisch-einheitlich organisiert und deren Mitglieder demzufolge auch nicht einem bestimmten Kloster, sondern dem Orden insgesamt verbunden sind, macht m.E. die heiß umstrittene Frage nach dem n a t i o n a l e n Ursprung des Totentanzes zu einer sekundären: denn selbst wenn sie allgemein anerkannt entschieden (entscheidbar) wäre, müßte das Ergebnis letztlich ein zufälliges sein; denn die Wirksamkeit der Franziskaner trägt 'durchaus internationale Züge. Die Hauptkonvente beherbergen meist Franziskaner aus allen Provinzen', wodurch 'eine einheitliche Geistigkeit und gemeinsame Traditionen' gewährleistet sind⁸³⁴); ähn-

lich ist auch bei den Dominikanern 'die stabilitas loci aufgegeben ...: der Dominikaner kennt keine dauernde Bindung an ein einzelnes Kloster oder eine bestimmte Provinz', sondern legt 'seine Profeß auf den Namen des Generalmeisters ab, und dieser kann jeden überall einsetzen⁸³⁵⁾. Signifikant ist unter solchen Umständen lediglich die Aussage, daß der Totentanz nach Lage der ältesten belegten (öffentlichen) Texte aus dem Umkreis der Bettelorden - in Berücksichtigung des zeitlichen Vorsprungs von Paris 1425 wahrscheinlich aus Franziskanerkreisen - stammen dürfte.

§ 387 Im deutschsprachigen Raum sind franziskanische Totentänze eher im Norden zu finden: neben dem nicht erhaltenen Totentanz in der Hamburger Franziskanerkirche⁸³⁶⁾ ist besonders der in Berlin zu nennen, wo die Franziskaner so populär (und bei der Bürgerschaft einflußreich) waren, daß im Totentanz in der Hauptpfarrkirche St. Maria (also nicht in der Franziskanerkirche!) der augustiner (BER 51) und predeker (63) - ebenso wie der kartuser (87) und der Benedikter(?) - monick (111) - als Figuren unter anderen in , der bruder van sunte Franciscus orden uppe eyneme predickstvl jedoch als Rahmenfigur a u ß e r der Ständereihe steht.

Im oberdeutschen Raum scheinen die Franziskaner keine vergleichbaren Werke initiiert oder hergestellt zu haben, auch wenn ein Hs-Vermerk in Clm 3941 f 14a: Ex Bibliotheca Augustana FF minorum de observantia⁸³⁷⁾ beweist, daß etwa der Text von AUG 1438 bei den Augsburger Franziskanern in Gebrauch (oder wenigstens vorhanden) war.

Wie fruchtlos die nationalisierende Argumentation in diesem Fall ist, demonstriert auch jene Nachricht von 1453 aus Besançon, wonach Sexcallus solvat D. Joanni Caleti, matriculario S. Joannis, quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitas illis, qui choream Machabaeorum fecerunt 10 julii nuper lapsa hora missae in ecclesia S. Joannis Evangelistae, propter capitulum provinciale Fratrum minorum. (Anm. 838)

Denn zu fragen, ob diese theatralische Aufführung nun in "Frankreich" oder in "Deutschland" stattgefunden hat, ist unzulässig angesichts der Tatsache, daß das burgundische, französischsprachige Besançon bis 1648 freie Reichsstadt und als solche (theoretisch) dem röm. deutschen Kaiser untertan war.

Einen interessanten Sonderfall eines franziskanischen Totentanzes stellt der in der Krypta des Franziskanerklosters von Hachenburg (1723) dar, dessen Ständereihe (textlos) nur aus Franziskanermönchen besteht; die in BER privilegierte Stellung des Franziskaners ist hier also nicht nur aufgehoben, sondern geradezu ins Gegenteil verkehrt, der Franziskaner ist nicht mehr souveräner Textsender, sondern selbst zum alleinigen Textadressaten geworden. Die Botschaft, daß "alle" sterben müssen, gilt nur ihm⁸³⁹).

§ 388 Im Gegensatz (und in Ergänzung!) zu den Franziskanern scheinen die Dominikaner vorwiegend im Süden des deutschen Sprachraums die Verbreitung des Totentanzes betrieben zu haben. Neben den nicht erhaltenen Gemälden in Konstanz⁸⁴⁰), Straßburg⁸⁴¹) und Landshut⁸⁴²) sind es v.a. zwei dominikanische Großtotentänze, die Wirkung entfaltet haben: einerseits das im Zentrum der dominikanischen Reformbewegung des 15. Jhs⁸⁴³), in Basel, zur Zeit des Konzils (1439) vielleicht von Konrad WITZ gemalte und nach MERIAN von denen anwesenden Vätern und Prälaten gestiftete Gemälde (s.u. §§ 414 ff), das - möglicherweise - mit einem aus dem Umkreis des Savoyer Eremiten-Herzogs AMADEUS VIII.⁸⁴⁴) stammenden, ins Deutsche übersetzten und (um die Todes-/Totenstrophen) erweiterten Text versehen wurde und dessen Beliebtheit im 15. und beginnenden 16. Jh. durch eine ganze Reihe von Textzeugnissen (s.u. §§ 414ff) belegt ist. Andererseits ist hier der von Niklaus MANUEL DEUTSCH am Vorabend der in Bern zwar zuerst nur zögernd, schließlich aber 1528 in Verbindung mit einem tumultartigen Bildersturm gründlich durchgeführten⁸⁴⁵) Reformation im dortigen Dominikanerkloster, das sicher noch unter dem Eindruck des JETZER-Prozesses (1507/09) und der Verbrennung seiner 4 Offiziale stand, an die Kirchhofsmauer gemalte Totentanz zu nennen. Gerade bei diesem letzteren Werk scheint nämlich die Frage, warum es (so wie ja auch GRB) den Bildersturm überdauert hat, beantwortbar zu sein: handelt es sich doch dabei offensichtlich gar nicht mehr um einen von den Dominikanern selbst in Auftrag gegebenes und finanziertes Projekt, sondern (bereits) um eine 'entreprise collective, encouragée par l'orgueil municipal', bei der sich einzelne einflußreiche Auftraggeber⁸⁴⁶) von MANUEL im Kontext eines Totentanzes porträtieren ließen. Hieran wird sicht-

bar, wie fließend und bruchlos die Totentanztradition aus den Händen der Bettelorden in die der Kommunen übergehen konnte.

Im dominikanischen Bereich gibt es jedoch - wie bei den Franziskanern in Hachenburg (s.o. § 387) - auch ein Beispiel für die entgegengesetzte Entwicklung: denn der wohl 1512 nach dem Vorbild von GRB im Kreuzgang des - nach Dominikanerregel geordneten - Klingenthaler Nonnenklosters (s.u. § 419) gemalte Totentanz KLB war offensichtlich nicht für auswärtige Betrachter bestimmt, sondern als ein Mittel innerklösterlicher Erbauung für die Dominikanerinnen selbst.

- § 389 Trotz der festzustellenden besonderen Rolle der beiden großen Mendikantenorden bei der Verbreitung ("Textemisierung") des Totentanzes darf nicht übersehen werden, daß auch andere Orden z.T. schon sehr früh daran beteiligt waren. Als erste zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Augustiner (Chorherren) im Ulmer Wengenkloster, dessen (falls) 1440 von Abt Ulrich STROBL in Auftrag gegebener Totentanz (dann) einer der beiden frühesten bekannten im deutschen Sprachraum wäre. Der textlich äußerst enge Zusammenhang mit dem Baseler Dominikanertotentanz GRB wird des weiteren gefestigt durch die Tatsache, daß die Textfassung M¹ des oberdeutschen vierzeiligen Textes (OBD: einer Frühform von GRB, s.o. § 376 sowie §§ 417ff), mit welcher der Ulmer Text weitgehend verwandt ist⁸⁴⁷⁾, in einer aus dem Jahre 1464 stammenden Sammelhandschrift des gerade im 15.Jh. eine neue Blüte erlebenden Augustiner-Stiftes Rottenbuch (Oberbayern) enthalten ist. Schließlich ist für die frühe Beschäftigung der Augustiner mit dem Totentanz als Beweis auch anzuführen, daß laut Bibliothekskatalog in den Jahren 1489-97 für die Bibliothek des Wengen-Klosters in Ulm ein Totentanzbuch (MRH? s.u. § 428) angeschafft wurde⁸⁴⁸⁾.
- Die Augustiner-Barfüßer treten erst in einer zweiten großen Welle von Totentanz-Produktionen im 17./18.Jh. als Textproduzenten auf. Das Zentrum liegt dabei in Wien, wo bereits 1662 in offenkundiger Fortführung der alten Totentanz-Tradition (s.u. § 500) die Klare vnd Warhaffte Entwerffung Menschlicher Gestalt vnd Wesenheit / Oder dessen Auffgang vnd Vntergang in gedruckter Form der bey den Ehrwürdigen P.P.Augustinern Barfüßern allhier in Wienn gestifften

Löbl.Todten-Bruderschaft von dero Capell-Dienern zu einem Newen Jahr anpraesentiret worden⁸⁴⁹⁾. Ob daran bereits der 1662 nach Wien gekommene ABRAHAM A SANCTA CLARA beteiligt war, ist unklar, jedenfalls wird er in den folgenden Jahren zu einer treibenden Kraft in der Wiener (Augustiner-) Totenbruderschaft: 1672 predigt er vor der "löblichen Totenbruderschaft"⁸⁵⁰⁾, 1680 erscheint im Anschluß an die Pestepidemie vom Vorjahr sein nach Ständen gegliederter Totentanz-Predigtzyklus "Merk's Wien" (ABR 1680), 1681 gibt er seine ebenfalls ständisch gegliederte Grosse Todten-Brüderschaft / Das ist: Ein kurzer Entwurff Deß Sterblichen Lebens⁸⁵¹⁾ heraus, und 1709 wird auf seine Veranlassung die Totenkapelle in der Augustinerkirche zu Wien mit einem Totentanz versehen, der noch im Jahr nach ABRAHAMs Tod unter seinem Verfassernamen durch einen Predigtzyklus erweitert auf den Buchmarkt kommt:

Rev.P.Abraham à S.Clara, Augustiner-Barfüßer-Ordens / Weyland Kayserl.Predigers und Definitoris Provinciae Besonders meublirt-und gezierte Todten-Capelle / Oder Allgemeiner Todten-Spiegel (Nürnberg 1710 u.ö.).

Während dieser Text als Vorbild für andere - nicht augustinerische - Texte diente (s.u. § 409), soll⁸⁵²⁾ im Jahre 1744 das Augustiner-Barfüßerkloster in Freiburg (CH) mit einem von Pierre WULLERET gemalten Totentanz ausgestattet worden sein, und auch jener in dem von Franz Anton Graf von SPORCK erbauten und unter der Obsorg F.F. Misericordiae für 100. arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Bad ... künstlich an denen Wänden, in dem untern Gang gemalen gewesene und zur nützlichen Betrachtung des Todes vorgestellte Todentanz (WAS Titel) ist ebenso wie die durch F.Patritium Wasserburger Ord.S.Joan.de Deo Professum, cum permissu superiorum vertextete Edition der RENTZschen Kupferstiche davon (=WAS 1767) mit gewisser Berechtigung in diese v.a. von ABRAHAM A SANCTA CLARA begründete Augustiner-Totentanz-Tradition einzureihen, weil die "Barmherzigen Brüder vom Hl. Johannes von Gott" ja ein nach der Augustiner-Regel organisierter und seit 1624 mit Mendikantenprivilegien ausgestatteter Orden⁸⁵³⁾ sind.

Die Augustiner werden jedenfalls im 18.Jh. so sehr als mit dem Totentanz-Texten verbunden angesehen, daß man sogar im reformierten Erfurt noch 1735 auf die Idee kommen konnte, im ehemaligen Augustiner-Eremiten-Kloster LUTHERs, das mit der Reformation auf-

gehoben worden war und zu der Zeit als Waisenhaus diente, zur Attraktion der Besucher einen aus Einzelbildern verschiedener Stifter zusammengesetzten Totentanz (ERF) zu installieren.

§ 390 Unter mittelbarem Einfluß von Bettelorden könnten vielleicht die Druckausgaben von MRH (KNOBLOCHTZER - Heidelberg 1488/89) und LÜB 1489 entstanden sein. Da es gerade für die Frühzeit des noch nicht durchkommerzialisierten Buchdrucks nicht außergewöhnlich ist, 'daß Begüterte auf ihre Kosten Werke drucken und verschenken lassen'⁸⁵⁴⁾ - ein Vorgang, der übrigens noch im 18.Jh. bei Franz Anton Graf von SPORCK nachweisbar ist⁸⁵⁵⁾ -, könnte man sich durchaus vorstellen, daß hinter diversen frühen Totentanzausgaben in erster Linie nicht so sehr (nur) geschäftlich interessierte Verleger standen, als vielmehr (sondern auch) geistlich beeinflusste Laien, die über die Mittel zur Durchführung jener Projekte verfügten, die die Bettelmönche aufgrund ihres Armutsgebotes nicht durchführen konnten: in Frage kommen in den beiden angezogenen konkreten Fällen (MRH und LÜB 1489) einerseits die "Gottesfreunde", andererseits die "Brüder vom gemeinsamen Leben". Für den Lübecker Druck von 1489 (ebenso für die 2. Ausgabe 1496) hat man, da er 'am schluss dieselben schilder' zeigt wie 'die meisten in jener zeit zu Lübeck gedruckten bücher' vermutet, daß 'die brüder vom gemeinsamen leben in Lübeck ... eine niederlassung hatten und dass von ihnen jene sämtlichen mit dem gemeinsamen zeichen versehenen schriften verfasst oder doch herausgegeben wurden'⁸⁵⁶⁾. Tatsächlich wird die Wahrscheinlichkeit, daß hinter der Mohnkopfdruckerei - Lübeck 'in Wirklichkeit eine Verlagsgesellschaft, die von Hans van GHETELEN geleitet wurde'⁸⁵⁷⁾, und damit die mit den Augustinern besonders eng verbundenen (Windsheim!) "Brüder vom gemeinsamen Leben" standen, die sich, um 'ihr Ideal einer vertieften innerlichen Frömmigkeit in das Weltleben hineinzutragen', bekanntermaßen v.a. mit dem 'Abschreiben, später auch Drucken von Büchern' beschäftigten⁸⁵⁸⁾, nicht nur durch die von BAETHCKE im Apparat seiner Ausgabe und ROSENFELD⁸⁵⁹⁾ zusammengestellten Zitate aus anderen Andachts- und Erbauungsbüchern desselben Kreises erhärtet, sondern auch durch die hier zum erstenmal in den Totentänzen vorkommende und sehr positiv beurteilte Figur der Begine; denn

zwischen der Bewegung der "Lollbrüder", wie die Brüder vom gemeinsamen Leben auch hießen, und der Beginen- und Begardenbewegung besteht ja eine unverkennbare Verwandtschaft⁸⁶⁰:

Men Godes dēnst mit vlite achten Unde di vlitich vor alle wertlike idelicheit wachten. Dat horet to den baginen unde Ok dede heten lullebrodere (LÜB 1489,1247ff).

Ein ähnliches Indiz verweist auf eine Beziehung zwischen dem Text von MRH und der 'von Welt- und Ordensleuten (vor allem am Rhein) getragenen ... religiösen Bewegung' der "Gottesfreunde"⁸⁶¹. Nicht nur die - ähnlich wie die Begine in LÜB 1489 - äußerst positiv dargestellte Figur des bruders, der hofft auch miner vetter genießen, want ich hain getain das sie mich hießen (MRH 445f), deutet darauf hin, sondern ganz explizit auch die Schlußstrophe:

Sint ir g o t t i s f r u n d e , das ist gut. ist des nit, so fart ir in der hellen glut (MRH 599f).

Freilich ist in MRH nichts von einem angeblichen Naheverhältnis zwischen diesen Gottesfreunden und den Dominikanern zu merken; ganz im Gegenteil: in den Holzschnitten der Druckausgabe KNOBLOCHTZERS und (nach ROSENFELD) auch in den Miniaturen der Kasseler Handschrift ist der bose monich (Bild 26) als Dominikaner, der gude monich (27) hingegen als Franziskaner dargestellt, sodaß MRH zweifellos als ein verdeckt franziskanischer Text bezeichnet werden kann.

§ 391 Daß die Anbringung von öffentlichen Großtotentänzen nach einem gewissen Stillstand während des 16. Jhs (s. Anm. 759) im 17. und 18. Jh. wieder eine Mode geworden war, der sich auch andere Orden als die traditionell mit dem Totentanz befaßten Franziskaner, Dominikaner und Augustiner nicht versagen mochten, zeigen etwa die unter dem 'Einfluß des Zisterzienserklosters Waldsassen' entstandenen dörflichen Werke von WDR (nach ABR 1710) und Mitternteich (textlos)⁸⁶² oder die Tatsache, daß nun auch die Benediktiner an solchen Gemälden Interesse finden: erinnert sei hier an das Füssener St.Mang-Kloster, dessen Totentanz (FÜS 1600/02) wohl für die Öffentlichkeit bestimmt war, aber auch an die textlosen totentanzartigen Fresken in der Krypta von Stift Altenburg (NÖ)⁸⁶³; schließlich finden sich unter den Beständen der graphischen Sammlung jenes Benediktinerklosters St.Paul/Lavanttal, dessen Abt ALBERT VALVASOR

sein Opus (VAL) gewidmet hat, auch 4 Blätter eines Schweizer Malers des 17. Jhs (um 1656), die wohl als Entwürfe zu einem für das Kloster geplanten Totentanz anzusehen sind⁸⁶⁴).

Den spezifischsten Beitrag zur Totentanz-Textproduktion des 17. Jhs leistet jedoch die Gesellschaft Jesu durch die theatralische Realisierung des Totentanztextes. Zwar geben auch die Jesuiten bildliche Darstellungen in Auftrag - wie z.B. an Jakob von WYL für ihre Kirche in Luzern - und werden auch an äußerlich rein kommunalen oder privaten Unternehmungen wie dem Luzerner Totentanz auf der Mühlenbrücke (LUZ) und seiner Flugblatt-Edition oder dem Straubinger Totentanz (STR) nicht unbeteiligt gewesen sein, sofern es sich um einen weitgehend von jesuitischen Aufträgen abhängigen Drucker wie David HAUTT (LUZ 1637 u.ö.) oder um Orte handelte, in denen - wie eben in Luzern und Straubing - einflußreiche Jesuitenkollegien bestanden, doch geht die hauptsächliche Tendenz dahin, den Totentanz auf die Bühne ihrer Schultheater zu bringen, u.a.⁸⁶⁵ 1606 in Ingolstadt (ING)⁸⁶⁶ und 1671 in Eichstätt (EIC). Ob auch MÜN (1608/12), erhalten in der von den Münchener Jesuiten stammenden Hs. Cgm 4435, aufgeführt wurde, ist angesichts der doch zuverlässigen Überlieferung des jesuitischen Schultheaters eher unwahrscheinlich, doch dürfte es sich jedenfalls angesichts des Rückentitels Geistliche PassionSpil sowie des Kontextes (der sechste der insgesamt acht in der Hs. enthaltenen geistlichen Dialoge ist z.B. von drey Knaben zu agieren) trotz der Tatsache, daß MÜN von anderer Hand stammt als die vorangehenden 7 Stücke, um eine für 'die scholastisch-schulmäßige Disputation in Dialogform'⁸⁶⁷ bestimmte Umarbeitung von NEC handeln.

bb) Totentänze als Texte des Stadtbürgertums (§ 392-401)

§ 392 Wie das Gemälde BER in der Berliner Hauptpfarrkirche St. Maria und die Druckausgaben von MRH und LÜB 1489 gezeigt haben (s.o. § 390), können sich bei der Herstellung von Totentänzen durchaus Ordensinteressen mit dem geistlichen Interesse von Laienkreisen (wie den Brüdern vom gemeinsamen Leben oder den Gottesfreunden) oder von Bürgerschaften (wie der von Berlin) verbinden. Diese Interessensgemeinschaft führt dazu, daß v.a. öffentliche Groß-Totentänze, selbst

wenn sie ursprünglich mit einem bestimmten Orden verbunden waren - wie z.B. GRB und (nachweislich von reichen Bernern als Porträts ihrer selbst gestiftet) BRN mit den Baseler bzw. Berner Dominikanern -, in kommunalen Besitz übergangen und - unbeschadet der Aufhebung der betreffenden Klöster während der Reformation durch die städtischen Behörden - evtl. leicht adaptiert wie in Basel durch die vorangesetzte Figur des Reformators OEKOLAMPAD - weiter auf Kosten der Allgemeinheit erhalten und von Zeit zu Zeit in regelmäßigen Abständen (Basel 1568; 1614/16; 1657/58; 1703) oder vor hohem auswärtigen Staatsbesuch, den man beeindruckt wollte (Bern 1584) restauriert wurden⁸⁶⁸⁾,

ut qui vocalis picturae divina monita securi audiunt mutae saltem miserab. spectaculo ad seriam philosophiam excitentur
(Inscription am Ende von GRB, angebracht nach der Restaurierung 1568; zit. bei FRÖ, Vorrede).

In diesem Sinn, aber auch durch die konservative Darstellung der hierarchisch geordneten Ständereihe (s.o. §§ 180f) dient der öffentliche Totentanz der bürgerlichen Ruhe und der städtischen Ordnung und wird deshalb auch außerhalb des unmittelbaren Einflusses der Ordensgemeinschaften gefördert. So geschah es möglicherweise zwar mit Billigung der in Lübeck ansässigen Dominikaner und Franziskaner, als dort 1463 (vielleicht von Bernt NOTKE⁸⁶⁹⁾) ein Totentanz gemalt wurde, aber nicht an die Klostermauern eines der Bettelorden, sondern in der städtischen Marienkirche dem sichtbaren 'Ausdruck des Bürgerstolzes, der den bischöflichen Dom durch die städtische Kirche übertreffen wollte'⁸⁷⁰⁾. Gar nicht verwunderlich ist deshalb, daß dieser LÜBecker Totentanz von 1463 auch die Reformation (1530) überdauert hat und nach mehreren Restaurierungen⁸⁷¹⁾ 1701 sogar mit einem moderneren hochdeutschen Text von N. SCHLOTT versehen wurde (LÜB 1701). Während wir im Falle von LÜB 1463 nicht wissen, wer konkret als Auftraggeber die Kosten getragen hat, sind wir in einer Reihe von anderen Fällen auch darüber unterrichtet: so hat etwa WIS - wie in der Niederschrift zweimal, am Anfang und am Schluß betont wird - im Jahre 1616 ein gewisser Jacob Middach ... in St.Nicolai Kirche mahlen⁸⁷²⁾ lassen und verehret, für den Totentanz in der Friedhofskapelle der (u.a.: Jesuiten-)Stadt Straubing (STR 1763) hat die Bürgerin und Bierbräuin Maria Barbara

KIENPERGER 100 Gulden gestiftet, und im letzten Bild von FRB 1757 läßt sich der Stifter A.Z. (Andreas ZIMMERMANN, Gastwirt) selbst auf der rechten Seite abbilden, mit einer Schrifftafel in Händen:

den anbau ich besorget hab zum dank die Hilf hoff in dem Grab (FRB).

Bei größeren und kostspieligeren Werken wie in BRN, LUZern, wo der wolwyse Rat (LUZ 1867 Str.O) am 10.1.1671 beschloß, 'indem die Hofbrücke [seit 1547] biblische Darstellungen trage, sollten die Kapellbrücke [ab 1614] und die Mühlenbrücke [ab 1626] mit weltlichen und erbaulichen Bildern geschmückt werden'⁸⁷³, oder bei ERF sind die Spender der einzelnen Bilder explizit (LUZ, ERF) oder durch Wappen (BRN) identifiziert. Daß sowohl bei LUZ als auch bei ERF der sakrale Raum verlassen worden ist (s.o. § 368), demonstriert ebenfalls den immanent bürgerlich-städtischen Charakter des Totentanzes.

§ 393 In den Städten, wo die für Massenproduktion (Berufskünstler, Kunsthandwerk, Druckereigewerbe) und -absatz (Markt, Geld, Käuferpublikum) nötigen Bedingungen gegeben waren, konnte aus dem kostspieligen moralisch-erbaulichen Instrument des Totentanzes ein verkäufliches (Kunst)Produkt (gemacht) werden: schon vor den (allerdings vorwiegend wohl aus religiösen Beweggründen entstandenen - s.o. § 390 -) Büchern LÜB 1489 (aus der Totentanzstadt Lübeck) und MRH (wohl nach dem Vorbild des frz. Druckes von Guyot MARCHANT - s.u. § 428 -) sind die textlich mit dem Baseler (und Ulmer) Totentanz übereinstimmenden Blockbücher OBD-H² (Cod.pal.438 f.129a-142a; nach ROSENFELD⁸⁷⁴) 'aus Basel, ca 1465') und M² (Cod.xyl.Mon.Nr.39) Beispiele für eine derartige (wohl profitable) Übertragung eines öffentlichen Großtotentanzes (vermutlich des Basler) in das Medium der Buchform, einer Übertragung, die in Basel noch mehrfach, u.zw. in auffälliger Übereinstimmung mit durchgeführten Restaurierungen, wiederholt wird: die von HOLBEIN gezeichnete, von LÜTZELBURGER⁸⁷⁵ zwischen 1524 und 1526 in Holz geschnittene, nach LÜTZELBURGERS Tod 1530 in Basel - textlos - "probegedruckte", jedoch aus seinem Nachlaß in den Besitz des Verlegers Melchior TRECHSEL in Lyon gekommene und aus dessen Werkstätte in zahllosen Auflagen⁸⁷⁶) publizierte Totentanzfolge HOL dürfte nämlich ursprünglich wohl als Versuch konzipiert gewesen sein, den Ruhm des Basler Originalwerks

buchhändlerisch auszunützen; jedenfalls kann noch FRÖLICH 1588 (u.ö.; in seiner Nachfolge MECHEL - s.o. § 371 -) für seine Ausgabe mit dem Anspruch, den Basler und Berner Totentanz wiederzugeben, Holzschnitte nach HOL verwenden, was ein wichtiges Indiz dafür ist, daß der sprachliche Text (bereits) als distinktives Kriterium gilt, nach dem einzelne Totentänze zu unterscheiden sind, während die (anonym bleibende) Bildseite offensichtlich als direkter Ausdruck der stets gleichbleibenden semantischen Basis betrachtet wird.

Etwa gleichzeitig mit HOL ereignet sich in der Totentanzstadt des Nordens, Lübeck, Ähnliches: der - nicht mehr vom religiösen Eifer des Erstherausgebers von 1489 beseelte 'Besitzer der Holzschnitte, die für die Ausgaben des Spiegels des Todes von 1489 und 1496 [=LÜB 1489, erste und zweite Auflage] verwandt waren, wollte offenbar Kapital daraus schlagen, fand aber den alten Text zu veraltet und schwerfällig⁸⁷⁷) und kürzte ihn deshalb auf 8zeilige Strophenpaare, wie sie auch unter dem Gemälde LÜB 1463 in der Marienkirche standen, um so die Edition, deren Holzschnitte ja nicht die mindeste Ähnlichkeit mit dem Gemälde hatten, wenigstens textlich-quantitativ dem allbekannten Original ähnlich und damit verkäuflicher zu machen.

Erst MERIANs ursprünglich (1621 und 1625) noch von den Basler Druckern MIEG und SCHRÖTER verlegte, nach MERIANs Geschäftsübernahme in Frankfurt jedoch von diesem ins eigene Verlagsortiment übernommene, 1649 (u.ö.; später in Nachstichen von CHOVIN auch bei IMHOF wieder in Basel) herausgegebene Edition von GRB ist eine auch bildlich getreue Kopie. Aus dem Nebeneinander dieser von CHOVIN aufgestochenen und von IMHOF in Basel seit 1744 weiterbetreuten MERIAN-Nachstiche und der von MECHEL 1696 übernommenen FRÖLICHschen Ausgabe (s.o. § 371) läßt sich auf einen ziemlich harten Konkurrenzkampf schließen, der seinerseits wiederum einen für derartige Produkte sehr aufnahmebereiten Markt voraussetzt. Eine vergleichbare Konkurrenzsituation hatte es ja in Bezug auf den HOLBEINschen Totentanz bereits im 16. Jh. im deutschen Sprachraum vor allem zwischen NEC, SCH (s. § 373.394) und den bei BIRCKMANN in Köln mit lateinischem Text erschienenen Ausgaben gegeben.

Wenn wir die Produktionstätigkeit auf dem Gebiet der Totentanz-Bücher insgesamt überblicken, stellen wir - obwohl der Strom nie ganz abreißt und vor allem im 18. Jh. kontinuierlich anschwillt - doch zu gewissen Zeiten auffällige Häufungen fest, die nur als Ausdruck des verlegerischen Wettbewerbs und des Versuches, an Verkaufserfolgen anderer mitzuprofitieren (bzw. die eigenen zu maximieren), interpretiert werden können.

§ 394 In begrenztem Ausmaß ist dies schon am Ende des 15. Jhs in der ersten Welle der deutschsprachigen Totentanz-Inkunabel-Drucke zu beobachten, die zwar noch stark von religiösen Motiven getragen waren (s.o. § 390), bei deren Nachdrucken (MRH: 1492 durch MEYDENBACH in Mainz, nach 1500 durch SCHOBSE in München; LÜB 1489; 1496 in Lübeck) jedoch vermutlich bereits stärker kaufmännische Überlegungen mitgespielt haben dürften. Außerdem darf natürlich nicht übersehen werden, daß diese erste Editions-welle in Zusammenhang steht mit der seit 1485 erscheinenden französischen Danse macabre (mit nicht weniger als 15 Editionen bis 1500!⁸⁷⁸), deren Herausgeber Guyot MARCHANT nicht nur den französischen Markt durch Erweiterung zu einer nouvelle danse macabre ... augmentee de plusieurs nouveaulx personnaiges (1490), sowie durch Kreation einer eigenen danse macabre des femmes (1486) und ihre Kombination mit der ursprünglichen (1499) systematisch bearbeitete, sondern der sich mit einer lateinischen Version Chorea ab eximio Macabro, die nach dem Titel angeblich versibus alemanicis edita (in Wahrheit jedoch eine lateinische Version des Pariser Textes von Des Innocents) war, offenkundig auch einen Anteil am deutschen Markt sichern wollte⁸⁷⁹).

Auf die gleiche Art wurde die zweite Editions-welle um die Mitte des 16. Jhs wiederum vom frz. Sprachraum aus durch das Verlagshaus der Brüder FRELLON in Lyon ausgelöst, die 1542 ihrer Ausgabe der HOLBEINschen Holzschnitte Epigrammata è Gallico idiomate à Georgio Aemylio in latinum translata beifügten und sich damit offensichtlich erhöhte Absatzchancen auch beim deutschsprachigen (lateinkundigen) Käuferpublikum, das mit dem frz. Originaltext CORROZETS nicht erreichbar gewesen wäre, erhofften⁸⁸⁰). Wie richtig die FRELLONS den Markt eingeschätzt hatten, beweisen nicht nur ihre

bis 1554 folgenden (und zwar seit 1547 duodecim imaginibus praeter priores erweiterten) insgesamt 6 lateinischen Ausgaben (davon 2 im Jahre 1545, drei im Jahre 1547 und eine in Basel [!] verlegte 1554)⁸⁸¹) der Original-Holzschnitte, sondern auch die Nachschritfolge, die ab 1555 bei BIRCKMANNs Erben in Köln - ebenfalls mit lateinischem Text - erschien (1555 mit 2 Ausgaben, 1557, 1566, 1567 und 1573 mit je einer) und die Originalausgabe völlig ersetzte. Da mit diesen Editionen nur der lateinkundige (also gelehrte, geringere) Teil der potentiellen Buchkäufer angesprochen wurde, nimmt es nicht wunder, daß mit NEC 1544 (u.ö.) und SCH 1557 (u.ö.) bald auch zwei miteinander konkurrierende (s. § 373.410) deutschsprachige Ausgaben auf den Markt kamen, die den Sektor des nicht-lateinkundigen Publikums abdecken sollten.

§ 395 Während der dritten intensiven Totentanz-Konjunktur um 1620 (also im Anschluß an die Restaurierung des Baseler Gemäldes von 1614/16) wurde die von NEC 1544 erstmals durch den Zusatz der lateinischen "Basler Menschenverse" zum deutschen Text andeutungsweise, und von FRÖ 1588 durch die Übersetzung von GRB/BRN ins Lateinische erstmals wirklich durchgeführte Idee aufgegriffen, die beiden Käuferzielgruppen rationeller mit einem und demselben Produkt anzusprechen, indem die bildlichen Darstellungen mit deutschem u n d lateinischem Text versehen wurden. Es handelt sich einerseits um die KIESERSchen Nachstiche von HOL, andererseits um die MERIANschen GRB-Nachstiche, die unter ähnlichen Titeln:

Todten Dantz Durch alle Stände vnd Geschlecht der Menschen ...
(KIE) Todten Tantz wie derselbe in der Weitberühmbten Statt
Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit ... zu sehen
ist (GRB-MERIAN)

zuerst zwar nur mit deutschem Text:

KIESER 1611.1618 und o.J., mit dem Text SCHEITs,
MERIAN 1621 (2mal?) mit dem Text von GRB,

bald aber mehrsprachig erschienen sind:

KIESER 1623 mit dem lateinischen Text zu HOL von G. AEMILIUS, dem französischen von CORROZET und dem deutschen von SCHEIT;
MERIAN 1625 mit einer lateinischen Übersetzung von GRB, die der von FRÖ 1588 tw. verwandt, aber nicht mit ihr identisch ist, und dem deutschen Originaltext von GRB (Anm.882).

Als der Nürnberger Kunsthändler Paulus FÜRST, dessen Totentanzbilderbogen FÜR ja auch deutsche und lateinische Bildunterschriften vereinigt, 1648 unter dem moderneren Titel Vorbildungen des Todes (VOG) eine Neuauflage der KIESERSchen Kupferstiche veranstaltete (bei der die französischen Verse durch neue Teutsche Verblein von Johann VOGEL ersetzt wurden), zog ein Jahr später der mittlerweile selbst zum Verleger gewordene Matth. MERIAN d.Ä. mit einer Neuauflage seiner Kupferstiche nach, und wiederum ein Jahr später stellte auch Conrad MEYER, der sich wie sein Bruder Rudolf in Frankfurt bei MERIAN, dem ehemaligen Schüler ihres Vaters Dietrich MEYER, weitergebildet hatte, (endlich) den von Rudolf MEYER (gest. 1638) begonnenen Totentanz-Kupferstichzyklus fertig und brachte ihn unter dem Titel Sterbenspiegel (MEY 1650) so erfolgreich auf den Markt, daß schon 1657 eine 2. Auflage folgen konnte und daß auch der Luzerner Verleger (Drucker) HAUTT seinen Flugblattdruck von LUZ (1635 bzw. 1637) wieder auflegte (1651).

§ 396 Auffälligerweise fällt in diese Zeitspanne reger Editionstätigkeit ebenso die Restaurierung von (mindestens) zwei der berühmten Großtotentänze (in Lübeck 1643 und in Basel 1657⁸⁸³) wie auch bei der nächsten Editionsstufe um 1700, als die Gemälde von Lübeck (1701) und Basel (1703)⁸⁸³ wieder im rückgekoppelten Kontext einer ganzen Reihe von Totentanz-Bucheditionen restauriert wurden: Während im Norden 1702 erstmals eine auch bildlich getreue Ausgabe des Lübecker Totentanzes mit den neuhochdeutschen Versen von N.SCHLOTT (sowie im Anhang den alten niedersächsischen) erschien (weitere Ausgaben 1718, sowie 1783)⁸⁸⁴, scheint im Süden um den Basler Totentanz eine Verlegerfehde ausgebrochen zu sein, die noch das ganze 18. Jh. hindurch andauern sollte (s.o. § 371): die erfolgreiche, von seinen Erben weiteredierte MERIANsche Ausgabe, von der 1698 in Berlin sogar eine speziell für die nach 1685 zugewanderten Hugenotten bestimmte rein französische Version erschien⁸⁸⁵, so eine Tradition fortführend, auf die dann ab 1744 der Baseler Verleger IMHOF mit zweisprachigen Ausgaben wohl zum Zwecke des Absatzes im benachbarten französischsprachigen Raum zurückkommen konnte, wurde nämlich vom Basler Drucker Johann Konrad MECHEL (später von dessen Erben) im Titel plagiiert: statt Todten Tantz, Wie derselbe in der löblichen

und weltberühmten Stadt Basel Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet und zu sehen ist (Titel MERIAN 1696) nannte MECHEL seine Ausgabe, die textlich auch auf GRB fußte, jedoch die mit dem Basler Gemälde keine Ähnlichkeit aufweisenden Holzschnitte von FRÖ 1588 (nach HOL!) verwendete, in Anlehnung an MERIAN: Der Todten-Tantz, Wie derselbe in der weiterberühmten Stadt Basel, als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist (Titel von MECHEL 1715⁸⁸⁶).

397 Obwohl uns heute derartige Verkaufsmethoden anrühlich vorkommen mögen, konnte eine Zeit, in der das Nachdrucken - wenn auch bekämpft⁸⁸⁷ - weitverbreitet war, am Vorgehen MECHELS umso weniger finden, als es sich beim Totentanz eben um einen kollektiven (Sprach)Besitz handelte, der jeden Monopolanspruch ausschloß. Was bereits ex negativo als wichtiges Argument für die Annahme eines Totentanz-Textems angesprochen wurde, nämlich die überwiegende (Tendenz zur) Anonymität, kann auch positiv so formuliert werden, daß der Totentanz als eine in der Sprachgemeinschaft allgemein bekannte Text-Einheit gilt, die - vergleichbar etwa dem Sprichwort, dem Märchen oder der Sage - ein individueller Sprecher zwar realisieren, aber sogar dann nicht monopolisieren kann, wenn er - wie ABRAHAM A SANCTA CLARA im Falle von ABR 1680 - mit seinem eigenen Namen hinter der Veröffentlichung steht (nicht weniger als 8 Wiener Ausgaben 1680, 3 Frankfurter 1681 und eine Landshuter 1680)⁸⁸⁸ .

Das dementsprechend gute Gewissen, mit dem Nach-Stecher und -Drucker ans Werk gegangen sind, zeigt sich etwa im Titel eines 1704 in Augsburg von Johann Philipp STEUDNER verlegten Plagiats von MEY 1650, dessen Titel nur unwesentlich (von Sterbensspiegel auf Erbaulicher Sterb-Spiegel) geändert und auf den sogar explizit:

Ehmals herausgegeben durch Rudolph und Conrad Meyern, Mahlern in Zürich

Bezug genommen wurde⁸⁸⁹ .

§ 398 Bemerkenswert ist dieser Nachdruck auch insofern, als er die für das 17. Jh. durch zweisprachige Ausgaben wie VOG (1648) und VAL (1683) bewiesene Existenz eines genügend großen Kreises von latein-kundigen potentiellen Totentanzbuch-Käufern, die der Verleger STEUDNER im Gegensatz zum MEYERschen Original anjetzo aber mit Lateinischen Unter-Schriefften der Kupffer ... von dem Weltberühm-ten Poeten Augustino Casimiro Redelio (Titel) ansprechen wollte, auch für das 18. Jahrhundert bezeugt. Noch in der 2. Hälfte des 18. Jhs werden die RENTZschen Totentanz-Kupferstiche nicht nur mit deutschem Text (1753 in Passau als Geistliche Todts-Gedancken mit nicht-totentanzähnlichem deutschen Text; 1767 mit dem Text von WASSERBURGER) oder textlos (1777 in Linz als Die erwogene Eitel-keit aller Menschlichen Dinge)⁸⁹⁰⁾ ediert, sondern 1761 in Wien⁸⁹¹⁾ auch mit lateinischem Text. Vorher war dieser Sektor des Marktes weitgehend durch das lateinische Vadomori-Buch von STEINHAUER (Ausgaben: 1731, 1733, 1739 - zweimal -, 1744, 1745, 1750 und noch 1771) beherrscht worden.

§ 399 Während die originalen Holzschnitte von HOLBEINS Zyklus im 16. Jh. immer wieder, ohne daß der Name des Künstlers genannt worden wäre, von den Brüdern TRECHSEL bzw. FRELLON aufgelegt und davon im 16.Jh. bedenkenlos Nachschnitte und Nachschnitte/-stiche von Nachschnitten - zum Teil ironischerweise mit Vermerken wie: Mit Röm.Kay.May.gnad vnd Freiheit nit nach zu Trucken (NEC 1579) - hergestellt worden waren, begann sich diese Situation im 17. Jh. allmählich zu ändern, als die bildenden Künstler selbst als Verleger an die Öffentlichkeit traten und (wie MERIAN in der ersten von ihm selbst veranstalteten Ausgabe 1649, aber noch nicht 1621 und 1625 in den MIEG-schen bzw. SCHRÖTERschen Ausgaben; MEYER in MEY 1650) ihre eigene künstlerische Leistung vertraten. Die empfindliche Reaktion auf den STEUDNERSchen Nachdruck von 1704 in der Vorrede der Neuauflage MEY 1759 betont dieses neue Kriterium, an dem derartige Buchtotentänze von nun an gemessen werden, die künstlerische Qualität der bildlichen Darstellungen:

Die Kupfer, oder das Wesentliche dieses Werks, sind nicht Copien, sondern Abdrücke aus den noch vollkommen schönen Original-Kupfferblatten, von denen, weil sie noch in so gutem Zustande sind, daß sie gratiam novitatis haben, allem

Vermuthen nach, ehemals nur wenige Abdrücke gemacht worden
(MEY 1759 Vorrede p.XIV).

Den dementsprechenden exemplarischen Vorgang, daß der Herr Verleger diesen Kupferstich besorget und mich dazu um etwas Gedrucktes er-sucht hat (LÜB 1701 ed. SUHL, Vorrede), bezeugt auch der niederländische Autor RUSTING:

Der Drucker hat mir bloß die kupffer eingehändigt (RUS p.2), und im Falle von MUS wünschte Herr Schellenberg, der Urheber der Kupferstiche,

daß sie der Beförderer und Verleger seines Kunstprodukts, Herr Buchhändler Steiner in Winterthur, von einem seiner literarischen Freunde mit erklärenden Epigraphen möchte vergesellschafteten lassen ... Der Verleger hat also auch für einen Text zu den Kupfern gesorgt. (Anm. 892)

Der Text ist in diesen Fällen also stets sekundär (s.o. § 348) gegenüber dem primär als verkäuflich betrachteten Kunstprodukt des Bilderzyklus:

Einsteilen hat man hier den Käufern der Bilder, auf die Weise der alten Ausgaben des Buches, statt der dort befindlichen lat. Verse einige, von einem andern Freunde der Holbeinischen Bilder gefertigte deutsche Reime, sammt den (meist aus jenen früheren Ausgaben entlehnten) Bibelsprüchen in die Hand geben wollen. (SLO Einl. p.4f)

§ 400 Auch wenn es schon früher nur-bildliche und nur-sprachliche Totentänze gegeben hat (s. § 347.452), kommt es doch erst jetzt, unter dem Zwang der Produktionskosten und Absatzchancen zu einer deutlicher erkennbaren grundsätzlichen Trennung zwischen teurem, das Schwergewicht auf den künstlerischen Wert der Illustrationen⁸⁹³ legenden Ausgaben einerseits und billigeren - weil vorwiegend aus Text bestehenden - anderseits.

Abzulesen ist dieses Nebeneinander als Entwicklung an den Illustrationen zu ABR 1710, dessen erste Ausgabe (1710; weitere Ausgaben: 1711. 1720. 1729, sowie ein Nach(?)-Druck schon 1710 in Würzburg⁸⁹⁴), mit 68 'zum Teil recht hübschen Kupferstichen' WEIGELs geschmückt sind⁸⁹⁵), während die holländische Ausgabe von 1767⁸⁹⁶ nur mehr das Titelpuffer nach dem Original, im übrigen jedoch recht plumpe und unbedeutende Holzschnitte enthält⁸⁹⁷).

'Der Leser verlangt primär billige Lesestoffe. Der enorme Zuwachs von potentiellen Lesern ... rekrutiert sich aus den finanziell lei-

stungsschwächsten Schichten der nationalen Bevölkerungen⁸⁹⁸). Da aber ein Buch wie etwa die MERIANsche GRB-Ausgabe mindestens so viel - oder mehr - gekostet haben dürfte, wie (als) z.B. ein niederer Beamter oder ein Handwerker in einem ganzen Jahr verdiente⁸⁹⁹), mußten, um durch niedrigere Preise den Absatz zu vergrößern, die Herstellungskosten gesenkt werden.

§ 401 Einerseits war dies möglich, indem man wie z.B. der Nürnberger Kunsthändler und Verleger Paulus FÜRST die alte Tradition des Bilderbogens (s.o. § 6. 384) wieder aufgriff und den Totentanz als Einblattdruck herausbrachte; so ist FÜR nichts anderes als der vergrößerte und durch einen Medaillon-Leisten-Rand erweiterte Titelkupferstich des ebenfalls bei FÜRST verlegten Totentanzbuches VOG 1648. FÜRST hat sich diesen:

G[eorg] Stra[uch] in[venit] ... A[ndreas] Khol fecit ...
Zu finden bey Paulus Fürst Kunsthändlern,

offenbar zu Vorlage für FÜR (o.J.: Paulus Fürst Excudit) gemacht und ist seinerseits noch im 18.Jh. vom Augsburger Kunsthändler und Kupferstecher Joh. Elias RIDINGER bzw. dessen Sohn Joh. Jakob nachgeahmt worden (s.o. § 384).

Eine zweite Möglichkeit, Totentanz-Druckwerke billiger und damit verkäuflicher zu machen, bestand darin, auf die Bildseite völlig zu verzichten, wie etwa bei dem den Titel von MUS imitierenden 1. Band von HLZ (1795) Freund Heins Wanderungen, aber auch schon früher in einem in Lübeck 1604 unter dem irreführenden Titel Images Mortis erschienenen Abdruck der HOL-Verse von AEMILIUS ohne irgendwelche Holzschnitte⁹⁰⁰).

Was im Falle von HLZ (1795, aber auch 1799) wohl dadurch erzwungen war, daß die (Görlitzer bzw. Leipziger) Verleger HERMSDORF, ANTON und WEYGAND eben keine Kupferstiche zur Verfügung hatten und keinen Kupferstecher mit der Anfertigung von solchen beauftragen konnten oder wollten, ermöglicht jedoch erst die dann in einem Werk wie WFL erfolgte völlige Emanzipation des Autors, der nun seinerseits den Totentanz zu einem sprachlichen Kunstwerk zu machen bemüht ist.

Meistens geht der Verzicht auf die Bildseite jedoch Hand in Hand mit einer Verkürzung des Totentanzes. Das Produkt wurde zum Lied-

flugblatt (s.o. § 383), das noch kostengünstiger herzustellen war, wenn man - wie im Falle von LUZ 1635 oder RGB - einfach einen bereits - als Bildunterschrift eines Großtotentanzes oder als Kirchenlied - vorhandenen Text nachdruckte oder gar - wie es unter den Kolporteurs des 18. Jahrhunderts üblich war - 'ältere Flugblätter bei dem nächstbesten und billigsten Drucker vervielfältigen' ließ⁹⁰¹).

cc) Dörfliche Totentänze (§ 402-403)

§ 402 Obwohl viele (v.a. ältere) dieser Liedflugblätter in großen Städten wie Augsburg (AUG~1650) oder Luzern (LUZ 1635) gedruckt und (auch) für den Vertrieb unter der ärmeren städtischen Bevölkerung bestimmt gewesen sein dürften, verweisen diese billigen und v.a. in der späteren Zeit überwiegend in Kleinstädten verlegten Druck-Erzeugnisse doch eher auf einen gesellschaftlichen Bereich, in dem traditionell das Bargeld knapp ist: das **D o r f**. Zwar werden im ländlichen Milieu (vom "Bauerntum"), wie schon aus dem mageren Befund über Texte mit einschlägig bedingter Erweiterung der Textemtiefenstruktur zu ersehen ist (s.o. § 53) nur ausnahmsweise - etwa im Falle des außerliterarischen Refrainliedes WAR - produktiv ganz neue Totentanz-Texte geschaffen, doch zeigt sich eine ausgeprägte Rezeptions- und Reproduktionsbereitschaft (u.a.) eben von Texten, die in Flugblattform von der kleinstädtischen Druckerei durch wandernde Kolporteurs⁹⁰² ins Dorf gebracht und dort handschriftlich (wie z.B. BEV) oder mündlich in Liedform bis in die Gegenwart tradiert werden. Besonders instruktive Beispiele für letzteren Fall sind ÖDB und STY, die beide⁹⁰³ sowohl mehrfach in Flugblättern des 18. und 19. Jhs (aus österreichischen Provinzstädten wie Wiener Neustadt, Ödenburg, Linz-Urfahr, Graz, Steyr⁹⁰⁴) als auch in mündlicher Tradition der Gegenwart (jüngsten Vergangenheit), aufgezeichnet von Volkskundlern und Musikwissenschaftlern in kleinen Dörfern, mit Text- und Melodievarianten überliefert sind.

Bisweilen wurden solche Lieder 'gesprochen oder gesungen in größere Volksschauspiele eingebaut'⁹⁰⁵, wofür in unserem Corpus KÄR als Beispiel steht, ein Text, der Elemente aus STY, RGB und dem Lied Der grimme Tod mit seinem Pfeil enthält (s.u. § 505) und der vor seiner künstlichen Revitalisierung nach dem 1. Weltkrieg 'noch in

den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts von der bäuerlichen Bevölkerung, meist auf der Scheune als Bühnenhaus zur Darstellung gebracht⁹⁰⁶⁾ wurde. Daß als Quelle und Medium dörflicher Totentänze nicht ausschließlich Flugblätter in Frage kommen, sondern daß auch das kirchliche Gesangbuch eine wichtige Rolle spielt, zeigen die Texte von RGB und GRZ, die beide zuerst in einem solchen Gesangbuch (Regensburg 1687 bzw. Graz 1856), danach in mündlicher und handschriftlicher Form im ländlichen Raum nachweisbar sind. In jüngster Zeit scheint es sogar dem von einem namentlich bekannten Autor stammenden, sprachlich bewußt altertümelnden Text LPL gelungen zu sein, im Wege über eine wohlfeile Heftchen-Ausgabe⁹⁰⁷⁾ und die organisierten Volksbühnenverbände ziemliche Verbreitung zu gewinnen. Daneben existiert freilich im südostalpinen Raum rudimentär immer noch eine alte anonyme Totentanz-Spieltradition nicht als 'Theater', sondern 'als rituell empfundener Volksbrauch' und 'außerkirchliche Andacht'⁹⁰⁸⁾ weiter, wobei es sich allerdings um einzelne Totentanzszenen (s.u. § 484ff), etwa zwischen dem Tod und Adam, der Schäferin oder dem Bettler, handelt⁹⁰⁹⁾.

403 Was die Anfertigung von Totentanzgemälden im dörflichen und kleinstädtischen Bereich, das impliziert: unter Aufsicht und Anregung des Pfarrers:

so explizit bei WOL: Pfarrer Leodegar von Meggen; implizit setzt aber jede Bemalung eines sakralen Raumes - wie z.B. der Leichenhalle (BAB, BLB, WSB) oder des Friedhofsaufgangs (SXT) - wenigstens das Einverständnis der geistlichen Obrigkeit des Dorfes voraus;

oder auch eines benachbarten Klosters:

wie z.B. Waldsassen (Zisterzienser) im Falle von WDR⁹¹⁰⁾ oder - vermutlich - St.Gallen (OSB) im Falle des (verlorengegangenen) Totentanzes in Wil;

betrifft, fällt die Vorliebe für das Beinhaus bzw. die Friedhofskapelle auf, die außen (wie in Metnitz, Kärnten) oder innen - oft in Nachahmung eines ähnlichen Werks in größeren Nachbarorten oder -städten (wie OST nach FÜS) - mit dem im wörtlichen Sinne "außerkirchlichen" Motiv des Totentanzes ausgeschmückt werden. So wie die jeweils ausführenden Künstler:

wie FALGER, der wohl schon aus eigenem künstlerischem Wollen für 3 Außerferner Dörfer, darunter seine Heimat ELBigenalp, Totentänze malte; evtl. auch Heinrich TÜFFEL von Sursee bei WOL; der Südtiroler Rudolf STOLZ bei SXT;

oder Restauratoren:

Beat MERNSINGER aus Beckenried für EMM (Restaurierungsvermerk);
Josef SCHULTIS für BLB (Anm. 911);

oft aus der engeren Umgebung stammten, war wohl auch die Finanzierung der Anfertigung bzw. der Restaurierung dörflicher Totentanzgemälde meistens eine Gemeinschaftsaufgabe: so veranlaßte der Pfarrer von Wolhusen (CH) den Bau und wohl auch die Ausschmückung der Totenkapelle 'mit einem Betrag von 450 Gulden aus dem Vermögen der St. Wendelins-Bruderschaft'⁹¹², für die Restaurierung von BLB (1907) 'entschloß sich der damalige Pfarrherr ... kurzerhand, ein Bleibacher Heimattheater zu gründen und mit dem Ertrag von ein paar Aufführungen ... die erforderlichen Mittel zusammenzuholen'⁹¹³, und noch 'vor wenigen Jahren' wurde SXT (übrigens ein Totentanz, der nicht in der Totenkapelle, sondern im Treppenaufgang zum Friedhof und Hauptportal der Kirche den Kirchgängern allsonntäglich vor Augen steht) 'in einer bewundernswerten Gemeinschaftsleistung', an der 'vor allem die Gemeinde Sexten selbst' beteiligt war, restauriert⁹¹⁴. Ein abweichendes Bild bietet diesbezüglich HSL, wo - ähnlich wie in den städtischen Gemälden von BRN, LUZ und ERF (s.o. § 392ff) - 'in den Kartuschen der Konsolen ... die Namen der Stifter der einzelnen Bilder' stehen⁹¹⁵; soweit erkennbar handelt es sich dabei um Weibel, Landschriber, Richter und Statthalter, also durchwegs um Obrigkeitsvertreter, weswegen es - zumindest von diesem Standpunkt aus - fragwürdig ist, ob es sich bei HSL wirklich um den 'Zyklus eines ausgesprochen bäuerischen Totentanzes'⁹¹⁵ handelt

dd) Feudale Totentänze (§ 404-406)

§ 404 Neben der bisher skizzierten Entwicklung, die uns den Totentanz als seelsorgerischen (Sprech)Akt eines Geistlichen (Mönchs) oder als Produkt eines (bildenden) Künstlers in städtisch-bürgerlichem oder in dörflich-bäuerlichem Kontext gezeigt hat, bleibt - und damit wird das société-Schema erfüllt - nur mehr jene Gruppe von Texten, die aus dem feudalen Milieu der Obrigkeit entstanden sind. Signifikanterweise verweisen uns die ältesten einschlägigen Belege auf jene beiden Herzogtümer zwischen Frankreich (Paris) und Deutschland (Basel, Lübeck), durch deren Vermittlung jedenfalls eine eventuelle

Verpflanzung des Texttyps (in die eine oder andere Richtung) stattgefunden haben wird: Burgund im Norden und Savoyen im Süden. Einerseits ließ sich Herzog PHILIPP der Gute von Burgund im September 1449 en son hostel in Brügge ein vom Maler Nicaise de Cambray inszeniertes certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre vorführen⁹¹⁶⁾, und andererseits scheint auch der Eremitenherzog AMADEUS VIII. von Savoyen, der als neugewählter Papst FELIX V. so demonstrativ das Baseler Dominikanerkloster (mit dem damals gerade frischgemalten Totentanz, dessen vermutlicher Schöpfer, Konrad WITZ, wohl einige Jahre später den Auftrag zu einem Petrus-Altar für die Genfer Kathedrale, die Stammkirche des Gegenpapstes, erteilt bekommt) besucht hat, an der Verbreitung des Totentanzes beteiligt gewesen zu sein; zu seltsam ist nämlich das oben (§ 377) erwähnte Zusammentreffen, daß der älteste erhaltene deutschsprachige Totentanztext zusammen mit seiner lateinischen Vorlage in einer Handschrift (OBD-H¹) steht, die für die Tochter eben dieses Amadeus VIII./Felix V., Margarete, angelegt wurde. Über Margarete (1416-1479) führt jedoch auch eine Verbindungslinie zu MRH, insofern dieser Text in seiner prunkvollen handschriftlichen Form ("Kasseler Handschrift") offensichtlich für den Sohn Margaretes, den Pfalzgrafen bei Rhein PHILIPP II. (1448-1508; Kurfürst seit 1476) angefertigt wurde (s.u. § 428f).

§ 405 Während es sich bei diesen frühen Fällen nicht nachweisen (sondern nur vermuten) läßt, ob (daß) die feudale Beteiligung über die bloße Rezeption des Totentanzes hinausgeht, ist dies in späterer Zeit dort offenkundig, wo adelige Bauherren die von ihnen errichteten Gebäude mit Totentänzen schmücken lassen: so hat etwa Herzog GEORG der Bärtige von Sachsen sein neuerbautes Dresdener Schloß um 1535 vom Steinmetz Hans SCHICKENTANZ mit einem - vorerst noch textlosen - Totentanzrelief (DSD) schmücken lassen⁹¹⁷⁾ und so geradezu die seelsorgerische Funktion der Geistlichkeit (Bettelorden) übernommen: 'ursprünglich stand dieses gewaltige memento mori den Dresdnern immerdar vor Augen, denn es zierte die der Elbbrücke zugekehrte Schauseite des Georgenbaues', während 'auf der Stadtseite die Versöhnung durch Christi Opfertod dargestellt' war⁹¹⁸⁾.

Ein analoges Beispiel bietet zu Beginn des 18. Jahrhunderts Franz Anton Graf von SPORCK (zeitweise Statthalter von Böhmen) mit dem von ihm erbauten und unter der Obsorg F.F. Misericordiae für 100. arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Bad in Böhmen ..., in dem im untern Gang ... zur nützlichen Betrachtung des Todes (WAS Titel) ein Totentanz gemalt gewesen ist, der mangels Restaurierung freilich schon früh wieder verloren gegangen,⁹¹⁹⁾ jedoch vorher durch den in SPORCKs Dienst stehenden Kupferstecher Michael Heinrich RENTZ in Kupfer gestochen und so für den Buchdruck vorbereitet wurde.

§ 406 Adelige treten aber in der Geschichte des Totentanzes nicht nur als Rezipienten und Auftraggeber in Erscheinung, sondern auch als ausführende Künstler: so hat Graf Wilhelm Werner von ZIMMERN nach seinem Rückzug aus dem Amt eines Reichskammerrichters (1554) bis zu seinem Tod (1575) neben anderem (wie der Mitarbeit an der von seinem Bruder Froben Christoph von ZIMMERN und dessen Sekretär Johannes MÜLLER abgefaßten ZIMMERNschen Chronik) auch die Hs. A (den Originalkodex) von ZIM geschrieben⁹²⁰⁾, enthaltend eine Fülle von Betrachtungen über den Tod, die der Graf theils aus anderen Schriftstellern und Dichtern zusammengestellt, theils selbst verfaßt hat⁹²¹⁾. Es ist zweifelhaft, ob der Graf dabei überhaupt an einen Textadressaten gedacht hat; jedenfalls weisen die erhaltenen 3 Handschriften, soweit bestimmbar, nicht über den ZIMMERNschen Familienkreis hinaus: die als Konzept erkennbare (quartformatige) Handschrift A ist bis heute im Besitz der gräflich-aulendorfschen Familie, in den sie 1592 eine geborene ZIMMERNsche Gräfin mitgebracht zu haben scheint⁹²²⁾, und die prachtvolle - wie B - Großfolio-Hs. D ist wohl im Umkreis des ZIMMERNschen Sekretärs Johannes MÜLLER entstanden⁹²³⁾ und vermutlich - wie B - als Prunkstück für die Familienbibliothek einer der ZIMMERNschen Linien bestimmt gewesen.

Im Gegensatz zum Grafen ZIMMERN sucht (mehr als 100 Jahre später) Johann Weikhard Freiherr von VALVASOR mit seiner Totentanz-Ausgabe, die er in seinem eigenen, vornehmlich zur Herausgabe der Ehre des Herzogtums Krain eingerichteten Kupferstich-"Studio" nach dem Vorbild von HOL hat stechen und vielleicht - wie im Fall der Ehre -

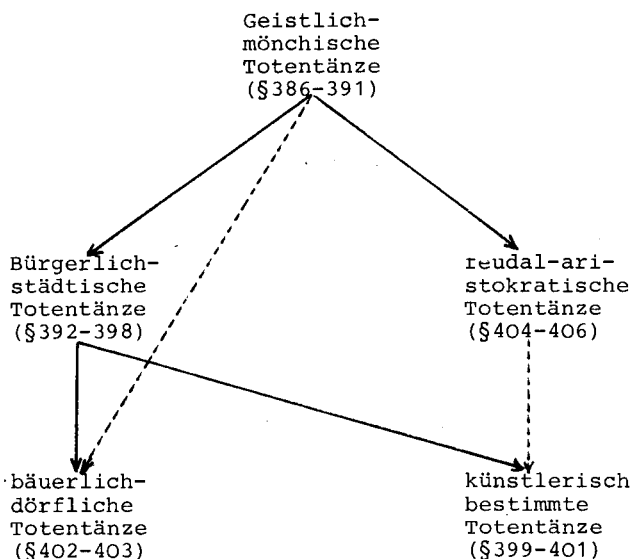
von Erasmus FRANCISCI⁹²⁴⁾ mit lateinischem und deutschem Text versehen lassen, die Öffentlichkeit: vermutlich auf eigene Kosten - er stirbt, erst 52jährig, 'nach Veräußerung seiner Güter in sehr dürftigen Verhältnissen'⁹²⁵⁾ - läßt er das insgesamt dreiteilige Theatrum mortis humanae in Laibach drucken und in Salzburg verlegen.

Kaum weniger spleenig als der Freiherr von VALVASOR, aber als Lithograph, Radierer und Dichter ungleich vielseitiger und erfolgreicher als dieser, bietet uns Franz Graf von POCCHI, Zeremonienmeister, Musikintendant und Oberstkämmerer König LUDWIGS I. von Bayern, wiederum fast 200 Jahre später mit seinem Totentanz in Bildern und Sprüchen (1862)⁹²⁶⁾ ein Beispiel für ein feudal-künstlerisches Werk und vollzieht so eine Entwicklung, die auch (und vor allem) bei den bürgerlich-städtischen Texten zu konstatieren war, nach.

ee) Zusammenfassung

§ 407 Versuchen wir, die (§§ 386-406) vorgenommene Gruppierung unseres Corpus nach dem Kriterium der gesellschaftlichen Herkunft der Texte historisch-genetisch zu interpretieren, so läßt sich in etwa folgender Ablauf abstrahieren:

Der Totentanz, ursprünglich eine aus apokryph-eschatologischen Vorstellungen von Geistlichen (Bettelmönchen) zu seelsorgerischem Zweck entwickelte Textform, wird einerseits (in geringerem Ausmaß) von der Feudalklasse gefördert, andererseits (und vor allem) jedoch vom 3. Stand im städtischen Milieu weitgehend säkularisiert und in Ware verwandelt, deren Wert immer mehr durch künstlerische Gesichtspunkte bestimmt und deren Produktion demzufolge zusehends künstlerischer Auftrag wird. Diese Entwicklung, die andeutungsweise auch beim feudalen Totentanz feststellbar ist, tritt jedoch nicht ein, insofern der Totentanz aus dem bürgerlich-städtischen in den bäuerlich-dörflichen Bereich transferiert und dort zum Volksgut (Folklore) umgeschmolzt wird. Schematisch wären diese Vorgänge etwa so zu skizzieren:



d) Interferenzen und Abhängigkeiten zwischen einzelnen Totentänzen
(§ 408-449)

§ 408 Obwohl uns die große historische und geographische Spannweite der Totentanz-Überlieferung dazu geführt hat, zu ihrer Erklärung das sprachwissenschaftliche Konstrukt eines Totentanz-Textems zu postulieren (s.o. § 7), kann dies natürlich nicht bedeuten, daß alle Textzeugen unseres Corpus direkt und ausschließlich von diesem hypothetischen Textem abzuleiten wären.

Es ist vielmehr einerseits damit zu rechnen, daß einzelne Zitate unabhängig vom Textverband, in dem sie auftauchen, als selbständige "Fertigteile" verfügbar sind und in verschiedene Texte eingebaut werden, ohne daß sonst (direkte) Abhängigkeit festzustellen wäre. Als Beispiele seien genannt die Thrakier, für die De stunde des dodes is beter wan der gebort (LÜB 148927; ähnlich NEC p.6, aber schon bei H.SEUSE p.379, 25-28), die Vorstellung vom Jenseits als eim andern lant (SCH 27,6; ähnlich LÜB 1463,267; BER 211f; LÜB 1520 374; sowie refrainartig thematisiert im nd. Gedicht Vom andern Land - s.u. § 503 -), die Forderung, daß Ein Bischoff soll vnsträfflich

sein (SCH 1560-12,1; ähnlich WAS Bildunterschrift 8; sowie WACKER-NAGEL Kirchenlied III 726-2,1) oder eine besonders geglückte Formulierung wie die des Kindes in OBD:

Muss ich tanzen und kan nicht gan (OBD 23,8);

die sich in mehreren u.a. sonst nicht oder kaum von OBD beeinflussten Texten wiederfindet:

Ik schal dansen unde kan nicht gan (LÜB 1463,389f - fraglich, ob schon im Originaltext); Es muss tanzen und kan nit gan (BRN 68,2); Soi tantzen ich und kan nicht gehn (WIS 183).

§ 409 Öfter ist - andererseits - die zwischen zwei Texten bis in die wörtliche Formulierung zu beobachtende Verwandtschaft nur durch die Annahme d i r e k t e r B e e i n f l u s s u n g zu erklären, wobei es uns im folgenden nicht um vereinzelt Entlehnungen (wie etwa FRÖ 99,1-6 aus NEC 29,13-16.1-8; WAS 24-1,3.6 aus ABR 1710,3), sondern um Abhängigkeiten zu tun ist, die über weite Strecken des Textes gehen.

Solche Abhängigkeiten bestehen z.B. für WSB als einer bildlichen und textlichen Kurzfassung von SLO:

WSB 1 - 6 = SLO 39. 34. 3. ~35. 33. ~5;

für WDR und BAB, deren bildliche Darstellungen, verwendete Bibelzitate und zweizeilige Bildunterschriften fast durchwegs aus ABR 1710 entnommen sind:

WDR:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ABR:	59	1	52	44	26	18	51	40	21	50	42	17	57	36	49	39	54	56	63	
BAB:						1														3
BAB:	2	4	5	6																
ABR:	55		10	27;																

sowie höchstwahrscheinlich auch für die vom gleichen Maler-Autor stammenden und im Wortlaut aneinander anklingenden Texte FAL-ELB, ELM und SWA.

aa) Die Textgruppe der deutschsprachigen HOLBEIN-Ausgaben (§ 410-412)

§ 410 Komplizierter und verflochtener sind die textlichen Abhängigkeiten innerhalb der Editionsserien NEC und SCH, sowie zwischen ihnen. Der vielleicht von Heinrich VOGTHERR d.Ä. stammende Text von NEC 1544 wurde nicht nur vom ersten Herausgeber, Jobst DE NECKER, in einer zweiten, undatierten Edition wohl bald nach der Erstausgabe⁹²⁷⁾,

sondern in konfessionell entschärfter (s.o. § 42.55) Form auch von seinem Sohn und Geschäftsnachfolger David DENECKER (in seinen Ausgaben: Augsburg 1561, Leipzig 1572 und Wien 1579), sowie vom Nachdrucker Leonhart STRAUB (St.Gallen 1581) und in stark gegenreformatisierter Fassung auch von den Münchener Jesuiten (MÜN um 1610) weiterverwendet. Daß - abgesehen von FRÖLICH (s.o. § 409) - auch SCHEIT, der Textautor der zweiten deutschsprachigen Editionsreihe von Holzschnitten nach HOL, den Text der DE NECKERschen Ausgaben gekannt (und z.T. berücksichtigt) hat, beweist eine auffällige Parallele gleich am Textanfang:

NEC 1544 (Titel):	SCH 1557 (Vorrede):
<u>Das menschlichs leben anders nicht</u>	<u>In diesem kurtzen leben ...</u>
<u>Dann nur ain lauff zum Tod.</u>	<u>Welchs zu dem todt eyn</u>
	<u>schneller lauff</u>

Mit Ausnahme dieses Anklanges scheinen sich jedoch kaum Übereinstimmungen zwischen NEC, dem nach dem Zeugnis der völlig übereinstimmenden Figurenauswahl und -reihenfolge ein Exemplar der noch textlosen Basler HOL-Ausgabe von 1530 zugrundegelegt sein muß⁹²⁸), und SCH zu bestehen, dessen Wortlaut seinerseits z.T. stark mit dem lateinischen Text AEMILIUS' (seit 1542 in Lyoner, seit 1555 auch in Kölner HOL-Ausgaben vorliegend) übereinstimmt, wie z.B. beim Ratsherren:

Prov. xxj (V 13; = Bildüberschrift)
Wer seine ohren verstopfft vor dem schreien der armen/ der wirt
auch ruffen / vnd nicht erhört werden.

AEMILIUS:
Pauperis et clausa spernitis aure preces // Sed vos extrema
quando clamabitis hora // sic etiam clausa negliget aure Deus.

SCH 20,3ff:
Des armen geschrey ist euch ein spott / Ir stopfft die ohrn
drumb wirt euch Gott / Wann jr schreyt auch erhören nit / Vnd
euch versagen ewer bitt.

(Ähnliche Abhängigkeit bei SCH 1. 4. 6. 7. 13. 21. 24. 28. 32. 35. 43. 44. 47).

Vielleicht war diese Stütze, die der - an anderen Stellen (wie z.B. besonders SCH 5 oder 34) durchaus selbständig formulierende - SCHEIT im Bibeltext und im frz.-lat. Vorbild hatte, mitbestimmend für die im Vergleich zu NEC⁹²⁹) stärkere, fast 100 Jahre andauernde Wirkung seines Textes: nicht nur wurde er in mehreren Nachschnittsausgaben von HOL:

Köln (?) 1557. 1560. 1573⁹³⁰),

darunter auch in einer für den niederdeutschen Sprachraum bestimmten:

Köln 1558⁹³⁰),

verwendet, wobei es (wie bei EC) zur konfessionellen Entschärfung kam (s.o. § 54), sondern auch in einer Serie von Kupfersticheditionen Eberhard KIESERS:

Frankfurt vor 1617. 1617. 1618⁹³¹),

zum Teil in Kombination mit den lateinischen und französischen Texten von AEMILIUS und CORROZET:

Frankfurt 1623,

sowie in einer weiteren Nachstich-Ausgabe von Paulus FÜRST:

Nürnberg 1648,

kombiniert mit einem weiteren deutschen Text von Johannes VOGEL.

Sogar noch SLO (1832) greift bei einigen Bildunterschriften (4. 13. 16. 20. 43) auf SCH zurück.

§ 411 Außerdem hat SCH auch direkt auf spätere Ausgaben des Textes von NEC eingewirkt, wie z.B. auf NEC 1579, wo gegenüber früheren Editionen wiederum neue - diesmal aus SCH 1557 entlehnte - Verse zum Papst aufgenommen wurden:

SCH 1557-6,1f.5f

In tempel hast du dich ge-
setzt

Man hat dich für ein Gott
geschetzt

Jetzt hat ein end dein ampt
vnd ehr

Die kalten füß küßt man nit
mehr.

NEC 1579

Du Papst hast dich in Tempel
gsetzt

Ir viel dich für ein Gott han
gschetzt

Nun hat ein end dein ampt vnd
ehr

Die kalten Füß küßt man nicht
mehr.

Noch signifikanter für die überlegene Wirksamkeit des sechszeilige SCHEITschen Textes gegenüber dem metrisch anspruchsvolleren und viel längeren von NEC (zwischen 15 und 18 Zeilen pro Figuren paar) ist die Tatsache, daß (vermutlich) David DE NECKER mit seinen (Folio-)Holzschnitten auch eine Ausgabe (NEC-SCH') veranstaltet hat (o.O., o.J.)⁹³²), in der er die SCHEITsche Konkurrenz-Edition nicht nur, was die Kürze der Subtexte (4 Zeilen pro Figuren paar) unterbietet, sondern sogar weitgehende direkte Anleihen bei ihr macht, während der ursprüngliche NEC-Text bedeutend weniger Einflüsse hinterläßt:

SCH Nr.5: Das Todtengesang
Hie hebt sich der pusaunen klang
zum dantz rufft vnser todtengsang.
Alles was lebt das muß herbey /
Wie hoch er in der welt hie sey.
Würt ein gebein dem andern gleich /
An reyen muß beyd arm vnd reich.

NEC-SCH' Deß Todtendantz
Spilleut
Zum Dantz rufft vnser Todten-
qsang Mit Paucken vnd Pusau-
nen klang / An Rayen muß beyd
Arm vnd Reich / Ein jeder
Stand dem Todt gilt gleich.

Vergleichbare Stellen:

NEC-SCH': 1,3f; 2; 7 8,1.3f; 10,4; 13,2ff 14,3f; 16
SCH : 1,4 2 7,1f.5f; 8,3.5f; 10,5f; 13,1.5f 14,6 21,3f.6;
NEC-SCH' 17,3f; 18,4; 20; 21,3f; 24,1.3f; 25,3f; 27; 28,3f
SCH ... 23,5f; 24,6; 32,3-6; 36,5f; 33,1.5f; 34,5f; 28,1-4; 30,5f
NEC-SCH' 30,2; 34; 35,1-3; 36,1.3f; 37; 38;
SCH 29,2; 18,1f.5f; 20,1f.3f; 37,1f.3f; 35,1-4; 38,1f.5f.

Man vgl. demgegenüber die Übereinstimmungen zwischen

NEC-SCH' 1,4; 4,3; 6,2; 9,1f; 10,4; 13,1 18,1; 19; 26,2; 28,1;
NEC 1544 15,3 21,16;23,4;25,1f 73,6ff 45,9f 85,1; 87; 39,9; 65,2;
NEC-SCH' 30,3; 32,3f;
NEC 1544 61,6; 51,16.

Der Zeitpunkt der Entlehnung von NEC-SCH' aus SCH läßt sich sogar genauer festlegen: denn NEC-SCH' vertauscht im Gegensatz zu den autochthonen DE NECKERschen Ausgaben, aber in Übereinstimmung mit der Ausgabe SCH 1573 die SCHEITschen Texte über des Hertzogs weib und des Grauen weib (34,2 bzw. 36,2), derart daß diese unter den Herzoginnen-, jene aber unter den Gräffinnen-Holzschnitt (nach HOL) zu stehen kommen:

HOL	NEC 1544	SCH	SCH	SCH	NEC-SCH'
Nr.	HOL	1557/60	1558	1573	
34	Gräffin	Liebespaar	Gräffin	<u>Herzogin</u>	<u>Edelfrau</u>
35	Edelfrau	Herzogin	Liebespaar	Liebespaar	Bürger
36	Herzogin	Gräffin	Herzogin	<u>Gräffin</u>	<u>Gräffin</u>
				<u>Textentlehnungen</u>	

§ 412 Unter Berücksichtigung dieser Spezifizierung lassen sich die Zusammenhänge und das Nebeneinander der beiden Ausgabenreihen NEC und SCH in folgender schematischer Darstellung verdeutlichen:

(KERVER) 933)

HOL

CORROZET
(frz.)

AEMILIUS
(lat.)

NEC 1544
NEC NrII
(o.J.)
|
NEC 1561
|
NEC 1572
|
NEC 1579

SCH 1557
|
SCH 1558
(nd.)
|
SCH 1560
|
SCH 1573

NEC-SCH'
(o.J.)

NEC-GAL
1581

FRÖ 1588

MÜN-1610

KIESER
(vor 1618)
|
KIESER
1617
|
KIESER
1618
|
KIESER
1623
|
VOG 1648

§ 413 Problematischer wird die Darstellung stemmatischer Verhältnisse dann, wenn man die großen öffentlichen Totentänze, die über längere Zeitspannen hinweg kontinuierlich wirksam geblieben sind, in die Untersuchung einbeziehen und versuchen will, trotz aller grundsätzlichen Vorbehalte gegen die generelle Praktikabilität des Stammbaummodells im Fall eines Textcorpus wie des unseren, aus diesem Corpus doch unter dem Gesichtspunkt engerer Zusammengehörigkeit (und d.h.: - gemeinsamer - Abhängigkeit) kleinere Textgruppen auszugliedern. Wir können uns dabei zu einem Gutteil auf die Zusammenschau ROSENFELDS stützen, die lediglich der einen oder anderen Ergänzung im Hinblick auf das hier zugrundeliegende Corpus bedarf. Gültig ist v.a. die Unterscheidung ROSENFELDS von drei großen Textgruppen:

- einer von ihm (wie wir glauben: überflüssigerweise) auf einen "Würzburger" (Ur-)Totentanz zurückgeführten oberdeutschen (OBD) Gruppe;
- einer Gruppe von niederdeutschen (v.a. Lübecker) Texten, und
- einer Gruppe von 'mitteldeutschen Totentänzen im Kraftfeld zwischen West und Ost'⁹³⁴.

bb) Die Oberdeutsche Textgruppe um OBD (§ 414-427)

§ 414 Im Zentrum der ältesten (oberdeutschen) Gruppe steht, sofern man nicht dem Ulmer Totentanz, den Abbas Ulricus 1440 depingi curavit⁹³ den zeitlichen Vorrang einräumen will, zweifellos jenes berühmte Gemälde des Todten-Tantzes, welches in der Löbl. und weit berühmten Stadt Basel bey dem Prediger-Closter, auf dessen schönen Kirchhofe, so voller Linden-Bäume stehet, an dem gepflasterten Fußpfad zur rechten Hand im Eingehen auf einer langen Mauer mit Oel-Farben in rechter Lebens-Grösse gemahlet ... und mit einer Gallerie und Dachung verwahret war; es handelt sich dabei also um das Gemälde (und den Text) von GRB,

welches (wie gründlich darvon gehalten wird) bey Zeiten Kaisers Sigismundi (Anm. 936) in dem grossen Concilio allda gestiftet worden von denen anwesenden Vättern und Prälaten, zur Gedächtnuß des grossen Sterbens oder Pest, so allda Anno 1439 in noch währendem Concilio graßirt, und sehr viel Volks weggerissen hat, darunter auch etliche vornehme Herren, Cardinäle und Prälaten waren. (GRB-MERIAN Vorrede 1649)

Genauerer über die Umstände, unter denen der Gedanke zur Stiftung des Baseler Totentanzes gefaßt werden konnte, findet sich in der Historia Gestorum Generalis Synodi Basiliensis des prominenten Konzilsteilnehmers JOHANNES DE SEGOVIA⁹³⁷), der über die Ereignisse im Juli 1439 berichtet, daß sich die Kirchenversammlung peste urgente veranlaßt gesehen habe, omnibus Basilee habitantibus decessuris vsque ad festum omnium sanctorum indulgentia plenaria (p.337) zu verleihen und denen, die eine Wallfahrt nach Maria Einsiedeln unternähmen, einen Sündenablaß zu gewähren (p.338), im übrigen aber eine Auflösung der Versammlung durch "wilde Abreisen" mittels des Beschlusses habe verhindern wollen,

quod per recessum cuiuscumque aut quoruncumque, cuiuscumque status aut dignitatis, ab hac civitate Basiliensi, etiam si cardinalatus, patriarchalis aut pontificalis existat, non sit neque censeatur concilium dissolutum. (ebda p.338f).

Nachdem am 22. Juli bekanntgeworden war, daß pestilencia eciam domum presidentis [=Johannes von RAGUSA ?] inuasisset, wurde inter maiores concilii (ebda 339) der Gedanke einer Suspendierung erwogen, jedoch verworfen:

quoniam cessacio conciliarum accionum haberet in ventre annexam concilii dissolutionem, melius eis fore in bello defensionis et ecclesie mori, quam diebus suis videre ecclesie auctoritatem miserabiliter conculcari, spem in domino habentes, vt misereretur, morbo epidemie iam prope finem sistente. (ebda p.341)

Offensichtlich befand sich das Konzil, von Gabriel, depositus a papatu, sub colore vnionis Grecorum quasi iam facta (ebda 340), aufs heftigste bekämpft und nun von einer jedenfalls als schlimmes Vorzeichen zu verstehenden Seuche geplagt, in einer äußerst kritischen Phase, die - wie aus dem wiederholten Hinweis auf die einheimische Baseler Seelsorgerschaft (darunter auch die Dominikaner) zu vermuten ist - nur mühsam überwunden werden konnte:

Persecucio namque pestis et plebibus et pastoribus est communis; quo casu non licet pastoraalem fugere preterea, cum viderent exemplum ante oculos suos Basilee cathedralem et alias ecclesias collegiatas a suis canonicis derelictas non esse, ne cessaret cultus divinus, multo vtique magis necesse erat diebus hiis continuare celebracionem concilii (ebda p. 340).

§ 415 In diesem Kontext, auf den wohl auch im Concilium-Kapitel von Des Teufels Netz mit Worten des Teufels angespielt wird:

Denn wir hand unser sach geworben Das maniger under in ist gestorben Der eweklich unser muosz wesen (V 3023-25);

ist offenbar auch das Projekt des Totentanzgemäldes ausgeführt worden, in dem sich wohl 'urtümlicher Glaube an die Heilmagie des Bildes und an Sympathiezauber'⁹³⁸⁾ mit einer dem eben beschlossenen Griechendekret EUGENS IV. und dem darin dogmatisierten iudicium particulare entgegengesetzten theologischen Bekräftigung des Glaubens an das Jüngste, Allgemeine Gericht verbunden hat. Dies legt auch der Bericht nahe, den JOHANNES VON SEGOVIA über das Ende der Seuche gibt:

Die autem XXVIII Nouembris celebrata fuit conciliariter solemnis missa pro defunctis patribus, concilio anno isto pestilencie morbo Basilee aut prope vel in legacione constitutis, sermone facto per Thomam de Corcellis, prosequentem verbum libri Machabeorum [2 Macc 12,45]: 'Qui cum pietate dormicionem acceperant, optimam haberent repositam graciam.' (ebda p.429)

Wenn er nämlich nicht an die Auferstehung der Gefallenen geglaubt hätte, wäre es überflüssig und lächerlich gewesen, für Tote zu beten! (2 Macc 12,44).

§ 416 Wird aus diesen Umständen deutlicher, warum der (vermutlich) erste deutsche Großtotentanz gerade in Basel zur Zeit des Konzils entstanden ist, so bleibt noch zu skizzieren, warum dies gerade an der Friedhofsmauer des Predigerklosters geschah. Eine Voraussetzung dafür dürfen wir wohl in der Tatsache sehen, daß der Basler Dominikaner-Konvent seit 1428/29 nach strengen, vom Ordensmeister BARTHOLOMÄUS TEXIER erlassenen Vorschriften eingerichtet war und in der Folge zum Reformzentrum des Ordens wurde. Ab 1431 hatte der von Johannes NIDER geleitete Konvent, in dem sich nicht nur der Ordensmeister TEXIER, sondern auch der Generalprokurator Johannes STOJKOVIC (de Ragusa) und andere prominente Predigerbrüder aufhielten⁹³⁹⁾, auch für das Konzil eine so wichtige Bedeutung, daß nicht-offizielle Sitzungen und Beratungen in den vom Prior zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten des Klosters stattfanden. Die sich andeutende schismatische Entwicklung des Konzils scheint jedoch auch in den Reihen der Dominikaner zwei Parteien geschaffen zu haben⁹⁴⁰⁾: obwohl der Ordensmeister TEXIER die antipäpstliche Wendung des Konzils nicht mitmachte und auch der Prior Johannes NIDER (1435/36) Basel und sein Kloster verließ, blei-

ben die Dominikaner in Basel einflußreich: nicht nur gewinnt der neue Prior Konrad SLATTER (1436-1458) große Beliebtheit als Beichtvater und Prediger⁹⁴¹), sondern auch (und v.a.) Johannes STOJKOVIC (de Ragusa), der schon früher vertretungsweise für Julianus CAESARINUS den Konzilsvorsitz innegehabt hatte, entwickelt sich zu einer der treibenden Kräfte des nun antipäpstlichen Konzils. STOJKOVIC, der übrigens seinen wertvollen Handschriftenbesitz nach seinem Tod (1443) der Basler Dominikaner-Konventsbibliothek vermachtete⁹⁴²), 'deficiente synodo a legitimo pontifice Eugenio IV. et ipse inter eos fuit, qui multum laboraverunt semonibus et disputationibus pro illius conciliabuli auctoritate tuendâ: hinc a Felice V. antipapa factus est ardensis (Ardziš in Peloponneso) episcopus, imo et cardinalis'⁹⁴³).

Insofern gewinnt auch die sonst unverständliche Geste des neugewählten und -gekrönten Gegenpapstes FELIX V. Bedeutung, der nach seiner Krönung in einer feierlichen Prozession usque ad conuentum praedicatorum (Joh. de SEGOVIA op.cit. p.495) zog und dort die erste Nacht als neuer Papst verbrachte, so die engen Beziehungen unterstreichend, die zwischen seinem Pontifikat und den Basler Dominikanern bestanden.

§ 417 Im Umkreis und in der Nachfolge dieses - wohl aufsehenerregenden - Basler Gemäldes dürften nicht nur, wie oben (§ 376f) ausgeführt, im 15. Jahrhundert die handschriftlichen Textzeugnisse OBD-M¹, M², M³ und Berl entstanden sein, sondern bis ins 19.Jh. hinein zeitigte der Baseler Totentanz in immer wiederkehrenden Wellen gedruckte Ausgaben wie OBD-H², FRÖ, MERIANS GRB-Nachstiche usw. (s.o. § 371). Was die genetische Herkunft des Baseler Totentanzes von 1439 betrifft, haben wir es bei der Hs. OBD-H¹ zwar möglicherweise mit einer Abschrift der unmittelbaren Textvorlage zu tun (s.o. § 377), doch ist es fraglich, ob die **A n r e g u n g** von dieser handschriftlichen Vorlage gekommen sein kann. Viel eher ist hiebei - wie übrigens auch beim Londoner Totentanz von 1440 - an den ältesten verbürgten Totentanz überhaupt, die danse macabre auf dem Friedhof des Franziskanerklosters Des Innocents in Paris aus dem Jahre 1425 zu denken, die - 'admiration par tous les clerics étrangers

qui fréquentaient l'Université de Paris'⁹⁴⁴⁾ - in ganz Europa, besonders aber in Deutschland (mit Basel beginnend) die Anfertigung von ähnlichen Werken angeregt haben kann. Dieser gerade durch übernationale Institutionen wie die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner (und durch deren Rivalität!) leicht erklärbarer Vorgang setzt sich innerhalb des deutschen Sprachraums, ausgehend vom großstädtischen Zentrum Basel, fort - ein ähnlicher Prozeß, wie er sich in Frankreich ebenfalls aus dem Verhältnis der Totentänze von Kermaria und La-Chaise-Dieu zu dem von Paris erschließen läßt -:

Neben den von ROSENFELD u.a. in diesem Zusammenhang genannten Totentänzen 'im östlichen Kreuzgang des Wengenklosters in Ulm' (schon 1440!)⁹⁴⁵⁾ sowie 'am achteckigen Beinhaus des Friedhofs zu Metnitz in Kärnten (etwa 1490)'⁹⁴⁵⁾ ist aus älterer Zeit noch auf weitere drei im Basler Einflußbereich entstandene und mit GRB verwandte Großtotentänze, nämlich KLB; KZH und den in Wil (SG), zu verweisen; aber auch noch im 17. und 18. Jh. finden sich Totentanzgemälde und -texte, die auf GRB zurückzuführen sind, wie FÜS, OST und BLB.

§ 418 Das (heute nicht mehr erhaltene und von RAHN nur summarisch auf das 15. Jahrhundert datierte) 'Wandgemälde in der Todtencapelle zu Wyl im Canton St.Gallen'⁹⁴⁶⁾ enthielt u.a. einen Totentanz-Fries dessen zum Zeitpunkt von RAHNS Untersuchung noch erkennbare Figuren mit denen von OBD bzw. GRB übereinstimmten und dessen stark beschädigte Verse, soweit lesbar 'in sozusagen wörtlicher Übereinstimmung mit dem bei MASSMANN (die Baseler Todtentänze) abgedruckten Urtexte'⁹⁴⁶⁾ standen. So wie ROSENFELD für den Metnitzer Totentanz aus der Tatsache, daß 'die geschlossene Reigenkette ... in dicht aneinandergereihte Einzelpaare aufgelöst'⁹⁴⁷⁾ ist, ein 'Totentanzbuch als Malvorlage' wahrscheinlich gemacht hat, läßt sich im Falle von Wil aus der Beobachtung, 'wie wenig die Zusammenstellung der zahlreicheren (!) Verse mit den Bildern übereinstimmt'⁹⁴⁸⁾ ein ähnlicher Schluß ziehen und an eine - nicht koordinierte Kopie einer handschriftlichen oder gedruckten Fassung des (ursprünglichen) Basler Textes denken. Dazu paßt, daß der Wiler Totentanz teilweise im Gegensatz zur erhaltenen Version von GRB stand und gleichlautend war mit OBD bzw. KLB (s.u. § 419ff); dies zeigt sich

vor allem in den Kind-/Mutter-Abschnitten, beim Juristen und - besonders aufschlußreich - beim Edelmann, wo Wil nicht nur von GRBs überlieferter (jüngerer) Form abweicht, sondern auch von der Mehrzahl der OBD-Überlieferungszeugen:

denn der Reim man / an (OBD 16,1f) lautete in Wil - so wie in KLB und OBD-Berl und entgegen den anderen OBD-Textzeugen - auf: degen / pflügen.

419 Besonders eng und klärungsbedürftig ist die Art der Verwandtschaft zwischen GRB und dem zweiten Baseler Großtotentanz KLB, der - halb vergessen - noch im 18. Jh. im Kreuzgang des ehemaligen Frauenklosters Klingenthal in Klein-Basel sichtbar war und von Emanuel BÜCHEL in Text (1766) und Bild (1767) kopiert und so überliefert wurde. Die Beziehungen von KLB zu dem überlieferten Text GRB (in der Fassung FRÖ 1588) einerseits und dem vierzeiligen, in Handschriften und Drucken des 15. Jahrhunderts überlieferten oberdeutschen Totentanz (OBD) andererseits sind verwickelt und bedürfen des Versuches der Entwirrung: eine zentrale Frage ist dabei, wie die einerseits etwa von GOETTE⁹⁴⁹⁾ und FEHSE⁹⁵⁰⁾ postulierte 'Priorität der Klingenthaler Bilder und Verse'⁹⁵¹⁾ mit der andererseits z.B. von RIGGENBACH vertretenen Überzeugung zu vereinbaren ist, es unterliege 'keinem Zweifel, daß der zündende Funke vom Prediger-Totentanz ausging'⁹⁵²⁾. Nicht nur ist das eine wie das andere plausibel, sondern beides ist auch möglich, wenn man die Textzeugnisse von OBD und GRB als zwei verschiedene, durch 'eineinhalb Jahrhunderte getrennte Stadien des Basler Dominikaner-Totentanzes und die von KLB repräsentierte Rezension als das (ein) dazwischenliegende(s) missing link zu verstehen versucht; je nachdem, mit welchem der beiden Texte, OBD oder GRB, verglichen wird, präsentiert sich KLB als Vorlage oder als Kopie.

Als absoluten zeitlichen Anhaltspunkt bietet uns KLB selbst die bei Grafen stehende Jahreszahl 1312, die vom Kopiator BÜCHEL nachträglich in einer Fernerer Untersuchung das Alter des Todtentanzes im Klingenthal anbetreffend⁹⁵³⁾ als Lesefehler deklariert und auf 1512 korrigiert wurde. Die einfachste und angesichts der stark divergierenden kunsthistorischen Datierungsversuche:

GOETTE: vor 1437⁹⁵⁴⁾; MAURER: wahrscheinlich um 1450⁹⁵⁵⁾; RIGGENBACH: zwischen dem 13. Januar 1480 und dem 20. Oktober 1482 (Anm. 956);

wohl auch nur zu berechnete Erklärung dieser Jahreszahl muß sein, daß sie - ähnlich wie 1517 in KZH, 1463 in LÜB - das Jahr der Entstehung angibt.

§ 420 Vorbild und Anregung zu diesem innerhalb der Klostermauern befindlichen und deshalb nur für die Klingenthaler Nonnen bestimmten Werk gab selbstverständlich der - seit 1439 (s.o. § 414) - existierende - öffentliche Großtotentanz im Friedhof bei den Dominikanern in Groß-Basel, der allerdings noch kaum mehr als jene 24 Figuren umfaßt haben dürfte, die uns in der handschriftlichen und blockbuchartigen Überlieferung von OBD entgegentreten. Die Übereinstimmung zwischen dieser und KLB ist - mit signifikanten Ausnahmen (s.u.) - so weitgehend, daß FEHSE und ROSENFELD in ihren Ausgaben des "Oberdeutschen" bzw. "Würzburger" Textes jeweils KLB im kritischen Apparat mitberücksichtigen.

Allerdings wurde in KLB - u.zw. wie es scheint, hauptsächlich aus rein äußerlichen Gründen - die Ständereihe gegenüber OBD (und das heißt: gegenüber der ursprünglichen Version von GRB 1439) erweitert: abgesehen von dem zwischen Jurist und Chorherr eingeschobenen Advokaten (KLB 14) findet sich nämlich zwischen der fünftletzten Figur des Krüppels und der viertletzten (nach OBD) des Kochs in KLB ein ganzer Block von 14 neuen Figuren vom Einsiedler bis zur Heidin. Der entscheidende und beweiskräftige Umstand ist dabei der, daß dieser eingeschobene Block zusammentrifft mit der nordwestlichen Ecke des Kreuzganges⁹⁵⁷⁾, die durch eine Kruzifixdarstellung geschmückt war. Dynamisch interpretiert bedeutet dieser Umstand nicht weniger, als daß der als Vorbild dienende 24-Figuren-Totentanz von OBD bzw. GRB 1439 für die zur Verfügung stehende Westwand allein zu lang, für West- und Nord-Wand zusammen jedoch zu kurz war. Aus diesem Grund fügte der Maler von KLB am Beginn der Nordwand so viele neue und deswegen 'stilistisch abweichende'⁹⁵⁸⁾ Figuren ein, als notwendig waren, um den Zug quantitativ auszutarieren:

Westwand: 21 (20+1) Figuren; Nordwand: 18 (14+4) Figuren; und die Kruzifixdarstellung - wie z.B. in BER auch⁹⁵⁹⁾ - ins Zentrum zu rücken.

421 Indem wir nun KLB in Kontrast setzen zu GRB in der 1588 durch FRÖLICH überlieferten Text- und durch MERIAN 1621 u.ö. bezeugten Bild- und Textfassung, wird die Kopie zur Vorlage: denn nur durch direkte Abhängigkeit von KLB ist es zu erklären, daß GRB - außer den offensichtlich von FRÖLICH in seiner Ausgabe 1588 bzw. KLAUBER bei seiner Restaurierung 1568 ein- bzw. angefügten Figuren des Türken und des Malers - trotz einiger Figuren ä n d e r u n g e n :

Königin und Herzogin statt Patriarch und Erzbischof, Ratsherr statt Advokat;

nicht nur genau die gleiche Figuren a n z a h l aufweist wie der Klingenthaler Totentanz, sondern auch den dort aus Raumgründen zwischen Krüppel und Koch eingeschobenen Figurenblock an genau derselben - in GRB jedoch nicht motivierten! - Stelle und in derselben Abfolge enthält. Daraus, sowie aus der weitgehenden gestalterischen Übereinstimmung dieser Figuren⁹⁶⁰), ergibt sich zwingend, daß der Maler-Restaurator, der GRB irgendwann nach 1512 (Entstehung von KLB) restauriert und erweitert hat, den Bilderzyklus von KLB gekannt und imitiert haben muß. Zwei Indizien ermöglichen uns noch weitergehende Schlüsse: wie oben (§ 372) bereits ausgeführt, ergibt sich aus der Reihenfolge der für GRB gesichert bezeugten Restaurierungen nicht nur, daß diese ungefähr knapp alle 50 Jahre durchgeführt wurden, sondern daß zwischen dem überlieferten Entstehungsdatum 1439 und der ersten urkundlich belegten Restaurierung 1568, als der Rat der Stadt Basel und die drei Baupfleger (d.h. wohl Verwalter) der Predigerkirche 'das Gemälde in seiner Ganzheit wiederherstellen' ließen⁹⁶¹), eine viel längere Zeitspanne liegt, als das Gemälde ohne Restaurierung hätte erhalten bleiben können. Deshalb lassen sich wohl mit Recht zwei noch unter dominikanischer Aufsicht (also vor ca. 1529) durchgeführte und - deshalb - nicht in den städtischen Archiven verrechnete Erneuerungen nach je 1 Drittel dieser 129 Jahre zwischen 1439 und 1568 (rein arithmetisch also um ca 1480 bzw. 1520) konjizieren.

422 Beide dieser aus rein technischen Überlegungen konjizierbaren Restaurierungen von GRB haben textkritisch nachweisbare Spuren hinterlassen, u.zw. die erste (für ca 1480 anzunehmen) in jenen Textpassagen, wo KLB (1512, d.h. nach der ersten und vor der zweiten

Restaurierung von GRB kopiert) e n t s c h e i d e n d , über das Maß der sonst innerhalb der Überlieferungsgruppe OBD üblichen Varianten hinaus von OBD (d.h. von GRB in seinem ursprünglichen Zustand 1439, vor der Restaurierung ca 1480) abweicht, jedoch dabei mit dem von GRB (in der Version von 1588) übereinstimmt, wie etwa bei der Kaiserin:

OBD 3,7f (älteste Schicht von GRB):

Nun hat mich der tod zu schanden bracht, Das mir kein freud ist mer erdacht;

≠KLB 3,7f (Stand von GRB nach der ersten Restaurierung um 1480):
Nun musz ich An disen tantz komen Mir ist Aller moit vnd frod gennomen;

=GRB 3,7f (unverändert so in GRB, wie 1588 von FRÖLICH kopiert):
Nun muß ich an diesen Tantz kommen, Mir ist all Muth und Freud gennomen.

Weitere analoge Stellen: KLB 5,3f; 11,5f; KLB 13,5-8=GRB 13,1-4; KLB 14,7; 15,5-8; 16,2.8; 18,3f; 21,2-5; 38,5.

Alle diese gemeinsamen Lesarten von KLB (1512) und GRB (1588) gegenüber der dem ursprünglichen Text des Basler Dominikaner-Totentanzes von 1439 nächsten handschriftlichen und xylogr. Überlieferungsgruppe OBD sind nur so zu erklären, daß sie einer Änderung des originalen Textes entsprungen sind, die zeitlich n a c h dem jüngsten Zeugnis der OBD-Gruppe (H², um 1465), aber v o r der Kopie durch KLB (1512) liegt. Dieser Bedingung entspricht die für ca 1480 errechenbare erste Restaurierung von GRB, die so auch philologisch-textkritisch gesichert erscheint.

Daß es bei der z w e i t e n , provisorisch für ca 1520 konjizierten Auffrischung des Dominikaner-Totentanzes tatsächlich zu dessen Erweiterung kam und daß diese Erweiterung nicht etwa erst durch KLAUBER 1568 vorgenommen wurde, wird sowohl durch die zeitliche Nachbarschaft zur Entstehung von KLB (1512) nahegelegt, als auch durch den Textbefund erhärtet: hätte nämlich erst KLAUBER 1568 den Klingenthaler Totentanz zum Vorbild für die Erweiterung von GRB genommen - was ja möglich wäre - so müßten wohl auch die V e r s e mit denen von KLB übereinstimmen oder dürften wenigstens nicht in signifikant anderer Weise als die Verse beim alten Figurenbestand, den KLB (und GRB) mit OBD gemeinsam haben, abweichen. Die Tatsache jedoch, daß ganz im Gegenteil die Texte zu dem neu aufgenommenen Figurenblock⁹⁶²⁾ trotz offenkundiger bildlicher Verwandtschaft

v ö l l i g verschieden sind, findet nur eine plausible Erklärung: die bildliche Transferierung der neuen Figuren vom Kreuzgang in Klingenthal an die Dominikaner-Kirchhofsmauer auf der anderen Seite des Flusses wurde vorgenommen, als diese Verse bei KLB noch nicht dabeistanden, d.h., also wohl unmittelbar nach Fertigstellung des Gemäldes, vielleicht sogar vom gleichen Maler selbst, und jedenfalls ohne Rücksicht auf den noch hinzuzusetzenden Text.

§ 423 Tatsächlich ist dieser Vorgang durchaus einleuchtend: das Klingenthaler Frauenkloster beauftragt einen (Basler) Maler mit der Anbringung eines Totentanzgemäldes im Kreuzgang; der Künstler führt das Werk begreiflicherweise nach dem Vorbild des Großbaseler (Dominikaner)Totentanzes - im Zustand, wie es sich nach einer vermutlich um 1480 durchgeführten ersten Restaurierung bildlich und textlich darbot - aus, fügt jedoch, um den Platz im Kreuzgang (mit der bereits vorhandenen Kruzifixdarstellung in der Ecke zwischen Nord- und Westwand) besser auszunützen, einen Block von 14 neuen Figuren ein, zu denen es natürlich noch keine (Großbaseler) Verse gibt. Bei dieser Gelegenheit (also 1512 oder kurz danach) beauftragen die Dominikaner - aus verständlichen Gründen - vielleicht sogar denselben Maler mit der inzwischen wieder fällig gewordenen Auffrischung und verbinden damit eine Erweiterung (nach dem Klingenthaler Vorbild) und eine "Textrevision": denn nicht nur werden die neuen Figuren, unter denen - vom verschiedenen Textadressatenkreis her verständlich - lediglich die Begine durch den Krämer und der Advokat durch den Ratsherren ersetzt sind, wie in KLB, doch unabhängig davon mit je 2 Vierzeilerstrophen versehen, die metrisch mit den alten Strophen zwar übereinstimmen, im Gegensatz zu diesen jedoch bereits moderner, z.T. echte Dialoge konstituieren (s.o. § 331), sondern wahrscheinlich geschehen auch bei dieser Gelegenheit einige der vollständigen (Papst, Edelfrau, Koch, Bauer) oder teilweisen (Kaiser, Kardinal, Herzog, Graf, Abt, Jurist, Arzt, Äbtissin) Textneufassungen im ursprünglichen Ständeteil, die die überlieferte Version von GRB (1588) gegenüber der von KLB (1512) enthält. Ist als terminus post quem für diese (oder die meisten dieser) Änderungen durch die Angabe von KLB das Jahr

1512 gesichert, so bieten die auf 1517 bzw. 1517/19 datierten Totentänze von KZH und BRN, in denen sich z.T. Anklänge an den Wortlaut von GRB (in der Version 1588) finden, den terminus ante quem und erhärten so die oben angestellte Vermutung der kurzen Zeitspanne, innerhalb derer KLB und GRB einerseits angefertigt, andererseits restauriert und erweitert wurden:

KLB (wie OBD = GRB 1439/1480) Papst:

Her der bopst, Merct vff der pffiffen ton, Ir sullent dar noch Springen gar schon.

Davon abweichend GRB 1,1f: Kommt Heiliger Vatter, werder Mann, Ein Vortantz must jhr mit mir han (Anm. 963), und KZH 1,1f: Hayliger Vatter, ir send vor an, Billich mit mir den vor dantz han;

Analoges Verhältnis zwischen KLB 25,1f: Fraw ir sid gar schon gepfrantzet, gegenüber:

GRB 25,1f: Ach Jungkfrau, euer roter Mund Wird bleich jetzund zu dieser Stund, und damit übereinstimmend BRN 84,1: Tochter, ietz ist schon hie din stund! Bleich wirt werden din roter mund.

vergleichbare Stellen: GRB 6,7f - BRN 11,3f; GRB 14,7f - BRN 63,1f; GRB 22,3f - BRN 36,1f; GRB 25,1 - BRN 84,1 (jeweils mit abweichendem Text bei KLB).

§ 424 Freilich können wir nicht alle Lesarten, in denen GRB 1588 von KLB abweicht, dieser postulierten Überarbeitung von GRB zwischen 1512 und 1517 zuweisen, sondern müssen auch mit Änderungen rechnen, die bei der Restaurierung durch den ersten namentlich bekannten Restaurator, H.H. KLAUBER, 1568 vorgenommen worden sind. Dazu gehört sicher die Erweiterung durch das Selbstporträt am Schluß - nach dem Vorbild Niklaus MANUELS in BRN (BRN 89,4 - GRB 41,16f), wahrscheinlich aber auch die Umstellungen im Zuge der Ersetzung des Patriarchen und des Erzbischofs durch Königin und Herzogin. Diese Vermutung liegt nahe, weil sich gerade am Text zu der in der Mitte dieser Umstellungen befindlichen Herzogsfigur wahrscheinlich machen läßt, daß die überlieferte GRB-Version aus der Zeit KLAUBERS stammen dürfte: während sich nämlich in KZH (1517) noch der ursprüngliche Wortlaut des Basler Textes widerspiegelt,

Ich hab alss ein hertzog ehren wert Nit lang gereygart mit dem schwert (KZH 7,1f; analog OBD 8,5f und KLB 8,5f: Ich han die edlen heren wertht Als ein herzug geregirth myt den svuert);

ähnelt der von FRÖ überlieferte Großbaseler Strophenanfang beim Herzog inhaltlich und wörtlich dem bei BRN:

O mordt, muß ich so flux darvon, Land, Leut, Weib, Kindt da-
hinden lon (GRB 8,5f; vergleichbar BRN 43,1f: Ach gott müß
ich so gächling scheiden Von land, lüt wib, kint, gelt und
kleiden).

Dies kann wohl nur so sinnvoll interpretiert werden, daß GRB 1517 - als KZH offensichtlich unter (tw.) Einfluß des Basler Textes entstand, an dieser Stelle noch den von OBD und KLB verbürgten alten Wortlaut hatte, der erst bei der nächsten Textrevision anlässlich der KLAUBERSchen Restaurierung nach Berner Vorbild verändert (bzw. wie der Patriarch, überhaupt - durch die Königin - ersetzt) wurde.^{963a)}

§ 425 Derartige Wechselbeziehungen zwischen zwei - längere Zeit hindurch bestehenden und von Zeit zu Zeit überarbeiteten-benachbarten Texten von öffentlichen Totentänzen sind natürlich im Stammbaummodell schwer darzustellen. Ähnliches gilt für die Tatsache, daß (Totentanz-)Texte ja nicht nur von 1, sondern u.U. von mehreren Vorlagen beeinflusst sein können. Dies zeigt deutlich der letzte Text, den wir hier der "Basler Gruppe" zuordnen möchten, der schon mehrfach erwähnte, handschriftlich aus dem 16. Jh. überlieferte Toden Dantz wie er zu Köntzen ihm Kreutzgang (Titel) nach Auskunft der ersten und zweiten Bildunterschrift Anno domini tusent fünff hundert vnd Sybendzehen ... Anno 1.5.1.7 angefertigt wurde. Daß dieser Text (KZH) in Kienzheim, einem 'vielbesuchten Wallfahrtsort' im kirchlichen Herrschaftsbereich der Basler Bischöfe⁹⁶⁴⁾, Einflüsse des Basler Textes aufweist,

neben den bisher genannten Stellen etwa beim Kardinal (KZH 3,1f.9f - GRB 6,1f.5f), bei der Kaiserin (4,1f - GRB 3,1f), dem Arzt (12,9f - GRB 16,5f), dem Wucherer (19,2 - GRB 19,6 Kaufmann); dem Kind (25,9f.13f - GRB 39,5f.8);

ist nicht verwunderlich. Sehr wohl überraschen jedoch die Parallelen zu MRH, die so ausgeprägt sind, daß KZH nicht nur, wie in der folgenden schematischen Abbildung geschehen, der Basler, sondern auch der "mitteldeutschen" Gruppe um MRH zugeordnet werden kann, wofür auch ein formales Merkmal sprechen würde: denn im Gegensatz zur OBD/GRB-Gruppe des "vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes", der jedem Figuren paar auch ein Strophen paar, bestehend aus je 4 vierhebigen paarreimig angeordneten Versen, zuweist, finden wir bei KZH den Typ der achtzeiligen Strophe (s.o. § 328), wie er für den 'jün-

geren⁹⁶⁵), 'mittelrheinischen'⁹⁶⁶) Totentanz MRH (möglicherweise unter dem Einfluß der ebenfalls achtzeiligen französischen danse-macabre-Strophen) charakteristisch ist. Dies und eine ganze Reihe von wörtlichen Übereinstimmungen und Anklängen:

KZH 25,1-4	MRH 337-340
<u>Du kleines jungnes kindelin</u>	<u>Jung nu gebornes kindelin,</u>
<u>Es hat ein end das leben din.</u>	<u>eyn ende hat nu das leben din.</u>
<u>Die falsch welt mecht dich be-</u>	<u>Die werlt möcht dich betriegen:</u>
<u>triegen</u>	<u>besser ist du sterbest in der</u>
<u>Du styrbtscht wäger in der wegen</u>	<u>wiegen</u>

ähnlich:

KZH 5,1f - MRH 161f; KZH 10,9ff - MRH 209ff;	KZH 16,3f - MRH 515
6,1ff- 35ff 11,6f - 85	18,6 - 435
8,1f - 193f 13,1f9f11ff 417f.443f	20,3f - 305f
9,1f - 113f 429-432	23,14 - 327.335
14,7f - 479f	24,1f10f 561f571f

rechtfertigt die Annahme, daß bei der Anfertigung von KZH ein Textzeuge der MRH-Gruppe mitbenützt wurde. In Frage kommt dafür kaum die Kasseler Handschrift (s.o. § 379), die ihrerseits ja Abschrift eines Druckes sein könnte⁹⁶⁷), sondern sicherlich eine ähnliche Ausgabe, wie sie uns aus Heidelberg (KNOBLOCHTZER um 1488/89), Mainz (MEYDENBACH 1492) und München (SCHOBSEYER, nach 1500) erhalten sind.⁹⁶⁸ Es finden sich in KZH nicht nur die in der KNOBLOCHTZERSchen MRH-Ausgabe auf der Verso-Seite des Titelblattes stehenden Verse:

Wol an jr herren vnd knecht spryngt her by von allem geschlecht.
Wie jung wie alt, wie schon odeß kruß, ir mußent alle in diß
dantz huß (MRH) - Wol her ir herren vnd ouch ir knecht. Springnen
her bey, vom allem geschlecht, Wie jung, wie alt, wie schon vnd
kruss Ir müessen alle in diss dantzhus (KZH Beginn - Vorspruch);

sondern außerdem stimmt auch in diesem und in anderen Fällen:

wie z.B. Bild 2 - Kaiser; 3 - Kardinal; 6 - Bischof; 7 - Herzog;
15 - Bürgermeister; 25 - Kind;

die Bildbeschreibung von KZH genau mit den Holzschnitten des Buches MRH überein. Diese Parallelen erweisen, zusammen mit den oben angeführten GRB-Lesarten, den Totentanz von Kienzheim als eklektische Mischform zwischen 2 größeren Textgruppen.

§ 426 Im 17. und beginnenden 18. Jh. stoßen wir in den Texten von FÜS (OST) und BLB erneut auf eine Gruppe von Totentänzen, die von GRB beeinflusst oder abhängig sind, auch wenn es sich in diesen Fällen schon nicht mehr um Nachfolgetexte der ersten, sondern um solche der zweiten und

dritten Generation handelt, die durch Vermittlung von gedruckten GRB-Ausgaben wie FRÖ (1588 u.ö.) und MERIAN (1621 u.ö.) zustandekommen sind⁹⁶⁹).

FÜS, von DÜRRWAECHTER⁹⁷⁰) auf 1602 datiert, verkörpert wie seine Kopie OST und wie BLB bildlich den Typus des in Einzelpaare aufgelösten Buchtotentanzes, ist jedoch textlich so durchgehend und zweifelsfrei von GRB abhängig⁹⁷¹), daß man trotz der Einwände DÜRRWAECHTERS⁹⁷²) an eine gedruckte Ausgabe von GRB als - freilich nicht einfach kopierte, vielmehr bearbeitete - Vorlage denken muß. Dafür kommt angesichts der postulierten Entstehungszeit von FÜS ohnehin nur FRÖ (1588, zweite Ausgabe 1608) in Frage. Während sich so bei FÜS der Kreislauf "öffentlicher Totentanz" (GRB) - "Totentanzbuch" (FRÖ) - "öffentlicher Totentanz" (FÜS) schließt, kann man den 1640 entstandenen Oberstdorfer Totentanz (OST) mit Ausnahme der zusätzlichen Jünglingsfigur 'lediglich als eine jüngere Redaktion der Füssener Verse'⁹⁷³) betrachten, die sich zum älteren Werk des Nachbarortes Füssen verhält wie etwa KLB zu GRB (s.o. § 420).

Weniger eindeutig stellt sich die Abhängigkeit von BLB (1723) dar, dessen Bild und Text weitgehend selbständig von einer unbekanntenen Hand-nach mündlicher Tradition von einem Schulmeister⁹⁷⁴) - geschaffen worden sind. Nichtsdestoweniger finden sich neben Bildzitaten aus dem HOLBEINSchen Zyklus:

etwa bei Abt und Greis;

sowohl bildlich:

wie bei Krämer, Koch, Spielmann und Blindem;

als auch textlich eindeutige Anklänge an GRB, z.B.:

Ich ziehe dir ab den rothen hueth
komb geschwindt der tantz ist
queth. (BLB 3,3f;

ähnlich: 2,1f; 13,1; 23,3f;
24,1f)

Springen auff mit dem roten
Hut
Herr Cardinal, der Tantz ist
gut. (GRB 6,1f;
ähnlich: 1,4; 16,5; 26,3f;
32,1f).

Aus diesem Grunde ist auch BLB - in lockerer Verbindung - der "Basler Textgruppe" zuzurechnen, die (unter Ausklammerung des Problems der stemmatischen Verhältnisse innerhalb der Überlieferungsgruppe OBD⁹⁷⁵) etwa in folgender Übersicht angeordnet werden könnte:

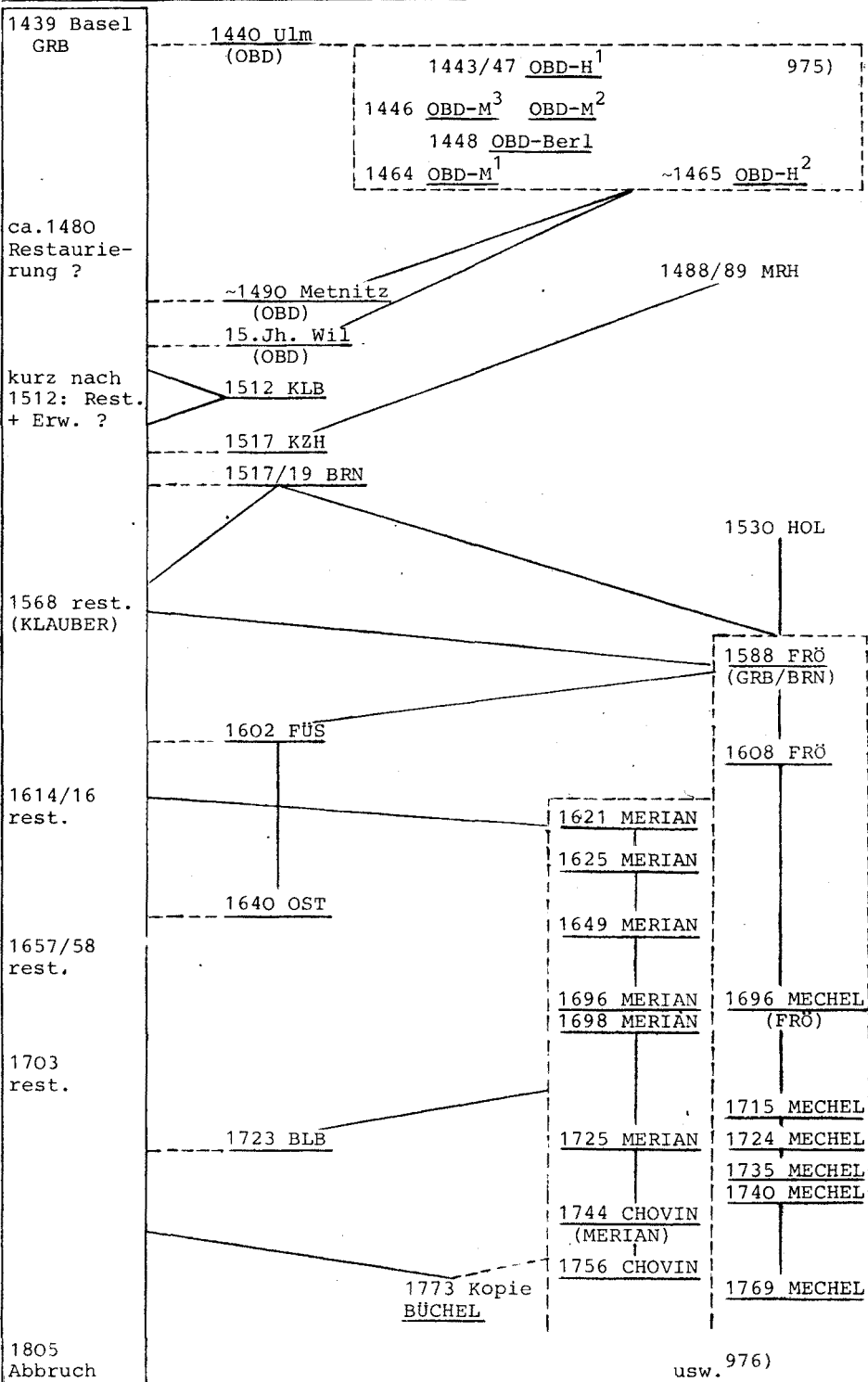
Original

andere
Gemälde

Handschriften

Drucke

§ 427



cc) Die mitteldeutsche Textgruppe um MRH (§ 428-432)

§ 428 Im Zentrum der zweiten größeren Text-Gruppe steht die Überlieferung von MRH in 3 erhaltenen Drucken und in der - prachtvoll illustrierten - Kasseler Handschrift. Da diese Überlieferungszeugen textlich 'fast völlig' übereinstimmen, ist es schwer, ein stemmatisches Verhältnis zu eruieren, doch hat ROSENFELDS aufgrund der bildlichen Darstellungen und der Zählung in der Handschrift geäußerte Vermutung, daß Frühdruck und Handschrift auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen⁹⁷⁷⁾, viel für sich, auch wenn man ihm bei seinen kühnen Frühdatierungen, 'die Kasseler Handschrift etwa 1460 anzusetzen' und die 'Urfassung mindestens auf die Jahrhundertmitte' zu verlegen⁹⁷⁷⁾, nicht unbedingt folgen will. Die gemeinsame Vorstufe der Handschrift und des Erstdruckes dürfte - einerseits wegen deren großer textlicher Übereinstimmung, andererseits aus zwingenden zeitlichen Gründen - das Original gewesen sein: denn die Verwandtschaft von MRH mit dem französischen Text der Danse macabre ist sowohl formal (achtzeilige Strophen!) als auch im Wortlaut⁹⁷⁸⁾ so unbestreitbar, daß der Dichter offenkundig 'den Text der frz. Danse macabre vor Augen'⁹⁷⁸⁾ gehabt haben mußte. Damit ist MRH zwangsläufig in Verbindung zu bringen mit der seit 1485 in Frankreich rollenden Welle der MARCHANTschen Danse-macabre-Bucheditionen (bis 1500 nicht weniger als 15!), als deren Nachahmung im deutschsprachigen Raum sich MRH somit präsentiert.

Dies ist einerseits umso wahrscheinlicher, als der MRH-Erstdruck KNOBLOCHTZERS in Heidelberg nach neuesten Forschungen von Buchhistorikern⁹⁷⁹⁾ keineswegs früher als 1488/89 zu datieren ist, ja vielleicht sogar erst mit der in Heidelberg 1491 wütenden Pestepidemie in Zusammenhang steht⁹⁸⁰⁾, und andererseits auch die Kasseler Handschrift durchaus erst zwischen 1480 und 1500 (STAMMLER⁹⁸¹⁾) entstanden sein kann. Wir haben es also bei den Textzeugen von MRH einerseits mit Drucken zu tun, die den französischen Verkaufserfolg Guy MARCHANTs im deutschen Sprachgebiet mit einem an den französischen angelehnten Text und künstlerisch hochwertigen Holzschnitten (die tw. Hans HESSE, tw. dem Hausbuchmeister h zugeschrieben werden⁹⁸²⁾) mehrfach (u. zw. Heidelberg 1488/89 oder 1491; Mainz 1492; München nach 1500) wiederholen wollen, andererseits - im Falle der

Kasseler Handschrift - mit einem handschriftlichen Luxusexemplar des gleichen Textes für einen hochgestellten Auftraggeber bzw. Empfänger, wahrscheinlich den Kurfürsten von Pfalz selbst.

- § 429 Während sich über die zeitliche Priorität einer der beiden Überlieferungsformen (Druck oder Handschrift) also keine sichere Aussage machen läßt, können mit größerer Berechtigung Vermutungen über die Person des Autors angestellt werden: in Heidelberg, wohin uns sowohl der Erstdruck als auch die aufgrund der Wappenmalereien⁹⁸³) dem (Umkreis des) Pfalzgrafen bei Rhein zuzuordnende Kasseler Handschrift verweisen, wirkte in den Jahren, in denen MRH entstanden sein dürfte - nämlich zwischen 1485 (G. MARCHANT) und 1488/91 (MRH-Druck KNOBLOCHTZER) - mit JOHANNES VON SOEST ein Mann, für dessen angesichts der Textgattung nicht verwunderliche anonyme Autorenschaft einige Indizien sprechen:
- Nicht nur fände das - vor allem in den Holzschnitten der Drucke, aber auch in den Handschriftenillustrationen zu beobachtende - auffallende Interesse für Musikinstrumente (das ROSENFELD geradezu von einem 'Instrumentensammelsurium'⁹⁸⁴) sprechen läßt) darin seine Erklärung, daß diese Abbildungen unter Anleitung / Anregung des Kapellmeisters der kurpfälzischen Hofkantorei, in welcher Funktion J.v. SOEST seit 1471 in Heidelberg angestellt war und auch eine (verlorengegangene) Schrift De musica subalterna verfaßte⁹⁸⁵), angefertigt wurden, sondern auch der antidominikanische franziskanische Charakter des Textes (V 401ff) (s.o. § 390), sowie die Polemik gegen die Figur des Fürstenberaters (Höfling) (V 481ff) ließen sich mit SOESTs persönlichen Erfahrungen vereinbaren bzw. erklären: um 1485 verfaßte er ein Gedicht auf die Unbefleckte Empfängnis Mariæ⁹⁸⁶), mit dem er sich in der 'akuten Kontroverse über diesen Gegenstand, bei der sich ganz besonders Franziskaner und Dominikaner gegenüberstanden'⁹⁸⁷), offen auf die franziskanische Seite stellte, und als er 1495 - obwohl auf Lebenszeit bestellt - Heidelberg verließ, geschah dies 'nach einem Zwist mit dem Hofmarschall Hans von TRATT'⁹⁸⁸).
- Daß JOHANNES VON SOEST auch als Schriftsteller und Übersetzer (!) tätig war, beweisen seine erhaltenen Schriften, darunter eine Übertragung des zu seiner Zeit am weitesten verbreiteten Beichtbuches

(1483) von ANDREAS DE ESCOBAR⁹⁸⁹). Schließlich ist sogar ganz sicher, daß SOEST wenigstens eines dieser Werke - nämlich die Kinder von Limburg - 1480 dem Kurfürsten PHILIPP übergeben hat, eine Szene, die bildlich in der Handschrift selbst festgehalten ist und wohl in Parallele steht zu der vermuteten Dedikation der Kasseler MRH-Handschrift. Alle diese Indizien sind einzeln betrachtet nicht beweiskräftig, scheinen mir aber in ihrer Gesamtheit die Zuordnung von MRH an JOHANNES VON SOEST zu ermöglichen.

§ 430 Abgesehen von dem von ROSENFELD beigebrachten "Oberysselschen Fragment", einer niederländischen Bearbeitung von MRH⁹⁹⁰), ist dieser Text im engeren deutschen Sprachgebiet noch dreimal verwendet worden: wie oben (§ 425) dargestellt, basiert der Text des Kienzheimer Gemäldes (KZH) weitgehend darauf. Eine weitere Be- bzw. Verarbeitung liegt vor in dem nur handschriftlich (aus dem Jahr 1499) überlieferten, von ROSENFELD als "nordböhmisch" eingestuftem Text NBÖ, in dem MRH, 'wo angängig, wörtlich übernommen', jedoch nach dem Vorbild und unter dem Einfluß des vierzeiligen oberdeutschen Textes (OBD / GRB) 'barbarisch auf 4 Zeilen zusammengestrichen'⁹⁹¹) wird. Außer dieser formalen Angleichung finden sich in NBÖ - und zwar nur bei den gegenüber MRH neu aufgenommenen weiblichen Figuren - wörtliche Übernahmen aus OBD:

NBÖ:	OBD:
<u>Ich dantz dir vor, fraue</u>	<u>Ich tanze euch vor, frau keiserin.</u>
<u>keiserin!</u> (201);	(3,1);
<u>Wollust het mein stolzer leip</u>	<u>Wollust hett mein stolzer leib,</u>
<u>do ich was eines keisers weip</u>	<u>Do ich lebt als eines keisers</u>
(205f);	<u>weib.</u> (3,5f);
ähnlich: 219f; 223f; 267f;	<u>Die dritte predig</u> (OBD-M ³) V 5f.
	3f.21f.

Diesen Entlehnungen, zu denen noch die in der Conclusio (V 281ff) aus Sibyllen Weissagung (s.o. § 323) kommen, wiegen jedoch kaum jene Fülle von wörtlichen Übereinstimmungen mit MRH auf⁹⁹²), so daß man NBÖ mit Recht als (auf die Hälfte) verkürzte Form von MRH ansehen darf.

§ 431 Im Gegensatz dazu hat Graf WILHELM WERNER Freiher von ZIMMERN (1485-1575) ungefähr 70 Jahre später in seine geistliche Erbauungs(hand)schrift, die er 'theils aus anderen Schriftstellern und Dichtern zusammengestellt, theils selbst verfaßt hat'⁹⁹³) und die

in 3 Exemplaren:

- A: Original zwischen 1569 und 1575;
- B: undatierte und unvollständige Abschrift;
- D: vollständige, bebilderte Kopie, nach 1575(?)⁹⁹⁴;

überliefert ist, eine wohl von ihm selbst auf fast das Doppelte erweiterte Version von MRH aufgenommen: zwar stimmt das - freilich anders angeordnete - Figureninventar genau mit dem von MRH überein, doch werden die paarigen Achtzeiler-Strophen jeweils um 6 zusätzliche Verse (3 Reimpaare) erweitert; sodaß auf jeder Rektorseite 2x14 Verse stehen. Die Verso-Seiten⁹⁹⁴ tragen jeweils prachtvoll ausgeführte Bilder, die zum Teil den Holzschnitten der MRH-Druckausgaben (etwa KNOBLOCHTZERS) entsprechen:

etwa: f 84v nach Titelholzschnitt; 85v - MRH 1; 89v - 4; 93v 7 und 27; 105v - 16; 109v 33; 110v 20 bzw. 32; 111v - 35; 113v - 21; 116v 20; 122v - 25; 124v - 38; 125v Schlußholzschnitt;

zum größeren Teil jedoch Kopien der entsprechenden HOLBEINSchen Holzschnitte sind:

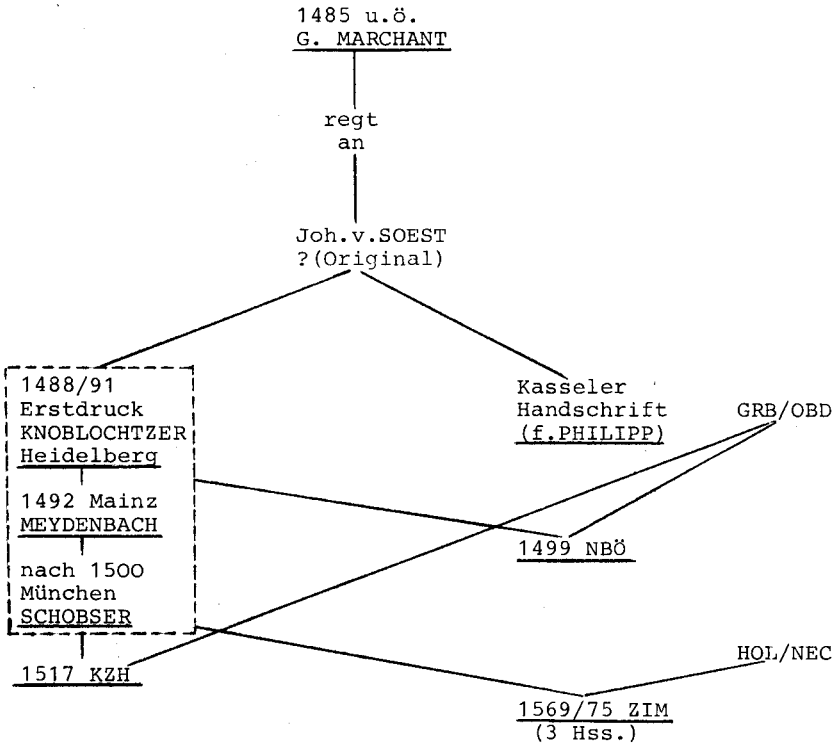
etwa: f 86v - HOL 9; 87v - 12; 88v - 17; 90v - 27; 92v - 14; 94v - 23; 95v 31; 96v - 15; 98v - 26; 99v - 7; 100v - 8; 101v 13; 102v - 32; 103v - 31; 107v - 20; 108v - 19; 112v - 29; 117v - 28; 123v - 39;

zum Teil in seitenverkehrter Form, also Kopien von Nachschnitten. Daß auch der Schreiber der (mir zugänglichen) jüngsten Handschrift D textlich eine derartige Ausgabe benutzt hat, beweist die im Gegensatz zu den anderen Handschriften A und B hier doppelt vertretene Figur des Kaufmanns: nachdem schon f 112v/113r das HOLBEINSche Kaufmann-Bild (HOL 25) - wie in A und B - mit dem jeweils um 6 Verse erweiterten Kaufmannstext von MRH (577-592) verbunden worden ist, folgt in D f 119v erneut ein Kaufmann-Bild, für das textlich jedoch in MRH nicht vorgesorgt war: deshalb stehen f 120r die Kaufmannstrophen aus NEC (p.61), die offensichtlich vom Schreiber zu diesem Zweck (und mit gewissen Schwierigkeiten?) beschafft wurden: Nur so ist wohl die Schlußzeile: vnnd dem Schreiber ein Trinckhgelt dafür zu verstehen. Ob diese "Anregung" Erfolg zeitigte, läßt eine nachträglich über dem Bild eingeklebte (eingelegte?) Mahnadresse aus gleicher Hand vermuten:

Es ist deß Schreibers, so diß buch mit allem vleiss geschriebenn, vnnderthänig bitt, Welle sein Inn gnadenn diss Trinkhgelts halber lassen beuolchen sein. Wünst hiemit Dem, so es lesen ist, Darzu Vill glückh vnnd langwürige gesundthait. D.B.

Mehr als fragwürdig bleibt angesichts der Initialen D.B. die Feststellung HEISS', die Handschrift D sei von Johannes MÜLLER, dem Sekretär des Grafen WILHELM WERNER von ZIMMERN, selbst geschrieben worden, als er bereits Obervogt von Messkirch war. Das Großfolio-Format läßt vielmehr vermuten, daß es sich bei D (so wie bei der lückenhaften Handschrift B) im Gegensatz zur Konzept-Hs. A (im Quart-Format) um ein von Haus aus geplantes repräsentatives, reinschriftliches Exemplar des aus MRH abgeleiteten Textes handelt.

§ 432 Wenn wir versuchen, die Einflußlinien und Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb dieser MRH-Gruppe schematisch darzustellen, ergibt sich ungefähr folgendes Bild:



dd) Die niederdeutsche Textgruppe um LÜB (§ 433-441)

- § 433 Die dritte von ROSENFELD unterschiedene Gruppe von Totentänzen umfaßt die im niederdeutschen Raum entstandenen Texte. Im Zentrum steht dabei die Stadt Lübeck, in deren Marien-Kirche - laut handschriftlicher Inschrift am Schluß - Anno Domini MCCCCLXIII in vigilia Assumcionis Mariae der älteste bekannte niederdeutsche Totentanz (wahrscheinlich von Bernt NOTKE) fertiggestellt wurde, ein Werk, das mehrfach (u.a. 1588, 1643 und 1701⁹⁹⁵) restauriert bis ins 20. Jh. (1944) erhalten war. Was den ursprünglichen Text von LÜB 1463 betrifft, so sind auch hier (wie bei MRH) so starke Anklänge an die frz. Danse macabre (d.h. an den Pariser Totentanz von Des Innocents, da die von G.MARCHANT besorgten Druckausgaben ja erst 1485 einsetzen) bemerkbar⁹⁹⁶, daß eine - möglicherweise indirekt durch niederländische Vermittlung zustandegekommene - Abhängigkeit sicher scheint. LÜB 1463 stellt sich uns somit - unabhängig von eventuellen früheren Textstufen, die ROSENFELD hauptsächlich aufgrund einer Totentanzanspielung im Gedicht Vom anderen Land:

Ouch eyn ys neit alwege mey; Wyr moissen dannssen an den rey,
Da vns dat meyen wyrt yntwant, Ind syngen voirt na eyn ander
lant (Anm. 997);

konjiziert, gut 20 Jahre später als Basel, aber durchaus damit vergleichbar, als erster nachweislicher Reflex des großen Pariser Totentanzes von 1425 im niederdeutschen Raum dar.

Zwar belegt der fragmentarische "Westfälische Bilderbogen", eine von ROSENFELD auf 1430/1450 datierte⁹⁹⁸ relativ enge Übertragung des frz. Textes, auch schon frühere Rezeption der Danse macabre in diesem Raum, wirksam geworden ist jedoch wohl erst das öffentliche Lübecker Gemälde. Ähnlich wie im obd. Raum Basel strahlt hier das wirtschaftliche (und dementsprechend: kulturelle) Zentrum Lübeck auf die Städte der näheren und weiteren Umgebung aus.

- § 434 Die Totentanzgemälde in Berlin, Braunschweig, Erfurt, Hamburg, Reval und Wismar sind wohl kaum ohne das Lübecker Vorbild denkbar, auch wenn die wörtliche und strukturelle Verwandtschaft nicht bei allen gleich groß bzw. tw. überhaupt nicht nachweisbar ist.

So ist von den zwei bekannten Totentänzen in Wismar - in der St. Marien-Pfarrei einerseits und in der St.Nikolai-Kirche anderseits - textlich 'nichts weiter übrig als eine Abschrift des 17. Jahrhunderts von den Versen, welche der Rathmann, spätere Bürgermeister Gregor JULE auf Ersuchen der Prediger im Jahre 1596' zum Totentanz in der St.Nikolaikirche verfertigt hat⁹⁹⁹⁾ und die vielleicht einen älteren - vorreformatorischen - Text ersetzt haben¹⁰⁰⁰⁾; zwar soll dieser Text nach Meinung ROSENFELDS 'deutlich den Einfluß des Lübecker Totentanztextes von 1463' verraten¹⁰⁰¹⁾, doch sind in Wahrheit außer einer gewissen Übereinstimmung in der anfänglichen Figurenabfolge nur vereinzelt Anklänge an den Wortlaut von LÜB 1463 zu registrieren:

LÜB 1463

dat sik hyr nemant kan ontholden
Wann eer de doet kumpt, als gy
hyr seen.

(4f; über die Übereinstimmung
der Kind-Verse s. § 408).

WIS

niemand kan entgehen
den Tod, als ihr hie mögt
sehen.

(3f)

435 Lübecker Einfluß (oder Anstoß) nur vermuten können wir auch bei dem von HILSCHER 1705 erwähnten Totentanz in der Andreaskirche von Braunschweig oder bei jenem im 16. Jh. erwähnten in der ehemaligen Franziskanerkirche in Hamburg¹⁰⁰²⁾, die beide nicht erhalten sind. Daß eine solche Vermutung berechtigt ist, zeigt sich am ältesten erhaltenen Totentanzgemälde, dem in der Berliner Marienkirche, welches klare textliche Bezüge zu LÜB 1463 erkennen läßt, etwa in den Handwerker-Versen:

LÜB 1463

Du mi de stunde wilt vorgheven
Unde late mi in din ewige leven.

(V 323f; ähnlich:
23; 69; 102; 231; 189f; 290).

BER

Och Criste woldestu my dat vor-
gheven

So muthe ik myt dy nu ewich
leven. V 313f; ähnlich:
173; 207; 220; 258; 258f; 299).

Besondere Erwähnung verdient die Parallele:

LÜB 1463,267f:

Nu mustu int ander lant.
Her kappelan, lange her de hant.
(ähnl. LÜB 1520,374)

BER 211f:

Gevet ende duth [my de hant]
Gy muthen snel met my yn eyn
ander lant.

weil sie zeigt, daß das Gedicht Vom andern Land nicht nur - wie oben (§ 433) erwähnt - Einflüsse aus dem Totentanz aufgenommen, sondern umgekehrt auch auf diesen eingewirkt hat.

§ 436 Während all diese niederdeutschen Totentänze - verglichen mit der skizzierten Abhängigkeit diverser obd. Texte von OBD/GRB - als ziemlich selbständige Nachbildungen des Lübecker Vorbildes erscheinen, bietet der Totentanz von Reval das einmalige (sonst wohl kaum nachweisbare) Beispiel der perfekten Übertragung des Lübecker Werks: denn auch wenn die opinio communis nicht stimmen sollte, daß 'nach der 1588 vorgenommenen Renovierung von LÜB 1463 der herausgeschnittene erste Teil des Gemäldes (vom Prediger bis zum Bürgermeister) an einen Revaler Handelsherrn verkauft und von diesem nach Restauration der St. Nicolai-Kirche zu Reval geschenkt'¹⁰⁰³⁾ wurde, und wenn neuere kunsthistorische Forschungen recht haben, 'daß es sich beim Tallinner Totentanz ... um eine spätere Wiederholung des Autors handelt, die den Wert einer Originalfassung besitzt'¹⁰⁰⁴⁾, so wird man doch in einen wie im anderen Fall mit Berechtigung von einer vollständigen textlich-bildlichen Abhängigkeit des Revaler Werks vom Lübecker Original sprechen dürfen.

§ 437 Der in den Jahren 1735-1750 (mit Nachträgen bis 1795!) sukzessiv angewachsene ERFurter Totentanz schließlich gehört zwar bildlich einem ganz anderen Typ an als LÜB, doch sind in ihm die seit der Restaurierung 1701 in LÜBeck stehenden vierzeiligen hochdeutschen Alexandriner-Strophen Nathanael SCHLOTTs - möglicherweise durch die Vermittlung (einer) der Druckausgaben (1702 bzw. 1718) - so mannigfach verwendet und verarbeitet:

LÜB 1701 - ERF	129ff	- 27,1ff	89ff.95f	- 36,1ff.7f	
1.8	- 1,1.4	9f	- 28,1f	105ff	- 38,1ff
185ff	- 17,1ff	147f	- 31,3f	183f	- 40,7f
81ff	- 20,1ff	145f.149ff-	32,1f5ff	173ff	- 41,5ff
25ff	- 22,1ff	65ff	- 35,1ff	33ff	- 44,1f
11f	- 25,7f			99ff.103f	- 45,3ff.7f;

daß ERF wohl als (indirekter) Folgetext von LÜB 1701 bezeichnet werden darf.

§ 438 Wie schon (§ 371.374) angedeutet, hat das Lübecker Gemälde auch die Edition von Totentanzbüchern beeinflusst. Zwar scheinen - wieder im Unterschied zu GRB - mit Ausnahme der sehr späten, im Zusammenhang mit der Restaurierung von 1701 zu sehenden und den hochdeutschen Text von Nathanael SCHLOTT abdruckenden Ausgaben von 1702 und 1718¹⁰⁰⁵⁾ bzw. der von Ludwig SUHL:

Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St.-Marien-Kirche zu Lübeck auf einer Reihe von acht Kupfer-tafeln ... Unter ieder Tafel stehen hochteutsche Reime von Nathanael Schlott, die ältern niedersächsischen Reime sind wieder mit abgedruckt. (Lübeck 1783);

keine direkten Buchfassungen des Totentanzgemäldes hergestellt worden zu sein, doch finden Teile von LÜB 1463 Verwendung in den - wie MRH offensichtlich im Anschluß an die frz. Ausgaben MARCHANTs (s.o. § 428) erscheinenden - LüBecker Totentanzbüchern, deren erstes 1489 als Des dodes danz, 1496 in 2. Auflage als Dodendantz erschienenes neben zahlreichen Entlehnungen aus diversen, zum Teil in Lübeck gedruckten 'gleichzeitigen andachtsbüchern'¹⁰⁰⁶⁾ auch eine Fülle von Anleihen beim Text LÜB 1463 macht:

LÜB 1463,53-58:

Du werst gekoren ... To beschermen unde to behoden De hilgen kerken der kerstenheit Myt deme swerde der rechticheit Men hovardie heft di vorblent Du hefst di selven nicht gekent.

(ähnlich: 2f; 21.26.31; 30.21.23; 27f; 35f; 49f; 64f; 375f).

LÜB 1489,211-214.221f:

Her keiser, du werest gekoren to einem heren, De cristenheit to vörstän unde to regeren Mit dem swerde der rechtverdicheit, To holden de hilgen kerken in eindrechticheit ... Sus heft giricheit unde hovardie di vorblent, Dattu di sulven nicht hefst gekent.

ähnlich: 87ff; 115f; 169-171; 185f; 151ff; 201f; 233f; 815f).

§ 439 Von diesem umfangreichen, fast 1700 Verse umfassenden Totentanzbuch LÜB 1489 wurde - analog dem Vorgang, der von MRH zu NBÖ führte, und nach dem formalen Vorbild von LÜB 1463 (vielleicht sogar im Zusammenhang mit einer für ca. 1520 anzunehmenden Restaurierung) - eine kürzere Version mit je 2x6 Versen pro Figurenpaar konzipiert, die zum allergrößten Teil aus LÜB 1489 entnommen sind (dessen Holzschnitte ja auch Verwendung finden):

God vorbarne dy over my, miserere mei, Maria helpe my und ock de gracia Dei! Al byn ick to grotem stathe vorkoren (LÜB 1520, 39-41 = LÜB 1489,145-147)

LÜB 1520=LÜB 1489:	LÜB 1520=LÜB 1489	LÜN 1520=LÜB 1489
V 5 = V 10	183 = 551	335f = 815f
15 = 143f	187f = 559f	339f = 921f
21 = 119	195-198 = 597-600	341f = 927f
33-35 = 169f	213 = 833	343 = 934.938
37f = 173f	215f = 857f	344 = 937
43f = 159f	219ff = 847ff	345 = 1187
51 = 279	233f = 699f	347f = 1201f
52 = 281	235 = 707	351ff = 1165ff
53 = 290	237ff = 1039ff	355f = 1175f
58 = 395f	243ff = 1017ff	357 = 1280
63f = 363f	249f = 993f	359f = 1281f
65f = 369f	271 = 789	362 = 1300
69-73 = 211ff	269f = 793	363 = 1257
82 = 238	263f = 809f	365f = 1271f
85 = 262	263 = 816	371 = 143f
87-92 = 233-238	335f = 816	371 = 1662f
93f = 345f	273ff = 1327ff	382f = 1414f
95 = 355	277f = 1333f	388 = 1426
99-102 = 327-330	287f = 912f	393f = 117f
123-126 = 455-458	290f = 873f	395f = 121f;
129 = 525	293f = 880f	
133 = 541	295f = 893f	
138f = 517-520	297f = 1233f	
143f = 759f	299f = 1241f	
151 = 742	303f = 1213f	
153f = 669f	323f = 1085f	
177f = 575.579	329f = 1073f	
179 = 590	333 = 942	

§ 440 Daß diese erstmals in Lübeck 1520 gedruckte Ausgabe Wirkung zeitigte, beweist nicht nur die Neuauflage (ohne Holzschnitte) durch Nathan CHYTRAEUS im Jahre 1597¹⁰⁰⁷⁾, sondern auch die Tatsache, daß 'eine zum Teil freie Bearbeitung, zum Teil wörtliche Übersetzung ... in einem nicht ganz vollständig erhaltenen dänischen Totentanze'¹⁰⁰⁸⁾ vorliegt. Möglicherweise ist auch der handschriftliche Hannoversche Totentanz (HAN) von nach 1518 von einem oder beiden dieser Lübecker Totentanzbücher beeinflusst: außer den von ROSENFELD dafür angeführten Argumenten¹⁰⁰⁹⁾ der weitgehend übereinstimmenden Figurenabfolge und einiger wörtlicher Parallelen (wobei allerdings LÜB 1489,1629 geläufiges Zitat gewesen zu sein scheint¹⁰¹⁰⁾), ist auf die inhaltlich weitgehend übereinstimmende konditionale Formulierung bei mehreren Figuren zu verweisen, wie z.B. bei der Begir :

LÜB 1489,1237.1254:

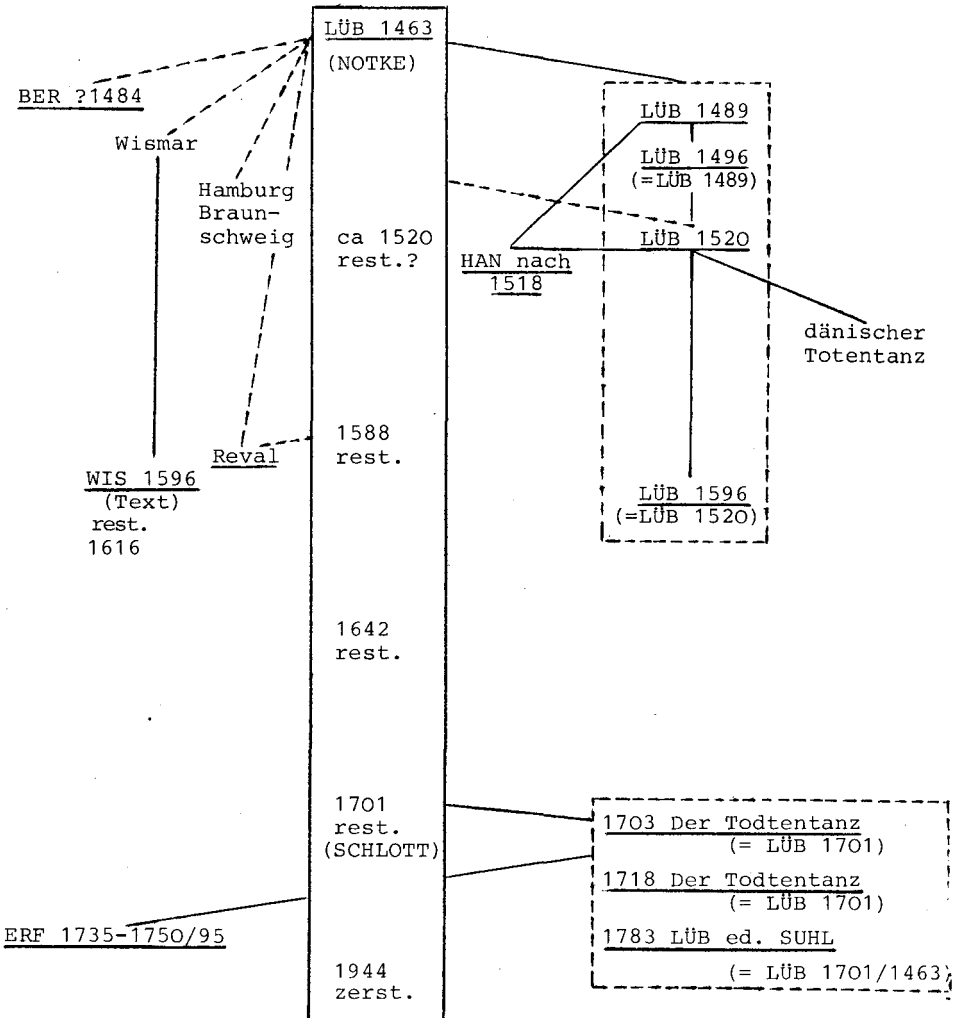
Ein afgesneden ôtmodisch klêt
schaltu dragen ... Hefstu sus
gedân, so is di de hemmel sun-
der twifel bereit.

(ähnlich: Mönch HAN 7,2 - LÜB 1489,580ff; Einsiedler HAN 13 -
LÜB 1489,863; Bauer HAN 16,3 - LÜB 1489,1200; Jungfrau HAN 21 -
LÜB 1489,1329; sowie der sonst kaum vorkommende Reitersoldat.
HAN 18,1 - LÜB 1489,1283).

HAN 17:

Hastu dyn cleyt an sunde vnd
schanden dragen ... so ga vor
den richter demodigen.

§ 441 Wenn wir versuchen, auch die Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb dieser Textgruppe des norddeutschen Raumes, gruppiert um das Lübecker Gemälde, schematisch zu skizzieren, so ergibt sich in etwa folgendes Bild:



ee) Die Schweizerische Textgruppe um LUZ (§ 442-447)

§ 442 Eine weitere ziemlich geschlossene Gruppe von Texten, die formal durch (alternierend) vierhebige, paarreimig zu je einer Vierzeilerstrophe verbundene Verse charakterisiert ist, läßt sich im Umkreis des Totentanzes feststellen, der 1626 bis 1632 von Kaspar MEGLINGER (und seinen Gesellen) auf der Spreuer-(Mühlen-)Brücke in Luzern als eine Serie von (ursprünglich 67) Einzelbildern angefertigt wurde¹⁰¹¹). Dieser Luzerner Totentanz, der bildlich einen Vorläufer (wenn auch kein formales Vorbild!) in dem von MEGLINGERS Lehrender Jacob von WYL (gest. 1621) geschaffenen achteiligen Totentanzgemälde hat, das - ursprünglich für die Luzerner Jesuiten bestimmt - heute im Regierungsgebäude in Luzern hängt und dessen 'gereimte Über- oder Unterschriften ... zur Zeit der Revolution weggeschnitten worden und nun verloren sind'¹⁰¹²), entfaltete - obwohl in unmittelbarer Umgebung auch davon unbeeinflusste Totentänze (wie die im Beinhaus von Hasle - HSL - oder in Schwarzenbach) entstehen konnten - gerade textlich eine beachtliche Wirkung: nicht nur wurden von den Druckern HEDERLIN (LUZ 1635) und HAUTT (LUZ 1637. 1651) billige Lief Flugblatt-Drucke des Textes und (im 19. Jh.) von den Brüdern EGLIN lithographische Kopien von Bild und Text (LUZ 1867. 1881 u.ö.) herausgegeben, sondern es fanden die Luzerner Verse im Zuge einer wahren Totentanzmode in diesem Raum auch für andere bildliche Totentänze Verwendung:

§ 443 So muß es sich bei dem in Truk ausgegangenen bogen, aus dem Rudolf MEYER - weil man damals keine andere zur hand hatte - die meisten Bildunterschriften zu seinen Kupferstichen entlehnet und unterschiedlicher orten verbessert hat (Vorrede zu MEY 1650), um den HAUTTschen Druck von LUZ 1637 handeln: denn unter einer ganzen Reihe von Übereinstimmungen zwischen den Bildunterschriften von MEY und LUZ generell (im folgenden zitiert nach LUZ 1635):

LUZ 1635: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 18, 19, 21, 22,
MEY 1650: 5, 2, 3, ~6, 15, 16, 7, 17, 18, 8, ~9, ~10, 11, ~12, ~13, 22,
27, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 44, 46, 48, 50, 54, 56, 62, 63, 64,
23, 26, 25a, 25b, 27, 28, 31, 41, 40, ~34, 39, 38, 36, 42, ~45, 51,
65, 67;
~53, ~54; (Bildunterschriften);

finden sich auch solche, in denen MEY 1650 mit LUZ 1637 gegen den Erstdruck LUZ 1635 lautet:

LUZ 1637-57,3 = MEY Bu. 37,3: LUZ 1635-57,3:
Vnd du klagst doch / o altes Weib Vnd den du klagst ...
(ähnl.: LUZ 1637-61,1 = MEY Bildunterschrift 43,1 ≠ LUZ 1635-61,1).

Gerade wegen dieses klaren Befundes erweist sich auch in diesem Fall die grundsätzliche Problematik der stemmatischen Klassifizierung von Totentänzen auf Textebene: denn neben den aufgezählten Strophen enthält MEY auch eine ganze Reihe anderer Bildunterschriften:

MEY Nr. 1, 4, 14, 19, 20, 21, 24, 29, 30, 32, 33, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54;

die nicht aus LUZ entnommen, sondern offensichtlich ad hoc neuverfertigt worden sind: da die von LUZ völlig unabhängigen und eher (wenn auch sehr frei!) in der Nachfolge HOLBEINS stehenden MEYERSchen Kupferstich-Darstellungen auch noch von den durchaus originellen Versen J.G. MÜLLERS begleitet werden, kann man MEY 1650 als ganzes nicht (nur) von LUZ ableiten. Immerhin ist aber bemerkenswert, daß die - zum größeren Teil Luzerner-Strophen unter den Darstellungen als viel essentieller für den Charakter des ganzen Werks galten als die MÜLLERSchen Poeme, die bei der 3. Auflage 1759 durch andere (gleichwertige) ersetzt wurden, während die in Kupfer gestochenen alten Inscriptionen unverändert stehen gelassen wurden (MEY 1759 Vorrede p. XIVf), nicht zuletzt wohl auch deshalb, um diese Neuausgabe der originalen Kupferstiche von den 1704 erschienenen Nachstichen zu unterscheiden, für die die Bildunterschriften von dem Welt-berühmten Poeten Augustino Casimiro Redelio ins Lateinische übersetzt worden waren¹⁰¹³).

§ 444 Mit MEY wirkten auch die darin enthaltenen Luzerner Verse weiter: denn das um 1661 möglicherweise von Heinrich TÜFFEL-SURSEE¹⁰¹⁴) unter dem Einfluß des von WYLSchen Luzerner Totentanzes¹⁰¹⁵) gemalte und mit echten Totenköpfen "angereicherte" Fresko in der Wolhusener Totenkappelle (WOL) wurde durchgehend mit MEYERSchen Bildunterschriften versehen: neben solchen, die indirekt aus dem Brückentotentanz (LUZ 1635) des nahen Luzern stammen:

WOL 2, 3, 4, 9, 10, 12,
MEY 7, 8, 11, 15, 17, 22,
LUZ 7, 10, 18, 5, 8, 22;

und die teilweise im katholischen Wolhusen ihre protestantische Einfärbung durch MEY wieder verloren haben, wie z.B. beim Papst:

WOL 1,1f:

Ich nenn mich zwar das haubt der Welt Weil ich bin an Gottes statt er wehlt; gegenüber:

MEY Bildunterschrift 6:

Ich nenn mich zwahr das Haupt der Welt, Alss wer ich an Gotts statt erwehlt; gegenüber:

LUZ 1637-4,1f: Ob ich zwar bin das Haupt der Welt Ein Pabst an Gottes statt erwöhlt;

(Ähnlich beim Mönch: WOL 5 < MEY Bildunterschrift 12 < LUZ 1637-19);

enthält WOL aber auch Strophen, in denen MEY unabhängig von LUZ ist:

WOL 6 ~ MEY 30; 7 ~ 47; 8 - 32; 11 - 19;

wodurch erweisbar wird, daß der Text von WOL nicht direkt, sondern über die Zwischenstufe MEY aus dem benachbarten Luzern nach Wolhusen gekommen ist.

§ 445 Anders verhält es sich mit dem von RAHN^{1015a)} auf den Anfang des 18. Jhs datierten, aus 23 Bildern zusammengesetzten Totentanzgemälde in der Heilig-Kreuz-Kapelle (früher im Beinhaus) von Emmetten (NW) oberhalb des Vierwaldstättersees (EMM). Obwohl sich neben Figuren und Versen, die weder bei MEY noch in LUZ nachweisbar sind:

wie EMM 4, 8, 10, 15 und 22;

viele Strophen finden, die sowohl an LUZ als auch an MEY anklingen, ohne daß man entscheiden könnte, woraus die Entlehnung erfolgte:

EMM Nr.: 1, 2, 5, 6, 7, 14, 21, 23,

MEY 1650 5, 2, 16, 7, 8, 11, 34, 45,

LUZ 1635 1, 2, 6, 7, 10, 18, 48, 63;

gibt es sehr wohl auch schlüssige Beweise dafür, daß EMM nicht aus MEY, sondern direkt aus dem Luzerner Text geschöpft hat, wobei es offen bleiben muß, ob durch Autopsie oder aus einem der LUZ-Liedflugblattdrucke: zu nennen sind hier Strophen:

. EMM 9 nach LUZ 16;

und Figuren:

EMM 12, 13, 18 und 19 wie LUZ 15, 16, 25 und 55;

die MEY im Gegensatz zu LUZ gar nicht enthält oder nur in abweichendem Wortlaut, wie wieder z.B. beim Papst:

Wan ich schon bin das Haubt der wält Ein pabst an Gottes statt Erwehlt. (EMM 3,1f wie LUZ 1635-3,1f; abweichend von MEY Bildunterschrift 6; zit. oben § 444)

Ähnlich das Verhältnis bei EMM 11, 16 und 17 gegenüber LUZ 14, 21 und 13 bzw. MEY 10, 13 und 9.

§ 446 Kaum von Belang sein kann EMM jedoch für die Klärung der Textgeschichte von LUZ: da der Luzerner Text, so wie er sich dem heutigen Betrachter bzw. dem Leser der modernen lithographischen (1867. 1881.1892) bzw. photographischen (1889. 1937) Ausgaben präsentiert, von dem durch die Liedflugblattdrucke (1635. 1637. 1651) über weite Passagen stark abweicht,

s. etwa LUZ 1635, 7.10.11.15.16.19.25.27.30.32.34.41.47.48.
52.57.61;

bzw. eine Reihe von Bildern (und Sub-Texten) nach Verkürzung der Brücke (1780) 'wegen Mangel an Raum' oder wegen 'allzu starker Beschädigung nicht mehr aufgehängt werden' konnten¹⁰¹⁶, läßt sich zwar aus dem Wortlaut von EMM, soweit er mit dem Original LUZ 1635 gegen den modernen Wortlaut von LUZ 1867 (und später) übereinstimmt, wie z.B. bei der Kaiserin:

LUZ 1635-6,3f:

Verwirfft der Todt mein hohen stamm / schreibt in die Eschen
meinen Nam;

so auch EMM 5,3f:

stürzt der tod mein hohen stamm, schreibt in die äschen
meinen nam;

gegenüber LUZ 1867-5,3f:

Laßt mir der Tod am hohen Stam Nichts übrig als den blooßen nam;

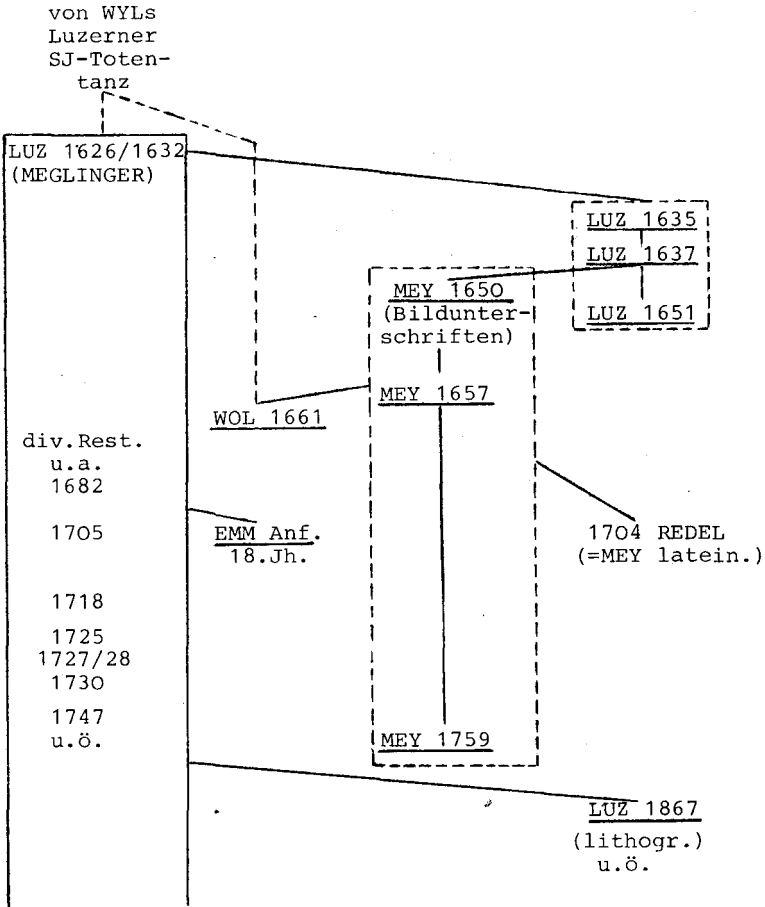
analog: EMM Nr.: 9 8

LUZ 1635 16 11;

der Schluß ziehen, daß die entsprechende Textänderung von LUZ nach der Anfertigung von EMM erfolgt ist, doch hilft dieser terminus post quem deshalb kaum weiter, weil einerseits EMM selbst nur ungefähr (Anfang 18.Jh.) datiert ist und weil andererseits die Tafeln des Luzerner Brückentotentanzes 'nach Notwendigkeit' auch einzeln restauriert werden konnten und wohl auch wurden: REINLE nennt als Renovierungsjahre 1682, 1705, 1718, 1725, 1727/28, 1730, 1747 usw.(!)¹⁰¹⁷.

Da sich die Geschichte jeder einzelnen dieser Bildtafeln und -unterschriften hier nicht im einzelnen verfolgen läßt, rechnen wir am besten mit einer kontinuierlichen Entwicklung des Gesamttextes.

§ 447 Der Versuch einer stemmatischen Anordnung der besprochenen Schweizer Totentänze im Umkreis der Luzerner Gemäldegalerie und soweit sich zwischen ihnen eine engere Verwandtschaft erkennen läßt, könnte etwa so aussehen:



ff) Volksliedhafte Texte (§ 448-449)

§ 448 Am unergiebigsten ist die Methode der stemmatischen Darstellung bei der Gruppe der "volksliedhaften" Totentänze, die zum Teil sehr oft in (undatierten) Flugblatteditionen erschienen und - soweit bekannt - vornehmlich im süddeutschen Bereich¹⁰¹⁸⁾ kursiert sind, wobei es wohl zu Interferenzerscheinungen gekommen sein dürfte. Gewisse Stereotype, wie z.B. der O Mensch ... - Anfang vieler solcher Texte (GRB, BOL, GRE, GRZ) oder die Selbstvorstellung des Todes (wie in MBU, BEV, STY) weisen jedenfalls darauf hin. Engere Verwandtschaft unter einzelnen Liedern unseres Corpus besteht

etwa zwischen BOL und GRE¹⁰¹⁹⁾, sodaß STEGEMEIER die beiden als verschiedene Varianten eines und desselben "Urtextes" auffassen wollte¹⁰²⁰⁾. Wie eine Strophenkonkordanz jedoch zeigt:

BOL	GRE	BOL	GRE	BOL	GRE	BOL	GRE	BOL	GRE
1 ~ 1	6 ~ 4	10 ~ 8	15 ~ 14	20 ~ 16	24 ~ 23;				
2 /	/ 5	11 ~ 11	16 ≠ 19	21 ~ 17					
3 ~ 2	7 ~ 6	12 ~ 10	17 ~ 18	/ 20					
4 /	8 ~ 7	13 ≠ 9	18 ~ 12	22 ~ 21					
5 ~ 3	9 ~ 7	14 ≠ 13	19 ≠ 15	23 ≠ 22					

geht die Verwandtschaft kaum über einen fast gemeinsamen Figurenbestand hinaus; da weder die Reihenfolge identisch ist, noch der Wortlaut in irgendeiner der Strophen über Anklänge wie:

BOL 15

Ich hör in diesem Haus
gar schöne Musicanten;
Die müssen auch heraus,
Die Lauten klingen trefflich
schön
Was hilffts? Sie müssen mit
mir gehn,
Ihr spielen mach ich aus.

GRE 14

Hierauf in diesem Hauss
Da sitzen Musicanten,
Die müssen auch herauss,
Die Lauten klingt zwar mächtig
schön
Was hilfft's, ihr müszt auch mit
mir gehn
Ich spreng die Saiten ab.

hinausgeht, dürfte es jedoch zweckmäßiger sein, BOL und GRE als zwei verwandte Texte aufzufassen, deren Verwandtschaft auf (nicht mehr eruierbare) gemeinsame Textgeschichte zurückgeht.

§ 449 Während BOL und GRE auf den Schweizer Raum verweisen - STEGEMEIER denkt an ein 'lyrisches Drama' eines 'wahrscheinlich bürgerlichen Schweizer Protestanten'¹⁰²¹⁾ als Ursprung -, bilden RGB, STY, GRZ und KÄR eine (zum Teil) verwandte bairisch-österreichische Textgruppe, insofern z.B. der 1687 in Regensburg erstmals gedruckte Text RGB, von dem auch (spätere) Liedflugblattdrucke und handschriftliche Versionen¹⁰²²⁾ bekannt sind, bis ins 19. Jh. hinein so lebendig blieb, daß er fast zur Gänze:

nämlich die Strophen 1, 2, 4, 5, 8, 10, 11, ~12, ~13, 14, 16, ~17, 18, 19, 20;

als Prolog des Engels im Kärntner Totentanzspiel (KÄR) auftaucht, das noch in den Siebzigerjahren des 19. Jhs in der Moosburger und Klagenfurter Gegend 'von der bauerlichen Bevölkerung zur Darstellung gebracht wurde'¹⁰²³⁾.

KÄR kann überhaupt als stark eklektischer Text angesehen werden, da neben dem Prolog des Todes, der zur Gänze mit den Strophen 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 15 des Liedes Der grimmig Tod mit seinem Pfeil (in dessen kürzerer Version ohne die 5 Vorsatzstrophen) identisch ist, auch der eigentliche dramatische Teil Entlehnungen aus einem anderen Text enthält: es handelt sich dabei um die Subtexte des Richters (recte: Reichen), der Jungfrau, des Bauern, des Soldaten und des Kindes, die mit den entsprechenden Strophen:

STY 6,1-4; 8,1-4; 4; 3; 2; 9-11; 5;

des schon im 18. Jh. durch Flugblätter (aus Ödenburg, Graz, Wiener Neustadt) verbreiteten Textes STY¹⁰²⁴) ident sind. Das Weiterleben von STY bis ins 19. Jh. ist wohl auch durch den - erstmals 1856 gedruckten - Text von GRZ bezeugt, bei dem 'geringe Verbreitung und das Fehlen älterer Vorlagen' sogar vermuten lassen könnten, 'daß es sich um eine jüngere Nachdichtung des Liedes STY handelt' (1025):

STY 2,1ff:

Mein Bauers-Mann laß von dem
Pflug
Komm mit, wir wollen wandern
Ich will dir eilends schaffen
Ruh
Die Arbeit laß ein andern ...
(ähnlich: 6; 9,1f; 5,5ff; 13,4ff)

GRZ 3,1ff:

Es ist genug, verlaß den
Pflug
Komm, Bauersmann, wir wandern
Dem Ziele zu, genieß nun Ruh
Die Arbeit laß nun andern!
(ähnlich: 7; 10,1f; 6,5ff;
10,5ff).

III. VERSUCH EINER STRUKTURELLEN BESCHREIBUNG (§ 450-517)

§ 450 Wir haben im dritten (umfangreichsten) Teil der Arbeit (§§ 28-353) versucht, die Variationsbreite zu umreißen, mit der das Totentanztextem in konkreten Totentanztexten ausgeformt werden konnte, d.h. eine m a t e r i e l l e Beschreibung von Möglichkeiten zu geben, die bei der sprachlichen Realisierung der (§§ 9-27) postulierten Merkmale des Textems (inklusive seiner semantischen Basis) genutzt worden sind. Dabei sollte in der Praxis erwiesen werden, was theoretisch bereits behauptet worden ist, daß nämlich die Geschichte einer "Gattung" 'einerseits entscheidend bestimmt wird durch normbildende Werke (Prototypen) und andererseits geprägt ist durch die wechselseitige Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten'¹⁰²⁶). Mit dem gewonnenen materiellen Befund - der etwa auf dem Gebiet der Phonetik vergleichbar wäre mit der artikulatorisch-akustischen Beschreibung eines Sprechlautes - dürfen wir uns jedoch nicht zufriedengeben, sondern müssen - in Analogie zur phonologisch-strukturalistischen Methode - versuchen, das in dieser Arbeit gewählte Modell auch dadurch zu rechtfertigen, daß die Stellung des Totentanz-Textems im "Text-Kosmos" der als System (bzw. systemähnlich) verstandenen "Literatur" zumindest in einigen ihrer Bezüge angedeutet wird; denn 'ein strukturelles System sagt nichts über die Substanz seiner Einheiten aus, sondern es bestimmt sie eindeutig dadurch, daß es die Relationen (bezogen auf einen bestimmten Gegenstandsbereich) angibt, in denen die Einheiten des Systems zueinander stehen'^{1026a}). Dieses Prinzip, auf die Textebene umgelegt, impliziert, 'Gattungen als bestimmte Reaktion auf andere literarische Texte, Traditionen, Erwartungen, Bedürfnisse und historische Konstellationen' zu verstehen^{1026b}), und soll im folgenden auf den konkreten Fall des Totentanztextems derart angewendet werden, daß wir dieses Textem - als charakteristisches Merkmalbündel - einerseits mit solchen Texten kontrastieren, die eines dieser Merkmale ebenfalls aufweisen, andererseits in einer Art von (möglichst weitgehender) "Minimal-Opposition" solchen Texten gegenüberstellen, die sich vom Totentanztextem in (womöglich) nur 1 (distinktiven!) Merkmal unterscheiden. Beide Proben sollen dazu dienen, die auf andere Art (s.o. §§ 9-27) ermittelten Merkmale

des Totentanztextens als auch generell bei der Konstituierung des übergeordneten "Systems" der Literatur wirksame Merkmale zu verifizieren.

A. Das Totentanz-Textem in semantischer Identität oder Verwandtschaft zu anderen Texten (§ 451-464)

1. Mit semantischer Basis "Alle müssen sterben" (§ 451-454)

§ 451 Daß es in diesem System eine (große) Menge von Texten gibt, die mit dem Totentanztextem die semantische Basis "Alle müssen sterben" gemeinsam haben, ist bei deren topoihafter Banalität zu erwarten. Soweit solche Texte auch formale Verwandtschaft zu den Totentänzen aufweisen, werden sie unten (§ 476ff.496ff) noch erwähnt. Daneben finden sich aber wohl auch solche, die formal völlig anders gebaut sind, wobei die Spannweite von der gelehrten theologischen Abhandlung

wie: Johann GANS, Imago mortis delineata ex. cap. 12 Ecclesiae. Wien, bei der Witwe M.RICKHES', 1635; oder: Charles MUSART, Speculum mortalitatis humanae ex subitis mortalium casibus. Insulis, Petrus de Rache, 1630;

bis zum einsätzigen volkstümlichen Sprichwort:

Der todt ist ein vnuermeidlich not (FRANCK, Sprichwörter p.145a).
Für den tod wechst kein kraut im garten (ebda p.176a);

reicht:

Wans Gott will / so muß mann dran ... wiltu nit so müstu (ebda, Auslegung).

Ist es im Falle dieser Sprichwörter verhältnismäßig leicht, ihr "Thema" zu erkennen, so müssen wir damit rechnen, daß in anderen - längeren - Texten die Proposition "Alle müssen sterben" nur als ein Teilthema neben anderen im Text auftaucht, wie etwa in der frühmittelhochdeutschen Verspredigt Memento mori:

ir sulent all ersterben ir nemugent is niewit uber werden (Str. 6,2);

in Freidanks Gnomik:

Ez ist ein nôt, daz niemen mac dem tôde entrinnen einen tac ... Wirn mugen mit keinen sinnen dem tôde niht entrinnen (175,18f; ähnlich 74,5f);

oder in frühneuzeitlicher "meditativer"^{1026c} Literatur:

Ein schöne vnnd tröstliche Betrachtung Deß todes / sampt einem gebett: Der tod haltet gar vöst sein recht, Er zuckht den könig alß den knecht, Wir sindt alle in seinem gewalt (ÖNB Nr.10011, f 2r; ähnlich f 4v, 6r).

§ 452 Da es selbstverständlich nicht möglich ist, an dieser Stelle eine Aufstellung aller der Texte zu geben, die die semantische Basis des Totentanztextes "Alle müssen sterben" zum (Teil)Thema haben, begnügen wir uns statt dessen mit dem Hinweis auf 2 Typen, die mit (den) Totentanztexten unseres Corpus in einer besonderen, wenn auch unterschiedlichen Beziehung stehen: einerseits sind an dieser Stelle jene nur-bildlichen Totentänze zu nennen, die auf das Medium "Sprache" zur Realisierung des Themas gänzlich verzichten, was umso leichter möglich ist, als historisch gesehen der Totentanztext als Spruchbandtitel ja ursprünglich (nur) sekundäres, figuressprachliches Attribut eines autorensprachlichen Bildtextes gewesen zu sein scheint. Dies erklärt auch, warum sich Totentänze finden, die von allem Anfang nur bildlich konzipiert waren, wie etwa die Gemälde in den Klosterkrypten von H a c h e n b u r g (Franziskaner, s.o. § 177) oder A l t e n b u r g (Benediktiner)^{1026d}, in der B a m b e r g e r Michaelskirche¹⁰²⁷, oder das Halbre relief in der Pfarrkirche von B r e i t e n w a n g¹⁰²⁸. Bisweilen sind uns, wie im Fall der S t r a ß b u r g e r¹⁰²⁹ oder K o n s t a n z e r¹⁰³⁰ Dominikanerkirche, Nachrichten (Abbildungen) von dort befindlich gewesenen Totentanzgemälden erhalten, ohne daß von einem Text die Rede wäre; auch der von den Luzerner Jesuiten für ihre Kirche in Auftrag gegebene Ölbilderszyklus von J.v. WYL ist heutzutage - disloziert im Luzerner Regierungsgebäude hängend - textlos, obwohl er ursprünglich vielleicht doch mit einem Text versehen war (s.o. § 442). Den umgekehrten Fall, daß ein ursprünglich textloser Totentanz erst nach fast 200 Jahren (nämlich 1721 von HILSCHER) mit einem sprachlichen Text versehen wurde, belegt das um 1535 angefertigte Desdener Totentanz-Relief.

So bleibt bis ins 19. und 20. Jh. die Möglichkeit erhalten, die dem Totentanz zugrundeliegende semantische Basis "Alle müssen sterben" auch in nicht-sprachlicher, bildlicher Form zu verwirklichen: die Tiroler Maler Anton FALGER mit einem, nicht mit dem vertexteten Totentanz (FAL-ELB) in der Beinhauskapelle zu verwechselnden Zyklus von textlosen Totentanzszenen an der Friedhofsmauer in Elbigenalp/Lechtal, und Albin EGGER-LIENZ mit seinem monumentalen

Totentanz (1918-1921, heute im EGGER-LIENZ-Museum in Schloß Bruck/Lienz) bieten dafür Beispiele.

§ 453 Angeschnitten, wenn auch nicht beantwortet sei an dieser Stelle auch das Problem der m u s i k a l i s c h e n Totentänze. Soweit es sich wie bei György LIGETI's Oper Le Grand Macabre um eine 'an mittelalterliche Totentänze und barocke Mysterien' anknüpfende 'schwarze Weltuntergangskomödie'¹⁰³¹⁾ handelt, mag man - wegen des auch-sprachlichen Charakters dieses Werks - weniger Zweifel haben als bei rein instrumentalen Totentänzen wie SAINT SAËNS' Danse macabre oder Cesar BRESGENS Totentanz nach HOLBEIN (für 2 Klaviere) aus dem Jahre 1947¹⁰³²⁾, bei denen sich ja die grundsätzliche Frage nach der semantischen Kapazität von Musik stellt.

§ 454 Einen zweiten erwähnenswerten Typ von Texten mit dem Totentanz-Thema "Alle müssen sterben" stellen solche dar, die - bei völlig verschiedener Textgrammatik - mit Totentänzen in s y n t a g - m a t i s c h e r Beziehung stehen. Konkret handelt es sich dabei um "Sproßttexte", die vor allem in umfangreicheren Totentanz-Büchern (s.o. §§ 337ff) als pro- oder epilogische Erweiterungen auftreten.

Als Beispiele dafür sei etwa VOG herausgegriffen, wo unter anderen - zum Teil von G.Ph. HARSDÖRFFER verfaßten - prologischen Subtexten auch einer mit dem (genau dem Totentanz-Thema entsprechenden) Titel Die allgemeine Herrschaft deß Todes steht: nichts anderes als Jes.Sir. Kap.40,V.1-4 in der LUTHERSchen Übersetzung, sowie dem latein. Text auf der gegenüberliegenden Seite: Imperii Mortis Amplitudo.

Ein anderes Beispiel bietet RUS in der deutschen Ausgabe von MEINTEL, der an den Schluß seiner Vorrede des Übersetzers ein 18strophiges Lied setzt, das er aus HILSCHERS Beschreibung des so genannten Todtentanzes ... in Dreßden (1718; dort S 123) übernommen hat, daß es noch bekannter werde: es handelt sich dabei um einen zweiteiligen Text, dessen 1. Teil Anrede des Todes, dessen 2. Teil Die von einem Menschen angenommene Erinnerung ist; die semantische Basis dieses Textes ist insofern leicht zu erfassen (und mit dem Totentanzthema zu vergleichen), als sie litaneiartig am Ende fast jeder Zeile wiederholt wird:

Mensche, du seyst, wer du willst, du must sterben! Mensche, du lebst, wo du willst, du must sterben! Mensche, thue, was du willst, du must sterben! Sterben must du, sterben; du must sterben. (Str. 1)

Die hier an 2 Beispielen verifizierte Tatsache, daß Totentänze u.U. mit anderen (Sub)Texten, die das gleiche Thema verwirklichen, kombiniert werden, ist auch insofern bemerkenswert, als sie ihre Entsprechung in der (oben §§ 349ff) bereits besprochenen Textverdoppelung findet, bei der verschiedene Totentanztexte (also Texte nicht nur gleicher semantischer Basis sondern auch mit weitgehend gleicher Textgrammatik) miteinander verflochten werden.

2. Mit variiertes semantischer Basis (§ 455-464)

§ 455 Handelte es sich bei den bisher besprochenen Fällen um semantisch mit dem Totentanztextem i d e n t i s c h e Texte, so sind, ausgehend von der Proposition "Alle müssen sterben" durch Änderung der einen oder anderen Inhaltskomponente weitere eng v e r - w a n d t e Text(em)e zu eruieren.

Auf einen ersten derartigen Text(typ) führt uns der Ersatz des Indefinitpronomens "alle" in der semantischen Basis durch "jeder": demtatsächlich ist der Jedermann, 'die zum Beweis für die Nichtigkeit alles Irdischen erzählte Geschichte von einem Mann ... im Augenblick des plötzlichen Todes und der Berufung vor Gottes Richterthron'¹⁰³³), nichts anderes als die Ausformung der semantischen Basis "jeder muß sterben". Keineswegs zufällig erscheint es, daß der Jedermann-Typ erst nach dem Totentanz ausgeprägt wurde, auch wenn er sekundär sicherlich Rückwirkungen auf diesen ausgeübt haben dürfte. Denn während dort - wie oben (§ 319) schon angedeutet - ursprünglich das Geschehen vor dem erwarteten iudicium universale dargestellt wurde, realisierte der Jedermann die modernere, im 14. Jh. (in der Bulle BENEDIKTS XII.: Benedictus Deus 1336) noch mit dem iudicium generale kombinierte, im 15. Jh. (im Unionsdekret des Konzils von Florenz unter EUGEN IV., 1439) jedoch bereits als ausschließlich dogmatisierte Vorstellung des Individuellen Gerichts unmittelbar nach dem Tode des Einzelmenschen. Der zeitliche Vor-rang der Texte mit der semantischen Basis "Alle müssen sterben" (Totentanz, etwa 1425 in Paris-Des Innocents) gegenüber denen mit dem Thema "jeder muß sterben":

The Somonyng of Every-man (1461/83 ?; Erstdruck St. Paul 1529); Spyeghel der salicheyt van elckerlijc (1477 ?; Erstdruck 1495);

spiegelt somit die geistesgeschichtliche Abfolge der Gerichtsvorstellungen wider, obwohl sich beide durchaus nebeneinander behaupten können, wie das Münchner Spiel vom sterbenden Menschen¹⁰³⁴ und das im gleichen Jahr 1510 ebenfalls in München aufgeführte Spiel von dem Jüngsten Gericht^{1034a} beweisen.

§ 456 Auch der Gemeinplatz von der Entdeckung des Menschen als Individuum durch Humanismus und Renaissance findet in den Jedermann-Texten insofern eine Bestätigung, als die anonymen Ständevertreter des Totentanzes in den Jedermann-Texten zu konkreten, z.T. sprechend benannten Einzelfiguren wie Hecastus bei Georg MACROPEDIUS (1539, aufgeführt u.a. 1566 in Basel) und in der Übertragung Hans SACHS' (1549), oder Homulus bei ISCHYRIUS (1536) und in der Übertragung Jaspar von GENNEPs (1540)¹⁰³⁵ werden. Die Entwicklung der beiden Texttypen verläuft jedoch nicht unabhängig voneinander: ob nun der Jedermann-Typ auf jenen Typ von Buch-Totentanz zurückwirkt, der die ursprünglich geschlossene e i n e Tanzreihe in Einzelpaare zerlegt, oder ob vielleicht umgekehrt der Jedermann als Verselbständigung einer solchen Einzelpaardarstellung aufzufassen ist, wofür die auffallende Tatsache der ständischen Einordnung des Jedermann als Kaufmann (wie im Münchner Spiel oder bei NAOGEOGUS' Mercator, 1540) spricht, als Tatsache bleibt jedenfalls eine äußerst enge Verwandtschaft zu konstatieren, die sich auch textgrammatisch auswirkt: So ist die Ablösung der Toten im Totentanz durch die Personifikation des Todes wohl kaum von dem durchwegs mit dem Tod konfrontierten Jedermann zu isolieren. Umgekehrt lassen sich in Jedermann-Texten Stellen als vom Totentanz beeinflusst ansehen, in denen (als Gegenbeispiele zur Hauptfigur) eine Reihe von verschiedenen anderen Figuren in statu moriendi vorgeführt werden: so etwa im Münchener Spiel von 1510 der erst (V 667ff), der ander (V 921ff) und der dritt sterbend mensch (V 1195ff), die die verschiedenen möglichen Einstellungen zum (an dieser Stelle allerdings nicht personifizierten) Tod verkörpern, oder in NAOGEOGUS' Mercator, wo neben dem positiven Titelhelden (dem bürgerlichen Kauffmann) auch ein Princeps (Fürst).

ein Episcopus (Bischoff) und ein Franciscanus (Franciscaner Mönch) mit dem Todtenbot konfrontiert und danach - im Gegensatz zum Kauffmann - vom Teufel geholt werden:

Der Todtenbot hinzwischen schon auch drey Papisten hatt citiert und diesem Kauffmann zugeführt; doch ungleich Gmüts: denn dieser ist getrost und glaubt an Jesum Christ, der ihn greinigt hab durch sein Blut, drumb an seim Heyl nichts zweifeln thut. Jene, die trauten selber ihn mit zaqem Wissen gings hin zum Richter, werden ewig gstrafft, dieser zum ewigen leben gschafft (NAOGEORGs Mercator, IV. Akt, in der deutschen Übertragung von RULICH 1595, Innhalt).

Der Text von Mercator ist jedoch nicht nur paradigmatisch eng mit dem Totentanz-Textem verwandt, sondern auch syntagmatisch mit einem Totentanz verbunden: findet sich doch unter den jeweils am Aktschluß stehenden Chorliedern mit NAO auch ein Totentanz-Lied i.e.S., das im Corpus unserer Untersuchung enthalten ist.

457 Da sich die Jedermann-Texte im Gegensatz zum Totentanz-Thema, soweit sie überhaupt zeitlich situiert und nicht zeitlose Didaxe sind, nicht auf ein für die Zukunft prophezeitiges Geschehen (das iudicium universale) beziehen, sondern ein stattgefundenes Ereignis als Exempel (Münchner Spiel, Titel) erzählen:

Es was czw czeitn ain man bey Drevsig iaren Der hett Die Welt wol durchfaren ... (ÖNB Nr. 4117, f.101b 'Vom Sterben des unbereiten Menschen') (Anm. 1036); ähnlich H.SACHS Ein Comedi von dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt (Vorspruch des Ehrhold);

ergibt sich hier eine weitere Nachbarschaft zu Texttypen wie P l a n c t u s (Totenklage) und L e i c h e n r e d e, die beide auf der semantischen Basis "X hat sterben müssen" aufgebaut sind. Während jedoch die Totenklage¹⁰³⁷⁾ und die Leichenrede¹⁰³⁸⁾ ebenso rein autorensprachlich sind wie eine Reihe von zum Großteil panegyrischen¹⁰³⁹⁾, zum Teil jedoch auch ironisch distanzierter¹⁰⁴⁰⁾ oder sogar satirisch aggressiven¹⁰⁴¹⁾ Liedern über das Sterben berühmter Menschen, und in diesen Texten weder der verstorbene Mensch zu Wort kommt, noch der Tod personifiziert auftritt, somit ihre Verwandtschaft zum Totentanz eine ziemlich entfernte bleibt, können jene szenischen Darstellungen, in denen eine historische Persönlichkeit mit dem Tod konfrontiert wird, umso eher als konkretisierte Totentanz-Einzelszenen interpretiert werden, als ja in Totentänzen durchaus auch konkrete historische Per-

sonen porträtiert wurden (s.o. § 171). Es handelt sich hiebei offensichtlich überwiegend um Noch-Lebende, mithin um einen Typ von Vergänglichkeitsmahnung, der (ähnlich wie die einschlägigen Verwesungsdarstellungen auf Grabmälern¹⁰⁴²) auch für den Auftraggeber selbst bestimmt sein konnte:

so stellt etwa A.DÜRER im Rahmen seiner Benedikt-Legenden-Illustrationen den Probst von St.Lorenzen, Sixtus TUCHER (gest. 1507) in zwei Auftragsarbeiten zusammen mit dem reitenden Tod und am offenen Grab dar (Anm. 1043), und HOLBEIN d.J. porträtiert den Luzerner Domherren, Komponisten und Dichter Johannes ZIMMERMANN (XILOTECTUS) 1520 zusammen mit einer Todesfigur, 'damit du siehst, wie wandelbar das Lüftchen des Lebensalters sei und in wie kurzer Zeit oder durch Krankheit die Schönheit dahinsinkt' (Anm. 1044).

§ 458 Im Gegensatz dazu sind die einschlägigen liedhaften Texte, in denen das Sterben berühmter historischer Persönlichkeiten dargestellt ist, wohl durchwegs erst durch deren Tod angeregt worden, auch wenn figuresprachlich (wie normalerweise ja auch in den Totentänzen - s.o. § 308) die dramatische Illusion des status moriendi erzeugt wird. Formal sind zwei Typen von solchen Totentanz-Einzelszenen unterscheidbar:

Einerseits der der figuresprachlich monologischen, in denen sich der Sterbende direkt ans Publikum (den Textadressaten) wendet:

Ob ich schon war ein Keyserin darzu ein mächtige Königin, Vom Gschlecht auch ein Ertzhertzogin, hat er mich doch genommen hin. (Klagelied auf den Tod der Kaiserin Anna 1618; WACKER-NAGEL Kirchenlied V,1488-Str.5; mit auffallender Ähnlichkeit zu LUZ 1635-6,1f: Wann ich schon bin ein Kayserin / Darzu ein Römische Königin ...);

Ich König Carolus ... Seh jetzt die Zeit vorhanden In der ich sterben muß (Caroli des Königs von Engeland klägliche Todesreden ... 1649; DITFURTH Volkslieder 1648, Nr.4, Str.2);

Was Mars gethan Fangt Mors jetzt an, Will ein Tragödi spielen; Ich, d'Hauptperson, Muß von mein Thron, Mich in das Grab verhüllen. (Kaiser Karl's VII Tod, in DITFURTH Volkslieder 1648, Nr. 138, Str.4).

Von diesem Typ, dem etwa auch das Andreas-Hofer-Sterbelied Ach Himmel, es ist verspielt zuzurechnen ist, formal abzuheben, jedoch auf der gleichen semantischen Basis "X mußte sterben" aufgebaut wie dieser, sind andererseits die dialogischen Lieder, in denen der jeweilige Prominente,

wie der Zaar Peter d.Gr. (DITFURTH Volkslieder 1648, Nr.115), die Seel des Kaisers Karl VI. (SCHLOSSAR Volkslieder Steiermark Nr. 255), die Kaiserin Maria Theresia (SCHLOSSAR Nr. 259), der König Ludovicus XV. von Frankreich (DITFURTH Nr.105), Prinz Eugenius (ebda Nr. 118), der französische Marschall Moritz Comte de Sachs (ebda, Nr.144) oder der französische General Dürwan (=Deroy) (STEGEMEIER p.221),

vom personifizierten Tod mit Formulierungen abberufen wird, die sich mit ähnlichen der Totentänze (s.o. § 293) weitgehend decken:

Muß anitzo mit mir reisen (DITFURTH Nr.115 Str. 2,3);
Carolus du must sterben (SCHLOSSAR Nr. 255, Str. 2,3; ähnl. 2,6; 6,5; 8,4);
Es muß gestorben sein (SCHLOSSAR Nr. 259, Str. 2,6; ähnl. 4,6; 10; 12,6; 14,2)
Also heißt's: marschieren müssen (DITFURTH Nr.105, Str. 10,7);
Es muß geschieden seyn (DITFURTH Nr. 118, Str. 1,2; ähnl. 5,1; 11,5);
Jetzt komm ich Tod gegangen Dich in mein Netz zu fangen (DITFURTH Nr. 144, Str. 3,1f);
du musst bald gehen ins Grab (STEGEMEIER P.221; Str. 1,6; ähnl. 1,3; 3,3).

Auch wenn in diesen Texten das Tanzmotiv weitgehend fehlt und der Tod vielmehr häufiger mit anderen Topoi (wie dem Netz oder der Reise, s.o. §§ 265.250ff) realisiert wird, ist die Verwandtschaft dieser Texte mit dem Totentanz eine so enge, daß man wohl von Minimalopposition sprechen kann:

Bin doch der größest Kriegesmann, Mein Zelt, das ist das Grab; Kaiser und König, Rittersmann, Papst Kardinal und Bettelmann - Ich hol sie alle ab (DITFURTH Nr.118, Schlußstrophe).

§ 459 Indem die Namen mehrerer (schon längst) verstorbener Berühmtheiten katalogartig aneinandergereiht werden, entsteht der uralte¹⁰⁴⁵⁾ Ubi-sunt-Topos:

Wo sind sie, die herrschten über die Völker, die selbst geboten über die Tiere der Erde, die mit des Himmels Vögeln spielten, die das Silber häuften und das Gold, auf das die Menschen sich verlassen, kurz, deren Habe ohne Ende war? Und die das Silber schmiedeten mit solcher Sorgfalt, daß man ihre Werke kaum begreifen kann? Sie sind verschwunden, in die Scheol hinabgestiegen, und andere sind auftreten an ihrer Statt. (Baruch 3,16-19)

Die semantische Verwandtschaft dieses Motivs, das in der mittel-lateinischen Literatur (etwa bei Bernhard von Morlas, Jacopone von Todi u.a.)¹⁰⁴⁶⁾ aber auch in der französischen (etwa in VILLONS Ballade von den Frauen vergangener Zeiten) textbestimmend

geworden ist, mit dem Thema des Totentanzes ist offenkundig: lediglich das Tempus der thematischen Proposition ist nicht wie dort das (auf ein zukünftiges Ereignis bezügliche bzw. generelle) Präsens, sondern das Präteritum: "Alle mußten sterben".

Ein lied von dem Tod wie er alle Stend der Welt hin nimbt
(in einem Einblattdruck des 16. Jhs.) (Anm. 1047),

könnte deshalb ebenso wohl als Totentanzlied angesehen werden wie als Ubi-sunt-Lied, in dem ein Abriß der Menschheitsgeschichte sub specie mortalitatis gegeben wird:

Adam der ist gestorben ... mocht jm nit anderst gan (Str.2,2ff);
Was half Nabuchodonosor sein gwalt und kluoger syn; Assuerus
bsaß, als ich es hor, vil land; er muost dahin (Str. 2,13ff;
es folgen u.a. Hector, Achilles, Sampson, Dietrich von Bern,
Ecke, Eckehart, Seyfrit, Hildebrant, Judith, Roll[and?], Salo-
mon, Absalon, Jaso, Alexander, Caesar, Octavian, Aristoteles).

Bedingt durch die enge thematische Verwandtschaft mit dem Totentanz kann es auch zu Interferenzen kommen, wie z.B. in dem unserem Corpus zugehörigen Lied MBU, in dem der Tod als Sprecher nicht nur die Ständereihe generell bedroht:

Nichts machen kan ein gelehrter Mann (MBU 5,1);

sondern auch jeweils passende Beispiele aus der Vergangenheit zitiert:

Cicero und Demosthenes Mit ihren süßen Zungen, Haben sich be-
müht vergebens, Ihr Red ist jhn mislungen (ebda 5,5ff; weitere
histor. Persönlichkeiten in MBU; Cäsar und Pompejus 4,1; He-
lena und Absalon 6,5f; Narcissus und Hyacinth 7,5f).

§ 460 Alle bisher erwähnten Textthemen, inklusive dem des Totentanzes: "Alle müssen sterben", können logisch unter der Kategorie der "Vergänglichkeitsliteratur" subsumiert werden: nicht nur "der/ein/jeder/alle Mensch(en) müß(en) sterben", sondern schlechthin Alles ist vergänglich¹⁰⁴⁸⁾ und Der Tod ein end aller irdischen ding (H. SACHS)¹⁰⁴⁹⁾. In diesem Sinne sind auch Texte von irdischer freud, wollust, pracht und reichtum in irem erschrocklichen ende (H. SACHS)¹⁰⁵⁰⁾, Von der Zergänglichkeit dises Mühseligen Lebens (WACKERNAGEL, Kirchenlied V,76) trotz ihrer formalen Verschiedenartigkeit als in semantischer (Minimal)Opposition zum Totentanz-Textem stehend anzusehen.

Die Proposition "Alles muß vergehen" läßt sich - unter anderen - in umfangreicheren geistlich bestimmten Texten nachweisen: so steht sie etwa schon am Anfang der Warnung¹⁰⁵¹⁾:

Nv vernemt svndaere, div iæ merlichen mære, wie allez daz ein ende nimt, daz nv der werlde wol gezimt. Bediv lip vnt güt, gedanc, sinne vn müt. Frivde vnt wune, frivnt vnt chvonne, Elliv werltlich geschäft, liehtiv varwe vnt chraft Muz sich vercheren von allen seinen eren ze grozzem vmwerde, ze einer vil bösen erde (Warnung V 1-14).

In ähnlicher Weise geht (später) auch THOMAS VON KEMPEN im Anschluß an Pred 1,2f und 12,8 von der Eitelkeit der Eitelkeiten aus:

Also ist es Eitelkeit, vergängliche Reichtümer zu sammeln und darauf seine Hoffnungen zu bauen. Also ist es Eitelkeit, nach hohen Ehrenstellen zu trachten und sich gerne obenan zu setzen. Also ist es Eitelkeit, sich den Lüsten des Fleisches zu überlassen und nach Freuden zu jagen, die uns eine schwere Strafe zuziehen werden. Also ist es Eitelkeit nur immer wünschen, daß man lange lebt, und sich wenig darum bekümmern, daß man fromm lebt. Also ist es Eitelkeit, das Auge stets zu heften auf das gegenwärtige und nie hinausblicken auf das kommende Leben. Also ist es Eitelkeit, sein Herz an das zu hängen, was so schnell und unaufhaltsam vorüberzieht, und nicht dorthin eilen, wo ewige Freude wohnt. (Th.v. KEMPEN I.1,4)

§ 461 Um diesen Topos hat sich - abgesehen von der Vergänglichkeits-Emblematik¹⁰⁵²⁾ und dem Bildtypus des Vanitas-Stillebens¹⁰⁵³⁾ - bei den Kirchenvätern und in der mittellateinischen Literatur eine eigene contemptus-mundi-Tradition entwickelt¹⁰⁵⁴⁾, die sich auch im deutschsprachigen Bereich in eigenen Texten niederschlägt, sei es in anklagenden Anreden durch den Menschen:

O welt, solt man dir die warheit sagen ... Wo ist mein reich-tum, mein gewalt? Wo ist mein schön und mein gestalt? Wo ist mein gut und mein mut? Wo ist hochvart und übermüt? Wo ist adel und herschafft? Wo ist nu grosser überbracht? (Nürnberg Stadtbibl. Cent.VI 43e) (Anm. 1055);

sei es in der eindrucksvollen "Sprachgebärde" der Frau Welt, bei der die Vergänglichkeit alles Irdischen durch den sicherlich vom Totentanz mitgeformten (s.u. § 288f) Verwesungstopos plastisch dargestellt wird:

ein frowe minneclich, gezieret mit vil frouden rich Was ir lip und ir gewant (Weltlohn ed. CLOSS V 1ff); Die kleider die sie brahte dar Und trüc an irme libe gar, Und ouch die crone wunneclich Wie daz sie was von golde rich - Waz sie dar ouch hette braht Daz warf sie von ir in ein quat. Da stünt sie nackent unde bloz, Ez lebet ouch niergent ir genoz, Ir lip der was behangen Mit krotten und mit slangen, Sie was so gar verwazen, Ir fleisch die maden azen so vaste uf daz gebeine, Sie was ful und unreine, Daz da von irme libe dranc Vil gar ein jemerlich gestanck Noch me danne ein fuler hunt (ebda V 215-231; ähnlich die bekannte Stelle in KONRADS von WÜRZBURG Der werlte lôn, sowie generell STAMMLER, Frau Welt).

§ 462 Als zweiten formal ausgeprägten Typ von Vergänglichkeitsdarstellungen dürfen wir wohl jene Weltfluchtdichtungen ansehen, in deren Zentrum der (vom und) zum Einsiedler bekehrte Jüngling (so im Spiegelbuch, ed. von BOLTE), Josaphat (bei RUDOLF VON EMS) oder Macarius (so noch bei BIDERMANN) steht:

ein alter man im wider gie, der was unmâzlichen alt. daz alter hâte in ungestalt gemacht, als ez an im schein. im wâren arme unde bein swarz, gerumphen. dirre man truoc in dem munde niender zan. der alte was von alter grâ; an sînem lîbe hie unt dâ muostim diu hût von alter wesen mit grôzen runzeln überlesen. swenn er niht sprach deheine stunt, sô viel zesamene im der munt. vil nôtlich er vürbrâhte daz wort, als ers gedâhte. do sprach der junge Jôsaphât: 'waz wirret disem der hie gât? so jaemerlich ist er gestalt.' Sie sprachen alle: 'er ist alt!' (Barl. u. Josph. 32,20-28; ähnlich Spiegelbuch V 27ff; vgl. auch BIDERMANN Macarius Act III,12).

Mit dem Totentanz haben diese Texte formal nichts mehr gemeinsam, auch wenn die eine oder andere Querverbindung, wie z.B. die meist positive Darstellung des Einsiedlers (s.o. § 119) und die dementsprechend schlechte des in der Welt befangenen Jünglings (s.o. § 138), der zu spät erkennt:

O bose geselschaft, o werlde list, wie falsch, wie arick, wie quait du bist (MRH 335f),

oder die relativ oft selbständig vorkommende Totentanz-Einzelszene zwischen Tod und Jüngling (s.u. § 490) noch die gemeinsame semantische Basis beider Texttypen erkennen läßt.

Schließlich dürfte es wohl auch kein reiner Zufall sein, daß jener Herzog AMADEUS VIII. von Savoyen, in dessen Umkreis der erste Großtotentanz im deutschen Sprachraum, der von Basel 1439, entstanden ist (s.o. § 414ff), in seinem persönlichen Leben (wenigstens für die Öffentlichkeit) das gleiche getan hat wie Josaphat und Macarius: die Regierungsgeschäfte (wenigstens offiziell) niedergelegt und sich - mit einigen Gleichgesinnten - in eine (vermutlich recht komfortable) Einsiedelei in Ripaille am Genfer See zurückgezogen.

Ebenso an dieser Stelle zu erwähnen ist die ZIMMERNsche Handschrift, in der das Spiegelbuch (f 1-22) und die Version ZIM des Mittelrheinischen Totentanzes (MRH) (f 83.126) neben einer Reihe von anderen Texten aus dem Themenkreis Tod und Vergänglichkeit auch als syntagmatisch benachbarte Texte vorkommen.

§ 463 Ausgehend vom Totentanz-Thema "Alle müssen sterben" lassen sich als weitere semantisch benachbarte Texte solche postulieren, in denen der Tod nicht als objektives Muß gesehen wird, sondern als subjektives Wollen. Wie bei JOHANNES von NEUMARKT in Übersetzung eines ('wohl erst nach dem 12.Jh.'¹⁰⁵⁶) entstandenen) lateinischen Textes der Tod als mein hertzenlibe freundinne (63,4), als libe swester (63,23) herbeigerufen wird und in der Frauenmystik die 'Todesliebe ... ganz zum metaphorischen Gedanken des Liebestodes' drängt, wobei 'oft gerade bei den mystisch gestimmten Nonnen ... jene Metapher [Christus=Bräutigam=Tod] aus der rein geistigen Sphäre in die sinnlich körperliche überzustürmen droht'¹⁰⁵⁷), so finden sich ja auch in den Totentänzen einerseits der Topos vom Tod als Freund (s.o. § 279), andererseits bestimmte Figuren (s.o. §§ 297ff), die nicht (nur) sterben m ü s s e n , sondern die sterben w o l l e n .

Als Text, in dem diese Einstellung dem Tod gegenüber thematisiert ist und der insofern in semantischer Minimalopposition zum Totentanz steht, findet sich hier jenes bîspel von einem hunde gên der werlt schidunge (in einer Gothaer Hs. des 15. Jhs.¹⁰⁵⁸), in dem die Notwendigkeit, sô der tôt dem menschen gît den gruoz, daz er von der werlte scheiden muoz, zum Teil mit herkömmlichen seelsorgerischen, zum Teil jedoch auch mit in Ansätzen "naturwissenschaftlichen" (V 78-99) Argumenten erklärt und damit ihres Schreckens entkleidet wird:

Swer sich der wârheit wol verstêt, der verstêt sich wol, daz uns der tôt ein loeser ist von maniger nôt (V 100-102).

Der Tod wird als Schöpfung Gottes (!) in seiner notwendigen Funktion begriffen und begrüßt:

Got hât sich immer gêret und sin lop wol gemêret, sîn lop hât maneges (mannes) ruof, daz er den tôt ie geschuof. der tôt kan froude geben! der tôt saelget unser leben! Der tôt ist uns nütze gar! Der tôt ist unser lîpnar. (V 63-74)

Insofern der Text auf diese Art den realen Sachverhalt, daß alle Menschen sterben müssen, nicht - wie der Totentanz - als Drohung, sondern als ein Versprechen interpretiert, kann er als Besetzung einer semantisch-strukturellen Opposition zu diesem aufgefaßt werden:

nu sullen wir got immer loben, daz er geschuof den l i e -
b e n t o t und die milte im geböt, daz er boese und guot
enpfaehet und deheinen lip versmaehet. (V 118-122)

Die "Erinnerung an den Tod" soll im Textadressaten nicht die Furcht wecken, sondern sie wird - wie dann später bei GÜNTHER - zur

Trostaria:

Endlich hört man auf zu weinen, Endlich bricht der Thränen
krug, Endlich spricht der Tod: Genug! (Anm. 1058a)

§ 464 Schließlich sind an dieser Stelle auch solche Nachbartexte zu erwähnen, die zum Totentanz insofern in Opposition stehen, als sie die diesem zugrundeliegende semantische Basis "Alle müssen sterben" widerlegen: Es war an anderer Stelle (s.o. §§ 303ff) bereits von diesbezüglichen Figuren-Episoden in den Totentänzen selbst die Rede, doch begegnen derartige Episoden auch als Einzelszenen (s.a. § 484ff) in Form des Schwanks vom überlisteten (geprellten) Tod, wie in dem (unten genannten) Gedicht des Wahlbaslers K.F. DROLLINGER, in dem ein Bettelmann ... seine Krücke Voll Unmuhts in den tiefen Rhein wirft und den Tod anruft:

O Tod, verkürze meine Pein!

als dieser jedoch aus Erbarmen erscheint, nichts mehr davon wissen will:

Ey, sprach der Bettler, du bist hier. Mein Trost und Stab entfiel mir Armen, Ach schwimm ihm nach, und hohl ihn mir. (Anm. 1059)

Nicht mehr ums Sterben geht es in diesem Text(Typ), sondern ums Nicht-Sterben, woraus sich - da ja die Figur des Todes beibehalten ist - ein komischer Effekt ergibt.

Noch deutlicher dem Typus des Schwankes nähert sich - ebenfalls vom Totentanz kommend - der Basler Pamphilus GENGENBACH in seiner Erzählung, wie man hat den todt, Engel Teufel gefangen¹⁰⁶⁰): Als historische Begebenheit, die sich fünffzeshundert sibenzehen in der stat Berlin (V 21.23) zugetragen habe, wird darin beschrieben, wie drei schelmische Handwerksgelesen einen Wirt dadurch um die Zeche prellen und ihm Geld herauslocken wollen, daß sie ihm in der Nacht als Todt, teufel und engel verkleidet erscheinen und ihm in dieser Rollenverteilung zuerst Todes- und Höllenangst einjagen, um ihn zuguterletzt daraus gegen "Rückgabe" seines unrecht erworbenen Gutes zu erretten. Der "Tod" bedient sich dabei seiner herkömmlichen

(nicht zuletzt in den Totentänzen erworbenen) Sprache:

nun beit, wann es muß sein ... wan ich hab den gewalt, ich
nim beid jung vnd alt, Babst, Keiser, ritter, vnd auch
knecht, münch, pfaffen vnd auch alle geschlecht, do hilft
kein widerstreben, sobald ich sprich wolauff es muß sein
(V 83.87-92).

Freilich spielt auch der echte Tod - wenngleich nicht personifiziert - in diesem Text eine Rolle, da die drei am Ende ertappt werden und

zu Berlin an galgen ghangen, der Teuffel, Engel, Todt (198). Strukturell gemeinsam ist diesen (solchen) Texten, daß die Figur des Todes nicht - wie im Totentanz - dominierende Hauptfigur ist, sondern Nebenfigur, wie etwa im Lied vom Tod von Basel (ERK-BÖHME II,914), in dem er vom Helden gleichsam nach Belieben bestellt wird, um dessen "Alte" abzuholen, oder unterliegender Gegenspieler, wie im Lied vom Todaustreiben:

Und nun der Tod das Feld geräumt¹⁰⁶¹).

B. Das Totentanz-Textem in textgrammatischen Beziehungen zu anderen Texten (§ 465-507)

1. Mittels des Merkmals "Alle (Menschen)" (§ 465-493)

a) Texte, die mit dem Totentanz die Aufschlüsselung des Begriffs "Alle" gemeinsam haben (§ 465-475)

aa) durch das Prinzip der Ständereihe (§ 465-471)

§ 465 Nachdem (§§ 451-464) angedeutet worden ist, welche (was für) Texte - unabhängig von ihrer formalen Beschaffenheit - innerhalb der als ein System verstandenen Überlieferung s e m a n t i s c h dem Totentanz benachbart sind, wenden wir uns jetzt formalen (t e x t g r a m m a t i s c h e n) Merkmalen und darauf beruhenden Minimaloppositionen zu.

Die materielle Analyse hat als wichtiges Textmerkmal der Totentänze die Realisierung des Begriffes "Alle" durch eine nach bestimmten Kriterien zusammengesetzte (und erweiterbare) Figurenreihe ergeben. Dieses Merkmal läßt sich auch in der strukturalistischen Analyse als relevant einerseits dadurch erweisen, daß die in Wendungen wie geistlich, weltlich, ritter, knecht¹⁰⁶²) sprichwörtlich gewordene Ständehierarchie - nicht verwunderlich angesichts der sich

etwa bei Gelegenheit von Prozessionen wie 1440 in Basel (s.o. § 69) manifestierenden hierarchischen Struktur der Gesellschaft - in verschiedenen, darunter auch in solchen Text(sort)en vorkommt, die mit dem Themenkreis "Tod" nichts zu tun haben.

Schlechthin thematisiert wird etwa seit 1470 die Tatsache gesellschaftlicher Ungleichheit in einer Gruppe von (hauptsächlich dramatischen) Texten (des 16. Jhs), nachdem 'das hierarchische Gesellschaftsbild des Mittelalters mit seinen ungleich privilegierten Ständen ... aus dem religiösen Raum her in Frage gestellt'¹⁰⁶³ worden war; 'die Dramatiker benützen für ihre Zwecke gern einen fabulösen Zusatz zur Geschichte des ersten Menschenpaares: Bei einem Besuch bestimmt Gott Vater von den Kindern Adams und Evas die einen zu Königen, Herrschern, Priestern und sonstigen angesehenen Würdenträgern, die andern aber zu Bauern, Arbeitern, Handwerkern und dgl.'¹⁰⁶³.

§ 466 Für die Frage der Textnachbarschaft zum Totentanz bedeutsamer ist jedoch, daß das auch zur Totentanz-Proposition "Alle müssen sterben" in Opposition stehende Thema "Alle müssen ihre sozialen Aufgaben erfüllen" am Beispiel der verschiedenen Ständevertreter abgehandelt und eine Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden (1568, mit Holzschnitten von Jost AMAN und Bildunterschriften von H.SACHS¹⁰⁶⁴) gegeben wird, die formal den Buch-Totentänzen ähnlich ist.

Als Einblattdruck (und dementsprechend verkürzt) weist GOEDEKE noch im 19. Jh. einen auf Jahrmärkten (das heißt wohl: an bäuerliches Publikum) verkauften Stahlstich nach, auf dem figurensprachlich 7 Ständevertreter ihre jeweilige gesellschaftliche Funktion formulieren:

Der kaiser sagt: ich fordre den tribut. Der edelmann sagt: ic. habe ein freies gut. Der pfarrer sagt: mir gehören die stolgebühren. Der jude sagt: ich muß vom profite leben. Der soldat sagt: ich bezahle nichts. Der bettler sagt: ich habe nichts. Der bauer sagt: ich laße den lieben hergott walten, ich muß doch euch alle sechs erhalten. (Anm. 1065)

Wie dieser Typ der Ständedidaxe durch Einfügung der Todesfigur auch semantisch in die Nähe der Totentänze rücken konnte (wie in Antholz s.u. § 498), so war auch die Schachallegorie des Dominikaners JACOBUS DE CESSOLIS, 'im ausgehenden Mittelalter eines der meist-

gelesenen und meistbenutzten Bücher'¹⁰⁶⁶), durch Kombination mit der Todes-/Totenfigur zum Totentanz ausbaubar, was ja im Text von AUG 1438 geschehen ist (s.o. § 37). Die Möglichkeit und Anregung dazu bietet die ständische Interpretation, die JACOBUS und nach ihm die insgesamt 7 (oder 8) deutschen Vers- und Prosaübersetzungen bzw. -bearbeitungen¹⁰⁶⁷ dem Schema der Schachfiguren geben:

Der chünig nympt gestalt nach einem lebentigen chünig (II-1,1);
Der chünigin gestalt sol also sein: ein schönw frau in vergoltem gewant ... mit einer chran auf irm hawpt (II-2,1ff);
Die alden sind von erst gestalt auf dem schachtzabel als die richter mit ainem offen püech vor den augen ... Der payder richter ampt ist vnd gehört auch tzw in, das sy dem chünig trewlich raten (II-3,1.8f);
Der ritter auf dem schachtzabel sol sitzen auf einem ross (II-4,1);
Die roch auf dem schachtzabel sind des chünigs vicary oder verweser (II-5,1);
Daz erst capitel dez tritten tails ist von den pawlärten. Daz ander ist von den smiden. Daz tritt ist von den wollwürchern. Daz vird von den chawflawten vnd von den wechslern. Daz fünft ist von den ärzten vnd von den apatekern. Daz sechst ist von den leitgeben vnd von den gastgeben. Daz sibent von den amptlawten vnd von stetpflegern vnd von der gemain. Daz acht von guftern, spilern vnd lötern (I,Z18ff).

Jeder dieser Figuren ist ein eigener Subtext gewidmet, in dem - analog wie im Totentanz der Zwang zu sterben - die diesseitigen gesellschaftlichen Pflichten (ein zentrales Wort ist im Gegensatz zum müssen der Totentänze das sollen) des jeweiligen Standes umrissen werden.

§ 467 So wie die semantische Basis des Totentanzes dadurch erweitert wird, daß man nicht nur das Sterben der einzelnen Ständevertreter darstellt, sondern auch ihr jenseitiges, dem diesseitigen Lebenslauf entsprechendes Schicksal andeutet (s.o. §§ 28ff), so schließt sich an die normsetzende, reine Ständedidaxe die w e r t e n d e S t ä n d e s a t i r e an, die - auch hierin dem Totentanz vergleichbar - 'aus der Predigt erwächst' und 'wiederum auf die Predigt zurückgewirkt haben wird'¹⁰⁶⁸). Den Übergang bilden wohl Gebrauchstexte wie der im niederländisch-deutschen Grenzgebiet in Prosa bearbeitete und von den Brüdern vom gemeinsamen Leben in Deutschland verbreitete Spiegel der Sünden, der u.a. 'Mahnungen und Klagen gegenüber allen Ständen in der Laienwelt vom Landesherrn und Adel bis hinab zum Tagelöhner'¹⁰⁶⁹) enthält, sowie Hermann BOTES Boek

van veleme rad, das (in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nachbarschaft von LÜB 1489 gedruckt!) 'in freier Anknüpfung an die weit verbreitete Allegorie von der Mühle als dem Reiche Gottes die Reihe der menschlichen Stände mit den besonderen Aufgaben, die jeder zu erfüllen hat', schildert: 'Papst, Kaiser, Fürsten und Ritter, Städte, Bauern, und ebenso die entgegenwirkenden verantwortungslosen Kräfte'¹⁰⁷⁰). Eindeutig satirischen Charakter verrät das Buch der Rügen:

Ich bin ein buoch [!] alsô getiht, daz nieman bôsheit übersiht,
daz da nieman vertreit noch durch liep noch durch leit (V 1-4);

das nach lateinischer Vorlage von sermones nulli parcentes¹⁰⁷¹)

lert, was man ain ieglichem menschen predigen sol von dem
pabst vntz an den minnisten schûlaer. von dem kaiser vntz an
den minnisten gepaur. vnd strafet die predigaer waz staet ir
predig ist (Titel).

§ 468 Näher dem Totentanz verwandt sind jene dramatischen (d.h. sprachlich und anschaulich darstellenden) Texte, in denen die Ständevertreter personifiziert auftreten, wie z.B. in dem sonst dem Buch der Rügen vergleichbaren Treuen Eckhart von Jörg WICKRAM (1532, gedr.: Straßburg 1538), der 'in 18 Auftritten verschiedenen Lebens- und Standestypen die volkstümliche Gestalt des Warners' gegenüberstellt¹⁰⁷²), in dem (wohl fälschlich Hans ROSENPLÜT zugeschriebenen) Fastnachtsspiel Vom Bapst, Cardinal und von Bischoffen¹⁰⁷³) oder in Johannes COCHLAEUS' ein Kartenspiel nachahmenden Bockspil Martini Luthers, darinnen fast alle Stende der Menschen begriffen¹⁰⁷⁴)

Den Texttyp, der wie der Totentanz eine Ständereihe mit einer (oder mehreren gleichen) Figur(en) kombiniert, finden wir des weiteren verwirklicht in dem 1484 von den Lübecker Zirkelbrüdern aufgeführten Fastnachtsspiel Henselin, in dem die Rechtfertigkeit, nachdem sie vergeblich bei den verschiedenen Ständevertretern gesucht, aber schließlich in der eigenen Brust gefunden wird¹⁰⁷⁵), in den Fastnachtsspielen vom Tanaweschel und Morischgentantz¹⁰⁷⁶), bei Pamphilus GENGENBACH in der Gouchmat und im Nollhart oder in Antonius SCHORUS' neulateinischer Prosakomödie Eusebia (1550)¹⁰⁷⁵)

§ 469 Besonders enge Verwandtschaft besteht zwischen den Totentänzen und solchen Texten, in denen statt der Figur des Todes / Toten die des
ie

nahe verwandten und bisweilen verwechselten (s.o. § 235) Teufels mit einer Reihe von Ständevertretern konfrontiert wird, wie in den Osterspielen, wo diese ständesatirische Szene wohl 'von der Höllenfahrt Christi angeregt wurde'¹⁰⁷⁷), oder wie in Des Teufels Netz, wo der Teufel zu einem als ainsidel auftretenden Autor:

Ich sprach: Nun fach mir an den hoechsten an und laus es an den nidrosten usgan (V 2889f);

über die Vertreter der Ständeordnung spricht. In beiden Fällen ist gegenüber dem Totentanz die semantische Basis vom "Sterben" auf die nachfolgende Bestrafung / Belohnung verlagert. Sowohl Des Teufels Netz als auch das die ausgeprägteste ständesatirische Szene enthaltende Redentiner Osterspiel stehen auch zeitlich und örtlich in unmittelbarer Umgebung der berühmtesten Totentänze ihrer Zeit: das Redentiner Osterspiel wurde wohl 1464, im Jahr nach der Anfertigung von LÜB 1463 und 'offensichtlich in bewußter Anlehnung an den Ablauf des jedermann bekannten Totentanzes'¹⁰⁷⁸) in Lübeck verfaßt und aufgeführt. Des Teufels Netz stammt, wiewohl unsicheren Entstehungsdatums, aus dem alemannischen (Bodensee-)Raum, wohin nicht nur die thematische Metapher, sondern auch die erhaltenen 4 Handschriften (darunter A als die älteste 1441, also knapp 2 Jahre nach der Entstehung von GRB geschrieben) verweisen. Unter diesen Umständen sind bildliche:

man vgl. etwa das Titelbild der Hs. A, abgedruckt bei EHLERS; und wörtliche Totentanzanklänge verständlich:

wie etwa: der ist gar vil an unserm raigen (5998; ähnlich V 12031; 12042; 12060ff).

Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Zweideutigkeit, mit der im Text zwar einerseits vom Jüngsten (universalen) Gericht - auf das sich ja der Totentanz ursprünglich (s.o. §§ 319) bezogen haben dürfte - die Rede ist:

Wie sols den am jungsten tag gen, So si rechnung muossend geben Umb sollich ir schanbar leben (Teufels Netz 3214-16; ähnlich 3937; 4075 - allerdings fehlen diese Passagen in Hs. B und C!);

andererseits jedoch eindeutig die modernere Auffassung des Individuellen Gerichts unmittelbar nach dem Tode betont wird:

So muossend si in min sege gan. Das wil ich nit lenger, nach ir dod sparen Denn mit in gelich in die hell varen (ebda 2652-54 in allen Hss.).

Dieser Befund ist auch für die Totentänze insofern wichtig, als er die Kompatibilität zweier verschiedener, ja einander widersprechender Anschauungen in einem, den Totentänzen nicht nur semantisch und syntaktisch, sondern auch pragmatisch-illokutionär ähnlichen Text erweist:

diser lere (V 15): muos ich dich also warnen Vor minen stricken und garnen? (V 357f; ähnlich 265; 860; 980; 1042; 1161) (vgl. § 361).

§ 470 Enge Verwandtschaft besteht auch mit der Ständesatire im Oster-spiel, auf die im Teufels Netz mehrfach Bezug genommen wird:

Sag an, figind, du boeser man: Macht einkain helffer han? Der tüfel sprach: Ich han ir nit gar vil, Doch wær ir gnuog zuo aim osterspil. (Teufels Netz 4275-78; ähnlich 4998; 12231 Hs.B).

Die Ständerevue des Osterspiels - in der Folge beziehen wir uns exemplarisch auf das Redentiner Osterspiel, obwohl dieser Typ weitverbreitet war und, wie die erhaltenen Basler Fastnachtsspielszenen von 1434 zeigen¹⁰⁷⁹), auch in Basel, der oberdeutschen "Totentanzmetropole", aufgeführt wurde - ist textgrammatisch dem Totentanz dadurch noch ähnlicher als Des Teufels Netz, daß der Teufel direkt mit dem jeweiligen gerade in die Hölle "eingelieferten" Ständevertreter spricht:

Ik love, du motest en becker wesen (Red.Osp. 1353; ähnlich 1390f; 1429; 1469 u.ö.; vgl. damit die fast wörtliche Parallele in HAN 12: My duncket dat du eyn borgemester bist).

Insofern ist es auch nicht verwunderlich, daß in das Osterspiel auch die Tanzmetaphorik eindringt, wobei sicherlich die oben (§ 322) bereits besprochene Vorstellung vom zweifachen Tanz nach dem Gericht mitspielt:

Et sic portant animas ad Luciferum ... Astrot dicit: Se, herre, dessen schonen rey (Red.Osp. 1328 Ed. FRONING; ähnlich V 1217 1637; 1715; 1919) (Anm. 1080).

Abgesehen von der unterschiedlichen zeitlichen Referenz dieser Osterspielszene, die ja im Gegensatz zum Totentanz nicht am Ende der Zeiten (vor dem iudicium universale) steht sondern an die Auferstehung Christi anschließt, besteht auch ein aufschlußreicher Unterschied zum Totentanz (aber auch zur Ständesatire vom Typ des Teufels Netz) in der Zusammensetzung der Ständereihe: Während dort die gesamte société (und tw. auch die humanité) (s.o. §§ 66ff) re-

präsentiert ist, wird im (Redentiner) Osterspiel up dat leste en bylde gheven, wo de lude van allen amneten werden to der helle dreven (V 2008f): Bäcker, Schuster, Schneider, Wirt(in), Weber, Fleischhauer, Fischhändler, sowie Räuber und Priester. Es zeigt sich also, daß die Figuren (mit Ausnahme der "geistlichen" Figur des Priesters und der personifizierten Sünde des Räubers) aus der Reihe "3. Stand" (s.o. §§ 102ff) stammen und zum überwiegenden Teil nicht mehr darstellen als eine - in Anbetracht des städtischen Publikums wünschenswerte - konkretisierende Aufschlüsselung des Begriffes Handwerker (§ 106). Da jedoch die Zusammensetzung der Totentanz-Ständereihe eine solche Aufschlüsselung (womöglich auf Kosten der für den realen Kontext ja weitgehend abstrakten "weltlichen Obrigkeit" und "Geistlichkeit") im 15. Jh. noch nicht zuließ, trat eben an deren Stelle im Totentanz die pluralische Figurenanrede (Gi amteslude alghemene LÜB 1463,325; s. dazu oben § 167), s t a t t des Totentanzes jedoch die spezifisch städtische Ständesatire des Osterspiels.¹⁰⁸¹⁾

§ 471 Obwohl die Narrenliteratur¹⁰⁸²⁾ trotz teilweiser Verbindung mit dem Ständemotiv - etwa in dem Schweizer Fastnachtsspiel Wie mann Narren von einem beschweren (?) soll (1554)¹⁰⁸³⁾ - insgesamt bei Beibehaltung gewisser textgrammatischer Grundsätze eher eine Ablöse der mittelalterlichen Ständesatire darstellt¹⁰⁸⁴⁾, soll hier am Schluß noch der Hinweis auf eine ständesatirische Darstellung stehen, die (wie das Osterspiel) mit dem Totentanz trotz adressatenbedingter Beschränkung der Ständereihe auf städtische Figuren des "3. Standes" (Händler und Handwerker) und personifizierte Sünden (Kirchenräuber, Wucherer) aufs engste verwandt erscheint: der nach ROSENFELD¹⁰⁸⁵⁾ (um) 1460 in Ulm entstandene Bilderbogen der Acht Schalkheiten¹⁰⁸⁶⁾ verbindet nämlich die Darstellung von 8 Ständevertretern bei ihrer Tätigkeit mit über dem jeweiligen Bild stehenden figuresprachlichen Strophen, in denen die jeweilige Figur ihre (berufliche) Unehrllichkeit bekennt:

Ich bin ain schalk vß rechter wurtz vnd miß mit ainer eln die ist ze kurtz. Damit han ich mengen man betrogen vnd im daz sin aber logen (Schneider, Lesung nach Abb. bei ROSENFELD Anm.1085).

Auf diese Weise entsteht, textgrammatisch durchaus vergleichbar dem ältesten (erhaltenen) deutschen Totentanztext OB-D-H¹, aus der achtmaligen konkreten Abwandlung in der Summe das abstrakt formulierbare Textthema "Alle sind unehrlich".

bb) Das Prinzip der Narren- bzw. Sündenreihe (§ 472-473)

§ 472 Durch das Strukturmerkmal der Ständereihe ist kompositorisch bedingt der textgrammatische Aufbau der Totentänze aus kleineren Subtexten (s.o. § 324). Diese Kompositionstechnik, die im dramatischen Bereich des Fastnachtsspiels eine Entsprechung im Typus des "Reihen- (oder Revue-)Spiels" hat, teilt der Totentanz aber auch mit Texten ohne Ständereihe i.e.S.: vor allem 3 Typen sind es, die hier zu nennen sind, weil ihr Einfluß auf den Totentanz und die Konstitution seiner Figurenreihe unverkennbar ist. Eine erste in diesem Sinne benachbarte Textart stellt die vielleicht ohnehin aus dem Fastnachtsspiel abzuleitende Narrenliteratur dar¹⁰⁸²), wie sie zum Beispiel in einem Ulmer Acht-Narren-Bilderbogen von 1468¹⁰⁸⁷) - durchaus vergleichbar dem oben (§ 471) erwähnten Acht-Schalkheiten-Bilderbogen und damit dem Totentanz - eine frühe Ausprägung gefunden hat. Den ersten Höhepunkt dieser (durch ihre bildtextliche Bimedialität ebenfalls mit dem Totentanz verwandten) Tradition markiert S. BRANT's Narrenschiiff (1494), doch führt diese Tradition über ABRAHAM A SANCTA CLARA (Centifolium stultorum in quarto oder Hundert Ausbündige Narren in Folio 1709) bis ins 18. Jahrhundert:

Narrenspiegel, worinnen 114 Arten allerley Narren ihr Ebenbild und wohlgestaltetes Wesen ersehen können, durch 115. merianische saubere Kupfer vorgestellt. Fol. bei Peter Conrad MONATH (Verlagsanzeige, zit. nach RUS 1736).

Von hier aus ist auch die Aufnahme der Narrenfigur in die Ständereihe der Totentänze (s.o. § 133) zu verstehen.

§ 473 Insofern das Motiv der "Narrheit" metaphorisch für die "Sünde" verwendet wird, ergibt sich hier auch eine enge Nachbarschaft zu jenen (didaktisch-satirischen) Texten, deren Aufbau, wie beispielsweise HUGOs von TRIMBERG Renner¹⁰⁸⁸), MEISTER INGOLDS Goldenes Spiel¹⁰⁸⁹) oder der anonyme Meister Reuauß¹⁰⁹⁰), durch das System der 7 Todsünden bestimmt ist. Die Nähe dieser Textgruppe zu den auf erwei-

terter semantischer Basis aufgebauten (s.o. §§ 40ff) Totentänzen zeigt sich nicht nur in der Aufnahme personifizierter Sünden in deren Ständereihe (s.o. §§ 123ff), sondern in einem glücklichen Zufall auch am Beispiel syntagmatischer Verbindung mit dem Totentanz: denn dy klaglich gestalt Da mit dy sel peynigt werden Dy hye ni zw puess keren (ÖNB Nr.4120, f 118a "Carmen germanicum de iudicio Dei"), und die bildlich¹⁰⁹¹⁾ wie textlich aufgeschlüsselt werden in

den lieger, denn den trieger, denn den wehen, nun den zehen, den nider und von zorn den gehen. Unküsch, trege mit dem fräss, Glissener, koser, jeczer, die klaffer und die sweczer, bös lerer, recht verkerer, valsch richter, bös fürsten, juden, heiden, bös cristen, dar zu symonier, mörder und verreter ... Abtrünnig münch und töter, eebrecher und nöter, röver, dieb und wüchrer, die felscher und die zöberer, spiler und lüderer, riffian und die frefeler, meyneid hinderreder, spilman (!), müssiggenger und ungetruwe arbeiter und allerhand sünder, wie sü ioch genant sint (Anm. 1092),

hat VALVASOR als eigenen 3. Teil seines Theatrum Mortis Humanae Tripartitum mit dem Toden-Tantz (VAL) (Teil 1) und den Unterschiedlichen Todts-Gattungen (Teil 2) kombiniert:

Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts / Dritter Thail. Vnterschiedliche Höllen-Peyn der Verdambten vorgestellet (Titel).

Dabei werden - in Analogie zum Totentanz - bildlich und textlich personifizierte Sünden wie Die Hex (p.194f), der Fluecher (196f), Der keinen Feyrtag nicht geheiliqet (198f) usw. mit einem/dem Teufel konfrontiert und so nicht nur eine logisch-zeitliche Fortsetzung des im Totentanz dargestellten Geschehens gegeben, sondern auch ein textgrammatisch weitgehend¹⁰⁹³⁾ diesem entsprechender Text geschaffen.

cc) Das Prinzip der Altersstufen (§ 474-475)

- 474 Ein dritter Texttyp schließlich, der aufgrund seines Aufbaus aus aneinandergereihten gleichartigen Subtexten in Nachbarschaft zum Totentanz steht und mit diesem in Interferenz tritt, ist die Darstellung der menschlichen Altersstufen¹⁰⁹⁴⁾, die zum Teil auch in dem gleichen sozialen Umfeld wie jener entsteht: so läßt etwa Herzog GEORG der Bärtige (von Sachsen) nicht nur an seinem Dresdener Schloß den Totentanz, sondern im Jahre 1525 'auch die gestalten der

männer- und frauenstufen in der hauptkirche zu Annaberg in stein hauen'¹⁰⁹⁵), Pamphilius GENGEBACHS später oft nachgedruckte X Alter dyser Welt sind ursprünglich gespilt worden Im XV^e. Jor vff der herren fastnacht von etlichen ersamen vnd geschickten Burgeren eir [!] loblichen stat Basel (Titel der Erstausgabe¹⁰⁹⁶), also zu einer Zeit (1515) und an einem Ort (Basel), wo der Totentanz in großer Beliebtheit stand (s.o. § 419ff), und noch 1709 baut ABRAHAM A SANCTA CLARA u.a. das Motiv von den (sieben) Lebensaltern in seine Todten-Capelle (ABR 1710, p.255; vgl. auch ABRAHAM'S Judas der Erzscheim, in dem der Verfasser 'Altersstufe um Altersstufe Leben und Taten seines "Helden".¹⁰⁹⁷) berichtet) ein. Daß in den Totentänzen Figuren mit dem Merkmal "jung/alt" aufgenommen werden (s.o. §§ 136ff) und - v.a. in späteren Texten - die Figurenabfolge teilweise stärker von diesem Merkmal bestimmt ist als durch die Ständehierarchie (s.o. § 190), ist ebenso als Interferenzerscheinung zu beurteilen wie umgekehrt die Aufnahme der Figur des Todes in die Altersstufen-Texte, die sich an der Textgeschichte von GENGEBACHS Opus exemplarisch ablesen läßt: 'der colmarsche bearbeiter fügte 1531 den teufel und den tod hinzu und der Basler bearbeiter von 1594 hielt eine erweiterung dieser neuen einschaltung für zweckmäßig'¹⁰⁹⁸):

Du müst mit mir es darff nit wort / Dann ich gantz nyemandt übersych / Er sey Groß, Kleyn, Arm oder Reich / Deßgleich Bapst, Keyser, Fürsten, herren / Mögent sich meins zorns nit erwerben (Tod zum 100jährigen in der Ausgabe Straßburg 1534, V 33-37) (Anm. 1099)

Ähnlich wie hier der Tod am Schluß der Reihe steht, was nicht nur individuell auf den Einzelmenschen zu beziehen ist, sondern durchaus auch zur Überzeugung des Bearbeiters paßt, es nahe sich dem Jüngsten tag (ebda V 840), beschreibt Hans Georg ERNSTINGER in seinem Raisbuch (1606/09)¹¹⁰⁰ ein im Straßburger Münster seinerzeit zu sehendes Astrolabium, dessen einer Teil (eine Uhr)

begreiff erstlich in sich die vier alter deren iegkliches aines alle viertel stund herfür gehet und schlägt sein viertl. Ob demselben khombt der todt alle viertl stund gegen einem jeden alter her, den jaget der hailandt wider hinweckh, doch schlegt der todt alle stund. (Anm. 1100)

§ 475 Ein wohl jüngeres, mittlerweile verlorenes Bild in der (geschleiften) Totenkapelle von Inzing (Tirol) bietet das interessante Beispiel des Versuches, diesen bereits aus Altersstufen-Topos und Totentanz komponierten Komplex nun seinerseits mit der Glücksrad-Metaphorik zu verknüpfen: der Herrscher Tod dreht das Rad, an das sich die verschiedenen Altersstufenvertreter vom Neugeborenen bis zum 80jährigen klammern:

Betracht o Mensch, dein Lebenslauf, So geht es auf und ab, Das Rad schwingt dich in die Höch hinauf, Dann unter biß ins Grab (Bildunterschrift) (Anm. 1101).

Diese Kontraktion ist umso leichter möglich, als dem - u.a. schon 1444 in Lübeck als Fastnachtsspiel¹¹⁰²⁾ realisierten Glücksrad-Stoff sowohl die Ständehierarchie als auch die Subtextgliederung inhärent sind: als Beispiele seien genannt so völlig verschiedene Glücksrad-Darstellungen wie jener als 'Spottbild auf die Geistlichkeit' interpretierte Einblattdruck von ca. 1450 mit dem Papst an der höchsten Stelle¹¹⁰³⁾ oder Erasmus FRANCISCI ebenfalls nach dem Glücksrad-Schema komponiertes vierbändiges Werk:

Der hohe Traur-Saal / oder Steigen und Fallen grosser Herren: Fürstellend Aus allen vier Welt-Theilen / unterschiedlicher hoher Stands- Staats- und Glücks-Personen wunderbare und traurige Veränderungen / so in den nechsten anderthalb hundert Jahren / und zum Theil bey heutigen unseren Läuften / sich gefüget. (Anm. 1104)

b) Texte, die sich (nur) durch die (Art der) Aufschlüsselung des Begriffes "Alle (Menschen)" vom Totentanz-Textem unterscheiden
§ 476-493)

§ 476 Indem wir zum Text(em)-Merkmal der Ständereihe zurückkehren, stoßen wir auf eine Gruppe von Texten, in denen im Gegensatz zum Totentanz nicht die gesamte Skala gesellschaftlicher Gruppen vertreten ist, sondern nur ausgewählte einzelne Bereiche. Schon an anderer Stelle (s.o. § 177) sind mit dem Aristokraten Totentanz von J.R. KÖLNER oder dem Franziskaner-Totentanz in der Gruft des Klosters Hachenburg Beispiele für solche an der Textemgrenze stehende Texte genannt worden. Sofern noch weitere distinktive Merkmale des Totentanzes fehlen, wird man solche Texte nicht mehr als Allo-Totentänze ansehen dürfen, sondern sie bereits als benachbarte(n) Textgattungen (zu-

gehörig) betrachten müssen. Abgesehen von so eindeutigen, auch durch das Fehlen der Todes-/Totenfiguren unterschiedlichen Fällen wie den Teufelsszenen der Osterspiele (s.dazu § 470) ist hier etwa aus dem frz. Raum und aus sehr früher Zeit (zwischen 1193 und 1197) auf HÉLINANTS Vers de la Mort zu verweisen, in dem (u.a.) in 'additiver Reihung'¹¹⁰⁵⁾ der Autor, dessen Lebenslauf sich übrigens auf verblüffende Weise mit der literarischen Figur des von einem Einsiedler bekehrten Jünglings im Spiegelbuch deckt (s.o. § 462), den Tod ausschickt, um die noch in der Welt Befangenen zu warnen. Die Auswahl dieses Personenkreises ist jedoch beschränkt: 'D'abord il l'envoie à ses amis (Str. IV-XI), puis aux princes en général et, parmi les princes, suivant l'ordre hiérarchique, il l'adresse à Rome, spécialement aux cardinaux (XII-XV), puis aux évêques de la région...' (XVII-XIX)¹¹⁰⁶⁾.

§ 477 Liegt in dem nicht nur zu seiner Zeit sehr beliebten und - etwa von ROBERT LE CLERC 1169/70 nachgeahmten und noch 1594 (erstmal!) gedruckten Werk HÉLINANTS eine qualitativ begrenzte Ständereihe vor, so beschränkt die bildlich wie textlich weitverbreitete Legende von der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten¹¹⁰⁷⁾ auch die Zahl der mit den Toten konfrontierten Figuren; die Begegnungslegende erscheint wie ein auf drei Figurenpaare reduzierter Totentanz, bzw. umgekehrt der Totentanz wie eine Erweiterung der Legende (s.o. § 6), umso mehr als es dazwischen zu Interferenzerscheinungen kommt:

die Lebenden-Figuren der in ihrem Ursprung höfischen Begegnungslegende, die dementsprechend (und im Gegensatz zum vorwiegend städtischen Totentanz) 'allgemein als Fürstlichkeiten oder Edelleute' aufgefaßt sind, können nämlich auch zu Vertretern für 'arei verschiedene Stufen des Adels' werden, ja sogar die Möglichkeit 'kommt dazu, daß Lebende wie Tote kirchliche Rangstufen vertreten'¹¹⁰⁸⁾, und in einem - freilich vereinzelt - Fall wird sogar der Bogen vom Papst zum Bauern geschlagen, wobei der Einfluß der Ständedidaxe (s.o. § 466) unverkennbar ist:

[Papst] Du pit; [Kaiser] Du beschutz; [Bauer] Du arbeit.¹¹⁰⁹⁾

Auch der Altersstufen-Topos beeinflusst die Begegnungslegende insofern, als 'bei den Lebenden ... das Standesmotiv ergänzt, konkurren-

ziert oder abgelöst' wird 'durch das Motiv der Lebensalter',¹¹¹⁰⁾.

§ 478 Trotz solcher Parallelen zum Totentanz sind die beiden Text"sorten", abgesehen vom verschiedenen Umfang der Figurenreihe doch klar zu trennen; einerseits kommt es nämlich in der Begegnungslegende anders als im Totentanz zu keiner nicht-verbale Interaktion zwischen den Lebenden und Toten: es wird nur gesprochen! Dadurch ist es auch möglich, auf eine Personifikation des Bereiches "Tod" ganz zu verzichten und - wie HUGO von MONTFORT - statt dessen die traumhaft eingerahmte Allegorie von (4!) sprechenden Totenschädeln zu wählen:

Ich gieng eins morgens fruoc am tag in ein hüsel, darinn lag vil gebeine von den toten. die zarten münd die roten, die warent gar verblichen, die stoltzen lib gestrichen die warent gar zergangen; die röselochten wangen die warent gar dahin; Ich gedacht an minem sin: "owe jamer unde nôt wie entschöpfet uns der tôt"! in den gedenken ich entschlieff, ein hopt mir vientlichen rieff: "wol uff und wach und gang zuo mir, clegliche mer die sag ich dir ..." (Anm. 1111).

Die Toten der Begegnungslegende holen die Lebenden nicht zum Sterben ab, sondern mahnen sie generell an die Vergänglichkeit und konkret an ihre eigene Sterblichkeit:

Wir sint dot, so lebet ir, Der ir sint, der worent wir. Ovch werdent ir also wir hie stont ... Wanne hie noch wirst du alsus geton Vngeschaffen also ich bin. Da von bekere dinen sin ... Nun bin ich ful alsam der mist. Do von so schaffe der selen roth, Sit du sist, wie nu der lip zerqot. (Der Welte lon V 1-3; 42-44; 76-80) (Anm. 1112)

'Dieser Kerngedanke reiht die "Begegnung" in den Bereich der Vergänglichkeitsdarstellungen ein; sie ist eine Allegorie der Vergänglichkeit'¹¹¹³⁾ und steht dadurch auch den oben (§ 461) besprochenen Texten aus der Sphäre des contemptus mundi nahe:

Pfuch, valsche vnd triegende welt ... O arme welt, was sint wir? ... We böse welt, das wir so zart Dich hant, das müs den iemer schaden Die der sünden last hat überladen (Der welt lon V 26. 62. 90ff) (Anm. 1112)

Bei ABRAHAM A SANCTA CLARA schließlich, der wie viele Topoi aus diesem Bereich auch den der Begegnungslegende neubelebt hat, werden die drei Toten zu Zeugen für die Qualen des Fegefeuers:

o heiß! wie warm! daß Gott erbarm, O wehe, o wehe der Schmerzen (Anm. 1114).

§ 479 Direkt an den Typ der Begegnungslegende schließen - synchron gesprochen-die bei weiterer Figurenreduktion entstehenden Texte vom Typ der Admonitio mortui ad viventem¹¹¹⁵⁾ an, in denen jeweils nur mehr 1 Toter mit einem (dem) Menschen (Textadressaten) in ein "kommunikatives Handlungsspiel" eintritt, wie im einfachsten Fall der in der Legende des Hlg. Bruno überlieferten (und später im Cenodoxus Jacob BIDERMANNS - s.u. § 513 - verarbeiteten) Episode vom Doctor von Paris, dessen Leichnam sich dreimal von der Bahre aufrichtet und Justo Dei judicio judicatus sum¹¹¹⁶⁾ ruft. Ähnlich früh - und in einen Predigt-Rahmen eingespannt - erscheint dieses Motiv auch bei HEINRICH von MELK, der dich, mensch (Gehugede V 639) zu dines vaters grabe (665) schickt, um ihn diesen fragen zu lassen

"nu sage mir waz dir werre? ich siche din gebäin rözzen: daz hât din erde gar vernozen, ez chriuchet boeser wurme vol. ditz stinchunde hol erzäiget minem sinne einen aislichen wâz darinne. Ouch ist mir inrehlîchen swære, sô schoene sô du ware, daz dû sô schier bist erworden. daz ist ein jâemerlicher orden: daz ê blût sam diu lilje, daz wirt als daz gewant daz diu milwe beneget unt frizzet" (ebda V 672-685).

Ist es hier der (verstorbene und schon verweste) Vater, der seinem troutsuon (697) aus dem Grab heraus eine (so anschaulich gemachte) Lehre über die wizze grimmechaite (700) erteilt, die er jetzt in dem fiwer daz niemen erleschen chän (722) erleidet, so besteht 'das am breitesten überlieferte deutsche Gedicht über die letzten Dinge', nämlich die von COSACCHI unter dem Titel Jammerruf des Toten veröffentlichte 'deutsche Bearbeitung des lateinischen Gedichts O vos omnes qui transitis'¹¹¹⁷⁾ aus figuressprachlicher Rede eines Toten an die an seinem Grabe vorübergehenden lebenden Menschen:

O ir alle menschen die für gand Nement diser figur war vnd verstand. Dient got vnd versmehent die welt, Wann si gibt gar posc vidergelt. Ich was ettwann schon vnd reich Daz man kain man vand mein gleich; Nu pin ich mit diesen wûrmen vmgeben (Stadtbibl.Nürnberg, Cent.VI.Nr.43e, f. 161v-162r).

Die Beliebtheit dieses Texttyps drückt sich auch in seiner historischen Konstanz aus: Noch in einer Hs. aus dem Jahre 1640 findet sich ein (verkürzter) Jammerruf:

Ich lig schon in des Todtes Bar, Villeicht komst auch darein noch diß jahr. (Bad.Landesbibl. Karlsruhe E.M.210, f 1v);

und Andreas GRYPHIUS fügt der Ausgabe 1663 seiner Kirchhoffs-Gedancken,

das sind: Gedancken Vber den Kirchhoff vnd Ruhestädte der Verstorbenen (Titel),

neben der Übersetzung von 2 analogen Gedichten Jacob BALDES:

Verzückung Auff dem Kirchhoff; Entzückung / als er auff dem Kirchhoff / den Tod vnd die Gebeine der Verstorbenen betrachtet;

als komplementären Text auch Daniel von CZEPKOs Red aus seinem Grabe.

Von ihm selbst kurz vor seinem seligen Abschied aufgesetzt an:

O Mensch! Du Grab der Eitelkeit! Tritt her zu dissem grabe: Schau was ich dir du Raub der Zeit / Darein geleget habe. Was du itzt bist und dann wirst seyn / Nimm von mir / dir zur Warnung ein. (Anm. 1118)

§ 480 Während in den genannten Texten jeweils ein Toter / der Tote als Sprechender auftritt, wird in einem anderen, trotz gelegentlicher (später) Vermischungen wie z.B. in dem von BOLTE¹¹¹⁹) mitgeteilten Gespräch zwischen etlichen Personen (um 1656), in dem sowohl ein Todter als auch der Todt sprechen¹¹²⁰), klar distinguierten Texttyp der Mensch mit dem personifizierten Tod konfrontiert. Der (semantische) Unterschied zu den Totentänzen bzw. den im folgenden zu besprechenden (s.u. §§ 484ff) Totentanz-Einzelszenen besteht jedoch darin, daß das Thema des Textes nicht das Sterben dieses Menschen ist, sondern vielmehr seine Belehrung über die Sterblichkeit allgemein, wodurch diese Dialoge zwischen Mensch und Tod thematisch in die Nähe der oben behandelten Toten-Monologe rücken und sich als deren abstraktere, nicht mehr figürlich anschauliche, sondern gedanklich-argumentative Version begreifen lassen.

Zu verweisen ist hiebei natürlich v.a. auf JOHANNES' von SAAZ Ackermann aus Böhmen, der sich künstlerisch dadurch auszeichnet, daß er die Diskussion zwischen Mensch und Tod anläßlich eines konkreten Todesfalls:

ir habet meiner wunnen lihte sumerblumen mir aus meines herzen anger jemerlich ausgereutet (Cap.3,5f) - Do haben wir mit einer erberen seligen tochter vnser genade gewurket (Cap.4,8f)

abrollen läßt. Dieser konkret historische (autobiographische) Rahmen, den - auf andere Weise - auch BARTHEL REGENBOGE fingiert:

Der Tôt kam zuo mir heim unt wolte toeten mich, ich sprach: "ach lieber Tôt, waz möcht' es helfen dich, daz ich wær' iezuo tôt? die warheit zuo mir sprich." (Anm. 1121)

fehlt im lateinischen Dialogus Mortis cum Homine¹¹²²) und in seiner hochdeutschen (Priamel vom tode¹¹²³) bzw. niederdeutschen (Gespräch

zwischen levent und dod¹¹²⁴⁾ Übertragung, ja im niederdeutschen Text wird sogar die allegorische Tendenz noch dadurch verstärkt, daß es nicht mehr der Mensch ist, der sich dem Tod fragend nähert, sondern das personifizierte Leben:

We bistu gruwlike deder Du bramnest recht so eyn panthegeer
Du bist vul worme unde slangen Weme mach na dy vorlangen (Str.
1 zit. nach Ed. STAMMLER); dementsprechend im hochdeutschen Text:

Wer pistu denn ich hyc an sich ein selczame creature, Das ich
sach so grawsamlich auff erd kein creature Auch pistu an dem
leichnam dein so finster und so mager das ich durch dein ge-
stalt in pein stee trawriger vnd zager; beide nach lateini-
schem Vorbild:

quis es tu, quem video hic stare sub figura? In visu es horri-
bilis tristisque statura, In toto tuo corpore es macies
obscura, Me tua dispositio perterrituit impura.

Mit dieser Allegorisierung eines (bestimmten) Menschen zum Leben steht die mnd. Fassung in 1 Tradition etwa mit Hans SACHS' kampf-
gespräch zwischen dem Tod unnd dem natürlichen Leben¹¹²⁵⁾ oder
Nikolaus MERCATORS Vastelauendes Spil van dem Dode vnde van dem
Levende (1576)¹¹²⁶⁾.

§ 481 Ein apokryph-legendarisches Lehrgespräch mit dem Tod stellt die sogenannte Polycarp-Legende dar, ein lateinisches Exemplum de morte seu disputatio¹¹²⁷⁾, in dem Magister unus nomine Policarpus in Hibernia so lange zu Gott betet, bis apparuit ei imago valde lamentabilis, cincta lumbus linteo, tota pallida et miserabilis, tenens in manu falcastrum horribile (p. 15), und ihm seine Fragen über den Tod beantwortet. Die Verwandtschaft dieses, angeblich¹¹²⁸⁾ sogar aus dem 14. Jh. stammenden, zum Großteil jedoch in Handschriften des 15. Jhs. überlieferten Textes mit dem Totentanz wird (außer durch die textgrammatische Ähnlichkeit) auch dadurch bestätigt, daß neben einer Reihe anderer Topoi (wie dem Ubi-sunt - p. 15 -, "Nichts-hilft" - p.18 -, "Gewißheit des Todes" -p. 16 -) wie im mnd. Zwiegespräch:

Paweß, keyser, cardinale, Meyge ik dar nedder altomale,
Ridder, fruwen unde papen Unde allent, dat ju wart ge-
schapen (V 37ff)

auch das Formmerkmal der Ständereihe in einer Art verwendet wird, die wohl nur als Totentanz-Zitat aufgefaßt werden kann:

indistincte omnes colligo, Ita mihi papa, cardinalis, episcopus, abbas, crucifer ut sacerdos, monachus ac simplex clericus; ita imperator, rex, princeps, marchio, comes, dux et nobilis ut miles cliens, civis et simplex rusticus; ita doctor, magister, poeta, baccalarius ut indoctus ideota, rudis ac stultus. Ita regina, imperatrix, honesta domina ut ancilla, puella, meretrix ac focaria. Ita robustus, pulcer, sanus et iuvenis ut infirmus, turpis, delirus ac puerulus ac omnis condicionis cuiuscumque sexus (ebda.p.17).

Während in der Polycarp-Legende der Totentanz andeutungsweise, aber klar erkenntlich (s.a. oben § 239) im Rahmen des Lehrgesprächs zwischen Tod und Mensch zitiert wird, bietet umgekehrt SUS das Beispiel eines Totentanzes, der durch die rahmenartige Regieanweisung in die Form eines lehrhaften Tod-Mensch-Dialogs gebracht wird:

Hic inducitur adolescens quaerens, et mors vel philosophus respondens.

Darauf folgt erst die Ständerevue (mit wohl der gleichen Mors als Sprecherin), wodurch sich für SUS eine Form ergibt, wie sie in unserem Textcorpus noch öfters anzutreffen ist: die Rede ist von Totentänzen, die syntagmatisch mit einem vorangestellten Tod-Mensch-Dialog verbunden sind.

§ 482 Das älteste dafür zu nennende Beispiel, das Totentanzbuch von NEC 1544 (und dementsprechend auch MÜN), wird (p.3-12) mit einem Dialogus oder Gespräch des Menschen vnd Tods eröffnet, in dem der Mensch Fragen stellt und der Tod darauf antwortet, wobei 'Anklänge an den lateinischen Dialogus (s.o. § 480) unverkennbar sind:

Der Mensch spricht. Wer bist der also einher geest Erschreckenlichen vor mir steest Vvnd sichst mich streng vnd grimmig an Du häßlicher / verzörter man? (p.3).

Ist schon in diesem Dialog nicht vom konkreten Sterben eines bestimmten Menschen die Rede, sondern von christlicher Sterbekunst im allgemeinen:

Darumb bisst du ain rechter Christ So faß den glauben / bild dir für Wie das ich bin die ainig thür Durch die man inn das leben geet So man am Jungsten tag ersteet (p.5),

so treibt VAL die Entkonkretisierung noch weiter und verschiebt das Schwergewicht des sowohl in lateinischer als auch in deutscher Sprache realisierten Textes vom Tod auf den Menschen: nicht mehr dieser spricht jenen fragend an, sondern der Todt wendet sich an

den Menschen (Str. 2,5; 4,1ff; 6,3ff; 8,2ff), an die Welt (10,1ff), an die Menschen all (12,4) um sie an ihre Vergänglichkeit zu gemahnen; die entscheidende - als Textthema des Totentanzes, zu dem der Tod am Schluß des Dialogs die Menschen auffordert:

hurtig gantz / zu meinem Dantz Jetzt ewre Füß nur richtet
(VAL Dialog Tod-Mensch Str. 12,7f),

wiederauftauchende - Erkenntnis jedoch formuliert der Mensch selbst:

Sein muß es einmal gestorben (11,8).

Auch A. STEINHAUERS Vado mori (1731 u.ö.; s.u. § 499) enthält, wie wohl sonst weitgehend monologisch (und nicht in unser Totentanz-corpus eingegliedert), am Beginn der Processio mortuorum einen nur aus 2 Distichen bestehenden Kurzdiallog zwischen dem Tod:

Sum via communis ... Me duce nunc ineas hoc iter omnis homo,
und dem Menschen:

Vado mori mortalis homo. (p.10)

Aus etwa der gleichen Zeit sind, obzwar formal abweichend, der gleichen Tradition noch zuzuordnen einerseits das in der Vorrede des Übersetzers MEINTEL zu RUS (1736) abgedruckte Lied (s.o. § 45. mit einem 1. Teil:

Anrede des Todes (Str. 1-10)

und einem zweiten:

Die von einem Menschen angenommene Erinnerung (Str. 11-18); andererseits aber auch HLZ 1795, wo der Tod-Mensch-Dialog in der konkretisierten Form von Unterhaltungen zwischen Freund Hein und einem Todtengräber, Namens Friede (HLZ 1795, p.3) sogar als Rahmen für die folgenden Totentanz-Szenen konstruiert wird:

Täglich kam Friede in seine Laube, und Hein erzählte ihm vieles. - Alles was ihn aus Heins Unterhaltungen tröstete oder erheiterte, schrieb er in seinen Kalender ... Seine Kalender waren seine Verlassenschaft - und ich zeige sie dir, lieber Leser (ebda p.7).

§ 483 In Interferenz zum Totentanz (und zu einem Texttyp wie Jedermann und ähnlichen Spielen, in denen der personifizierte Tod mit einem Menschen konfrontiert wird) kann der ursprünglich didaktische Tod-Mensch-Dialog auch zur Darstellung einer konkreten Sterbeszene um- und ausgebaut sein, wie etwa in dem in der ZIMMERNschen Handschrift einem Konvolut diverser thanatologischer Texte, vor dem Totentanz

ZIM (f 83v ff) stehenden Gespräch zwischen Tod und Mensch, das (f. 67v) durch eine entsprechende bildliche Darstellung mit der Überschrift:

Owee O wee der grossen nott, hie komptt geschlichen der bitter tod. Der will zerstören vnser freid; Ich muß an todten tantz mit layd;

eingeleitet wird und in dem der Tod den Menschen heimsucht:

Ach gutter freunnd finnd ich dich hie, Ich kunndt dich lange ergreifen nie (f 68r)

und holt:

Wolauff kum her es ist nu zeüt (f 72r).

Hier ergibt sich der Anschluß zu den Totentanz-Einzelszenen (s.u. §§ 484ff) ebenso wie zu Ars-moriendi-beeinflußten Texten vom sterbenden Menschen; als Beispiel für letztere, in denen wohl nicht unabhängig vom weitverbreiteten Dialog des Leibes mit der Seele¹¹²⁹⁾ u.U. der Mensch durch diese Allegorie ersetzt ist, sei genannt das aus der Zeit um 1437 stammende¹¹³⁰⁾ gespräch des tods mit dem libe vnd des libes mit der sele vnd der sele mit dem tufel (ÖNB Nr. 3009, f.97v):

So nü der tot bindt [!] das huß der sele, daz ist den lip, vnd Ine vberwunden hat, So spricht der tot zu dem libe dry- werbe: o o o! glich als ob er sprech: O was hast du hoffart getriben biß her! O wie hast du dirs so wol gebotten mit schinberlichem losen! O wie bistu so wol köstlich vnd senfft gecleit gewesen, wie starck, wie schnell vnd behende! Saq mir: war vmme werst du dich hit? war vmme hastu nit sorg vmme Richtüme, vmme golt, silber, cleynet, köstlich cleider vnd vmme schonheit vnd freude? wa ist nu din gewalt? war vmme widerstest du mir nit vnd vichtest mit mir strenglich vnd stercklich? Ich sihe nu wol, das ich dich vberwunden han. Ich habe gebunden din hende vnd din füße. War vmme kennst du nit din fründe vnd redest nit mit Ine vnd mit mir? warvmme werdent entblösset din zene, zugetan din augen, din antzlit [!] bleich, din naselöcher enge, din lefftzen swartz? war vmme wirt kalt aller din lip vnd glieder? Dar nach spricht er zu der sele: O du sele, gang bald vß, du hast nit lenger hie zu bliben. (f 97v/98r, zit. nach Photokopie)

§ 484 Damit stehen wir bereits an der Grenze zu einem weiteren Texttyp, der mit dem Totentanz-Textem dadurch noch enger verwandt ist als die zuletzt erwähnten Tod-Mensch-Dialoge und Jedermann-Spiele, daß die Figur des Menschen zu der eines bestimmten, meist zum Kernbestand des Totentanz-Figureninventars (s.o. § 165) gehörigen Ständevertreeters konkretisiert ist. Es handelt sich also um i s o l i e r t

vorkommende Totentanz- S u b t e x t e , wobei (in unterschiedlicher Anzahl) Beispiele für praktisch jede der abstrahierten (société- und humanité-)Figurenreihen anzuführen sind.

Daß geistliche Figuren eher selten in diesem Sinne eingesetzt worden zu sein scheinen, findet seine Entsprechung in der oben (§ 81) bereits angesprochenen Tendenz mancher Texte, die Geistlichkeit generell aus dem Totentanz auszuklammern. Als Beispiel findet sich - wie so oft in diesem Textbereich - bei dem fast durchwegs mittelalterliche Tradition fortsetzenden ABRAHAM A SANCTA CLARA ein Glimpflicher Diskurs der Geistlichen mit dem schnarchenden Tod am Schluß der Großen Todten-Bruderschaft¹¹³¹); die Geistlichen fragen zwar zuerst den Tod:

Gehören wir zum Todtenhauf, seynd wir denn nicht befreit
(Str. 1,1f)

und bringen allerhand Ausflüchte vor (Str. 3.5.7.9), doch nachdem der Tod auf dem als Totentanz-Thema wohlbekanntem Grundsatz insistiert:

mein Ort ist euer Pfort, Da müßt ihr all' anlenden (Str. 2,1f; ähnlich 4,3; 6,3; 8,3; 10,1)

ergibt sich der Geistliche - vorbildlich - in sein (und aller) Schicksal:

So sey's, wenn's anders nit kann seyn, Ich stirb nun mit Ge-
duld (11,1f und die folgenden Strophen).

§ 485 Zahlreicher sind die Beispiele für Einzelszenen, in denen ein Vertreter der weltlichen Obrigkeit mit dem Tod konfrontiert wird. Dabei reicht die Spannweite vom König wie im Siebenbürgischen Königs-
lied:

Glück zu, du edler Königsmann, neu Botschaft ich dir zeige
an: dein Tod ist schon vorhanden, an meinen Reihen mußst du
geh'n (Anm. 1132)

und dem diesem wohl entsprechenden, 'besonders in der Gegend von Saaz mehrfach aufgezeichneten' Spiel von "König und Tod"¹¹³³) bis zu dem in der Ständereihe der Totentänze zwar sonst nicht vorkommenden, jedoch eindeutig die weltliche (staatliche) Obrigkeit repräsentierenden Zöllner (Mautner):

Nur geschwind von dem Zolltisch auf, Und d'Schreibfeder aus
der Hand, Eilends fort zum grossen Hauf, In ein weit ent-
leg'nes Land! D'Mauth ich dir hiemit aufkünd'! (Anm. 1134)

Der Edelmann (Junker) erscheint als Jedermann in einem 'auch in Flugblättern' verbreiteten Gesprächsspiel des 16. Jhs¹¹³⁵⁾, ebenso wie als Holzschnitt-Einblattdruck 'nicht lange vor 1500'¹¹³⁶⁾, der möglicherweise sogar 'zu einem Totentanz gehörte'¹¹³⁶⁾.

Auch die komplementäre weibliche Figur der Edelfrau ist - wie in GRB mit Spiegel - in dieser Weise abgebildet worden wie auf einem (vielleicht ebenfalls als Totentanzfragment zu verstehenden) anonymen Holzschnittblatt um 1480¹¹³⁷⁾ oder einer entsprechenden; von KURTZ¹¹³⁸⁾ erwähnten Radierung Daniel HOPFERS.

Wie sich hier eine Verbindung zu den ziemlich zahlreichen Einzelszenen Tod und Jungfrau (s.u. § 491) ergibt, so stehen Darstellungen wie A. DÜRERS Ritter, Tod (und Teufel),

nämlich eine Federzeichnung: Reiter, vom Tod überfallen; zwei Illustrationen in Kaiser MAXIMILIANs Gebetsbuch (1513) und das bekannte Ritter, Tod und Teufel-Blatt (ebenfalls 1513) (Anm. 1139)

oder ein - mit Andrie's Hofers Sterbelied (s.o. § 458) textlich verwandtes - Todeslied eines sterbenden Korporals:

O Himmel! Ich verspür ...¹¹⁴⁰⁾

an der Grenze zu den Tod-Soldat-Szenen.

§ 486 Aus der Artes-Reihe kommt nicht nur - wie zu erwarten - die Figur des Arztes (oder Apothekers) häufig in Einzelszenen verschiedener Art 'als Opfer des Todes'¹¹⁴¹⁾, 'im Kampf mit dem Tod'¹¹⁴²⁾ und 'als Helfer des Todes'¹¹⁴³⁾ vor, sondern auch der Autor, dessen besondere Stellung innerhalb der Ständereihe als ein vom Tod (bisher) Verschonter oben (§§ 99.170) bereits umrissen worden ist. Als Beispiel dafür möge stehen einerseits Barthel REGENBOGES (somit der "Vor-Totentanzzeit" angehörendes) "Gespräch mit dem Tod"¹¹⁴⁴⁾, in dem sich der Tod von den Bitten des sprechenden Ich:

Ich han noch jungen lip, ouch quot und ère (V 9);
ich kan dir joch entloufen niht: waz schat dir daz ich lebe
(V 17);

hat erweichen lassen:

'wol hin und lebe', sprach der Tôt, 'unt sîst bereit, swenne ich dir mîne boten sende, die dir zeichen geben (V 20f);

um so Gelegenheit wie Vorwand zu einem Einschwenken des Textes in die Topik herkömmlicher Altersdichtung zu liefern:

Diu zît ist hie, die boten die sint ûz gesant, der grâwe schopf, gesüht' sint mir beid' wol erkant, ouch zanlôs dempfeht hânt sich ûf die strâz' gewant (ebda V 27-29).

Andererseits sei verwiesen auf das Gedicht "Nach der Krankheit" (1777) von M. CLAUDIUS im 3. Teil seines - dem Freund Hein gewidmeten und damit den Freund-Hein-Topos begründenden - Wandsbecker Boten:

"Bist bange, Asmus? - Darf vorüber gehen Auf dein Gebet und Wort, Leb also wohl, und bis auf Wiedersehen!" Und damit ging er fort. Und ich genas. (Anm. 1145)

Im Gegensatz dazu enthält das im übrigen weitgehend monologische Vado mori A. STEINHAUERS (1731 u.ö.; s. § 499) als einzige dialogische Szene ein zweiteiliges Gespräch zwischen dem Tod und dem Autor: Während der am Anfang stehende Dialogus Mortis et Poetae eher - in der Art der Mensch-Tod-Gespräche (s.o. § 482) - didaktisch ist und darin Poeta Montem Parnassum Scansurus ab obvia Morte impeditur et sese moriturum intelligit (ebda p.7), wird der Rahmen am Ende durch einen Dialogus finalis mortem inter et poetam in der durchaus traditionellen Weise (s.o. § 190) dadurch geschlossen, daß der Autor als letzter sterben muß:

"totum revocabo poemam, si mea serratrix esse benigna velis" - "Vanas mitte preces, et te disponito Morti, Arcum solvo, vibro spicula, vade mori" (ebda p.74).

§ 487 Was Texte betrifft, in denen der Tod einem Vertreter des 3. Standes isoliert gegenübergestellt wird, so ist bemerkenswert, daß sich mit Ausnahme der oben (§ 456) bereits erwähnten Mercator-Jedermann-Variante von Th. NAOGEORGUS kaum weitere Fälle anbieten. Dies, sowie die exemplarisch positive Behandlung des Mercator-Jedermann (im Gegensatz zu den abschreckenden Beispielen des Fürsten, Bischofs und Mönchs) entspricht jedoch durchaus der an anderer Stelle (s.o. § 48) bereits herausgestellten bürgerlichen Selbstgerechtigkeit, die aus diversen Totentänzen spricht und der szenische Einzeldarstellungen von Tod und Bürger(n), soweit daraus nicht - wie im Mercator - die moralische (und sonstige) Überlegenheit des 3. Standes hervorgehen konnte, als zumindest überflüssig erscheinen mußten.

Als kurioses, aber für die Wirksamkeit dieses Baumusters überhaupt illustratives Beispiel sei lediglich noch auf eine Geschichte aus dem Nachlaß des sehr stark aus der makabren Tradition schöpfenden

E.BARLACH verwiesen: Die Todesreise, wo den Tod ein Drang in die Ferne zieht und er auf dem Geisterschiff Albatroß über die 7 Weltmeere segelt und den Schiffleuten (einer Figur aus der Reihe "3. Stand"; s.o. § 107) zum Verhängnis wird:

die nächste Zeit brachte noch andere Nachrichten von Unfällen auf der See; in einer Flasche, die an einer einsamen Insel ans Land trieb, fand man einen Zettel mit folgenden Worten: 'Hilfe! Kapitän des am 10. Juli leck gewordenen und gesunkenen Dreimasters "Hoffnung"; verließen die "Hoffnung" in 3 Booten, von denen eins kenterte; trafen das treibende Wrack "Albatroß"; hofften mit Notmasten vorwärtszukommen; sind aber alle sofort schwer erkrankt; mußten bereits 11 Mann ins Meer werfen; die übrigen haben keine Hoffnung auf Genesung; schnelle Hilfe!' So trieb der Tod ziellos umher. (Anm. 1146)

§ 488 "Untertanen"-Figuren, mit denen Totentanz-Einzelszenen gestaltet werden, sind vornehmlich der Bauer und der Soldat:

Die bildliche Darstellung von Landsknecht und Tod, wie sie sich bei BURGKMAIER¹¹⁴⁷), J. BINCK¹¹⁴⁸), Urs GRAF¹¹⁴⁹) und A.DÜRER¹¹⁵⁰) wiederholt findet, ist auf die enge assoziative Verbindung von Tod und Soldat zurückzuführen, die ja auch außerhalb der Totentänze besteht und noch im 20. Jh. durchaus zu ähnlichen Darstellungen (wie etwa in den bei KURTZ¹¹⁵¹) erwähnten Holzschnitten Erich GLAS') führt. Im literarischen Bereich ist - auch wenn nicht Totentanz-Einzelszene i.e.S. - etwa auf das Vorspiel Totenkaserne zu E.TOLLERS Drama Die Wandlung¹¹⁵²) zu verweisen, in dem der Kriegstod den Friedens-tod durch einen Soldatenfriedhof führt und die Toten exerzieren läßt:

Ganzes Regiment ... Kehrt! In die Gräber! (Anm. 1153)

Bei Totentanz-Einzelszenen mit der Figur des Bauern ist in diesem Zusammenhang weniger an JOHANNES' von SAAZ Ackermann aus Böhmen gedacht, in dem der Bauer (als allegorische Figur) ja nur der menschliche Gesprächspartner des Todes ist und mit diesem einen im wesentlichen didaktischen Dialog abwickelt (s.o. § 480), ohne selbst hic et nunc sterben zu müssen, als vielmehr an einen Text wie Jacob AYRERS Fastnachtspil mit acht Personen: der Bauer mit seim Gefatter Todt¹¹⁵⁴), in dem der Bauer sich gegen Reichtum (den er als Wunderdoktor erwirbt) dem Tod verschreibt und schließlich von ihm geholt wird:

gefatter Gerngast, du must sterbn Vnd mit mir gehn zum
Todtendantz, Den Reyhen helfen machen gantz, Darumb so
gib dich willig drein. (Anm. 1155)

Die literarische Verbindung des Totentanz-Musters mit dem der Pastourelle scheint schließlich - wohl nicht unbeeinflusst von den zahlreichen Tod-und-Mädchen-Szenen (s.u. § 491) - in einem von L. KRETZENBACHER¹¹⁵⁶⁾ referierten Spiel aus der Steiermark zwischen dem Tod und der Schäferin vorzuliegen.

§ 489 Da die als einzige zum (weiteren) Kernbestand des Totentanz-Inventars gehörige Figur "außerhalb der Gesellschaft", die des Einsiedlers, wie oben (§ 462) bereits dargestellt, v.a. in der Vergänglichkeitsdichtung eine Rolle spielt, ist es verständlich, daß sie in Totentanzeinzelszenen anscheinend nicht vorkommt. Als einzige Figur mit dem Merkmal "außerhalb der Gesellschaft" kann deshalb in diesem Zusammenhang die Hexe und als einzige Darstellung Barthel BEHAMs "Tod mit 3 Hexen"¹¹⁵⁷⁾ erwähnt werden.

Auch Figuren der humanité-Reihen (s.o. §§ 122ff) finden sich - mit einer Ausnahme - bedeutend seltener in Einzelszenen mit dem Tod gepaart als die Vertreter der société, und soweit überhaupt, nur solche, die auch in den Totentänzen öfters vorkommen. Mit dem Merkmal "sündhaft" ist dies einerseits der Wucherer, dessen Tod bildlich z.B. von H.BOSCH dargestellt wurde¹¹⁵⁸⁾, sowie der Schlemmer, der in Johann STRICKERS Jedermann-Drama De düdesche Schlömer (Lübeck [!] 1584; hochdeutsch: Magdeburg 1588) als Titelfigur Verwendung findet, andererseits das sündenfreie Kind, als dessen Taufpate der Tod schon im Renner HUGOs von TRIMBERG (V 23715), ähnlich aber auch noch bei J. AYRER¹¹⁵⁹⁾ auftritt. Bildlich wird die Figur des Kindes mit Totenschädeln als dem Symbol des Todes kombiniert von B. BEHAM¹¹⁶⁰⁾ sowie auf einem Einblatt-Holzschnitt des 15. Jhs¹¹⁶¹⁾. Freilich eignet sich auch die Figur des Kindes nicht allzu gut für solche Totentanz-Einzelszenen, weil ja gerade das Kind durchgehend als Beispiel für den seligen, sündenfreien Tod (s.o. § 30) gilt:

Das bey den Thrtiern wol schein, Die dann auß sunderem ver-
stand, So oft ain kind inn jrem land Geporen worden / haben
gwaint ... So aber ains entgegen starb, Erfrewt man sich /
das es erwarb Die besten rhw vnd steeten frid. (NEC Dialogus,
p. 6f)

Die Figuren des Bettlers und des Reichen, Personifikationen des Merkmalpaars "reich/arm", finden sich zu ganz verschiedenen Zeiten ebenfalls in "Totentanz einzelszenen": so enthält etwa eine - aus dem Hennegau stammende - Berliner Handschrift des 12. Jhs¹¹⁶²⁾ mittellateinische Versus de morte et divite, 'ein recht lebensvolles Gespräch eines reichen Mannes mit dem unerbittlichen Tode', wobei 'die ganze formale Einkleidung die altheidnische ist'¹¹⁶²⁾:

Atropos atra vocat, ergo necesse sequi est (V 334), und noch im 18. Jh. verfaßt der Wahlbasler - und als solcher mit dem Totentanz augenscheinlich vertraute C.F. DROLLINGER ein - freilich aus einer anderen, schwankhaften (s.o. § 305) Tradition beeinflusstes Gedicht: Der Bettelmann und der Tod¹¹⁶³⁾, und in den steirischen Nikolausspielen ist sogar bis in noch jüngere Zeit die Jedermann-Szene ebenfalls als Begegnung zwischen Bettelmann und Tod konkretisiert¹¹⁶⁴⁾. HOFMANNSTHALS Der Thor und der Tod (1893)¹¹⁶⁵⁾ stellt ebenfalls eine Totentanz-Einzelszene dar, deren metaphorisch als Narr bezeichneter Held durchaus in die Tradition der Narrenfigur (s.o. § 133) gestellt werden muß.

§ 490 Am produktivsten ist jedoch das Merkmal "alt/jung", u.zw. insbesondere in seiner Verkörperung als Jüngling bzw. Jungfrau. Zwar kommen vereinzelt auch Szenen zwischen einem Greis und dem Tod zur Darstellung, wie bildlich in Pierre SCHENCKS Kupferstich Mortis ingrata Musica¹¹⁶⁶⁾ oder textlich v.a. in Südtiroler Nikolausspielen¹¹⁶⁷⁾, doch überwiegen Jüngling und Jungfrau bei weitem, sei es einzeln oder gemeinsam als Liebespaar, wie in der SEUSE-Handschrift K (s.o. § 142), in MAIRs von Landshut "Todesstunde"¹¹⁶⁸⁾, DÜRERS "Spaziergang" oder bei BUGKMAIER¹¹⁶⁹⁾, bzw. sprachlich in H.SACHS' Klag zweyer liebhabenden ob dem grimmen tod (1530)¹¹⁷⁰⁾:

Wolauß, wolauß an meinen danz! Helft eyllent, das der ray wert gänz. (V 19f)

Bei den Einzeldarstellungen steht der Holzschnitt des Hausbuchmeisters¹¹⁷¹⁾, in dem Tod und Jüngling konfrontiert sind, 'am Anfang einer langen Reihe von Paar-Darstellungen eines Lebenden (meist eines Jünglings oder eines Mädchens) und eines Toten bzw. des Todes', die als 'Verschmelzung von "Begegnung", Triumph des Todes und Totentanz betrachtet werden'¹¹⁷²⁾ dürfen. Dem entspricht auf der

Seite der Texte die Tatsache, daß z.B. das oben (§ 455) bereits erwähnte Münchner Jedermann-Spiel von 1510 in den Versen 379-510 das abschreckende Beispiel eines mütwilligen jungen menschen (Regieanweisung nach V 378) auf die Bühne bringt, der den Tod verschmäht:

O tod, dein ler geet mir nit zū herczen (449),

und von diesem schließlich (mittels Pfeil) erlegt und vors Gericht befördert wird:

Gib rechnung yetz zū diser frist! wann yetz deines lebens ennd ist. (V 447f)

Diese Szene zwischen dem Jüngling und dem Tod wird verselbständigt auch liedhaft ausgeprägt, wobei zwei Versionen unterscheidbar zu sein scheinen: die ältere der beiden ist Ein schöner geistlicher Bergkreye (Anm. 1173), der 'anfangs des 16.Jhs wiederholt auf Flugblättern gedruckt' wurde¹¹⁷⁴:

Ich stund an einem morgen Heimlich an einem ort, Da het ich mich verborgen. ich hört klegliche wort Von einem jungen stoltzen man. Der tod kam zu ihm geschlichen, greifft ihn gewaltig an ...: 'Du must mit mir an meinen tantz Daran gehört manch tausent bis der reien wird gantz.' (Str. 1 und 2,5ff zit. nach MEIER)

Ein jüngeres ähnliches Lied Ach Weh was Graus, das 'im 18. und 19. Jh. auf zahlreichen Flugblättern gedruckt' wurde, war v.a. im steirisch-österreichischen Raum¹¹⁷⁵ verbreitet und stellt 'möglicherweise den Teil eines lyrischen Dramas'¹¹⁷⁶ dar; dem zitierten Münchener Spiel steht dieses Lied textgrammatisch insofern nahe, als darin außer den Figuren des Jünglings und Tods auch der Teufel und Engel als Sprecher vorkommen, wobei sich auch eine Querverbindung zu den Jünglingsszenen der Nordtiroler Nikolausspiele¹¹⁷⁷ ergibt.

§ 491 Noch weiter verbreitet als die Einzelszene zwischen Jüngling und Tod ist die zwischen dem Tod und der Jungfrau, die ebenfalls in einer Reihe von bildlichen Darstellungen anonymer¹¹⁷⁸ und bekannter Künstler wie DÜRER ("Wappen des Todes" - Kupferstich von 1503)¹¹⁷⁹, BEHAM ("Tod als Narr mit junger Frau" 1541; "Die junge Frau und der Tod" 1547)¹¹⁸⁰ und v.a. GRIEN¹¹⁸¹ verwirklicht ist. Auch im sprachlichen Bereich haben namhafte Autoren dieses Thema bearbeitet:

Bei ABRAHAM A SANCTA CLARA findet sich - wie so vieles aus der makabren Tradition - auch eine Strophe, in der eine junge Tochter ... sterbend also lamentiret:

O Tod, du baur'scher grober Mann Hilft denn kein freundlich Wort? (Anm. 1182)

Ist bei ABRAHAM der Tod aus theologischen Gründen ein Gutthäter (ebda p.253), dem die (an)klagende Jungfrau großes Unrecht (ebda p.257) tut, so läßt M.CLAUDIUS den Tod (als Freund Hein) das Mädchen trösten:

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen. (Anm. 1183)

Eine alte mystische Tradition greift J.BALDE auf¹¹⁸⁴, indem er die hl. Genoveva, als sie sich zum Sterben fertig machte, den Tod (der so Funktionen der Christus-Figur übernimmt) wie die Braut ihren Bräutigam anrufen läßt:

mein Tod / O du mein Leben! Mein Liebster! kanst du dich so fern von mir begeben? Wo bleibest du so lang? ... Die Hochzeit Fackel brennt / wie auch das Lampen-Oele. (Anm. 1185)

Dahinter steht die Vorstellung von den törichten und klugen Jungfrauen: während diese für das Kommen des wahren Bräutigams bereit sind, vergeuden jene ihr Öl bei weltlichen Freuden (wie etwa Maria Magdalena im Alsfelder Passionsspiel V 1770-1937).

Eine diesbezügliche Einzelszene enthält das "Spiegelbuch"¹¹⁸⁶, wo eine törichte Jungfrau den Warnungen Christi, des Teufels (!) und eines Predigers ihr Ohr verschließt (Abb.11), bis sie schließlich vom Tod abberufen wird:

du meinst, du sigest jung und klüg, darumb habestu noch zite genüg: du wilt nit gedencken han an mich, bis das ich ubervallen dich ... das dir ie lustig und lieb wart, von dem müstu ein ellend vart varen in ein frömdes land. (V 495-498. 503-505)

§ 492 Weite Verbreitung hat das Thema Jungfrau und Tod im Volkslied gefunden, wobei auch hier - wie beim Jüngling - zwei verschiedene Ausformungen zu registrieren sind: einerseits die - im Falle der Lenoren-Sage auch literarisierte - Variante des "toten Freiers/Bräutigams", der seine Braut abholt:

Mit dem du bist versprochen, schöns Liebchen, das bin ich;
Reich mir dein schneeweiß Händelein, vielleicht erkennst du
mich. - Du schmeckst mir ja nach Erde, ich mein, du bist der
Tod! - Soll ich nicht schmecken nach Erde, Wenn ich hab drun-
ten gelegen? (Anm. 1187)

Gerade die BÜRGERsche Lenoren-Ballade (1773) zeigt dabei, daß der bewußt gestaltende Autor durchaus die Nachbarschaft dieses Stoffes zum Totentanz gespürt und dementsprechende Anspielungen eingebaut hat:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz Rundum herum im Kreise Die
Geister einen Kettentanz Und heulten diese Weise. (Anm. 1188)

Während in dieser Variante noch die alte Toten-Tod-Ambivalenz spürbar ist, tritt im zweiten, der Pastourelle nachgebildeten (s.o. § 488) Typ der personifizierte Tod auf:

ein gar schrecklich Mann ... Er hätt kein Fleisch, noch Blut
noch Haar. (Anm. 1189)

Dargestellt wird der Dialog zwischen diesem Tod und der Jungfrau:

Du mußt mit mir an den Tanz¹¹⁹⁰;

und deren schließliche Überwindung:

Er nahm sie in der Mitte, Da sie am schwächsten war, Und schwang
sie hinder sich zurücke Wol in das grüne Gras (Anm. 1191).

§ 493 Wie oben (§§ 161ff) gezeigt, werden in die Totentanz-Ständereihe auch Figuren aufgenommen, deren dominantes Merkmal die assoziative Verbindung mit dem Sinnbezirk des "Sterbens" auch außerhalb der Totentanztexte ist. Als besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie solche Figuren (einmal abgesehen vom Arzt und Soldaten, die natürlich auch in einem "besonderen" Verhältnis zum Tod stehen) in Einzelszenen eingesetzt werden können, bietet sich Franz KRANEWITTERS 'Tragödie in einem Aufzug': Totentanz an¹¹⁹²). Denn in diesem - auch die metrische Unreinheit der ältesten Texte nachahmenden - Vierpersonenstück wird beschrieben, wie in einem Dorf in Nordtirol zur Zeit des Großen Sterbens die letzten zwei Überlebenden, der Totengräber und seine Frau:

"Ist alles besorgt?" - "Die letzten versorgt, Kannst reiben
die Hände. Also zu Ende Bis auf die zwei da im Hause." (p.631);

über dem Abschätzen der Beute:

- Vom ganzen Dorf der Hort Liegt jetzt in unsrer Truhe dort
(p.638f) -

vom Tod und der Tödin geholt werden:

Sterben müßt ihr noch heute! (p.641)

2. Das Totentanz-Textem in textgrammatischen Beziehungen zu anderen Texten mittels des Merkmals "Sterben" (§ 494-506)

a) Die Personifizierung des Sterbens als gemeinsames Merkmal (§ 494-498)

§ 494 Wir treten nun in die Behandlung von Nachbartexten ein, die sich vom Totentanz (v.a.) durch die Art unterscheiden, wie die Inhaltskomponente "Sterben" textgrammatisch verwirklicht ist. Für den Totentanz ist dabei die Personifikation als distinktiv postuliert worden (s.o. § 11.20), wobei keine Opposition zwischen dem Tod und Toten festzustellen war, es sich also dabei gewissermaßen um Varianten im Allobereich handelte. Daß diese Personifikation generell ein relevantes Merkmal bei der Konstituierung des "Textkosmos" ist, läßt sich einerseits daraus ableiten, daß es eine große Zahl von ganz verschiedenen Texten gibt, die doch die Personifikation des Todes bzw. der Toten gemeinsam haben. Wenn man die aus einer ganz anderen Tradition stammenden, v.a. in der Aufklärungszeit sehr beliebten und zu dieser Zeit auch den Totentanz (etwa MUS p.81ff: Wienerin und Römerin) beeinflussenden¹¹⁹³ Totengespräche¹¹⁹⁴ außer acht läßt, sind es vor allem 2 Texttypen, in denen - so wie (z.T.) im Totentanz - T o t e als Figuren auftreten und agieren:

Auf biblisches Zeugnis können sich einerseits die Darstellungen der Auferstehung der Toten zum jüngsten Gericht¹¹⁹⁵, wie sie im Volkslied¹¹⁹⁶ oder im Passionsspiel:

Vier von Tod erstandene Leiber in denen Grab-Tüchern kommen aus ihren Gräbern herfür (Anm. 1197)

gegeben werden, berufen:

Doch deine Toten leben wieder auf, und ihre Leichen werden wieder auferstehen. (Jes 26,19; ähnlich Ez 37,1ff; Dan 12,2; sowie im NT bei Matth 10,39; 14,2; 22,29ff; 27,52; Mk 6,14; 13,20.27; Luk 9,7f; Joh 5,28f; 1 Kor 15,12ff; 1 Thess 13-18; Hebr 6,1f; Apoc 20,4ff.13; sowie in den Apokryphen: Äthiop. Henoch 22.51; Apoc Petr 4; Bar 5,6f).

Daß Totentanz und diese Auferstehungsdarstellungen sich vermutlich auch auf als zeitlich benachbart vorgestellte Ereignisse beziehen, ist an anderer Stelle (o. § 238.322) schon erwähnt worden.

§ 495 Der zweite Texttyp, in dem Tote handelnd auftreten, referiert nicht ein für die Zukunft erwartetes Geschehen, sondern stellt Ereignisse als häufig vorkommend dar, bei denen Verstorbene lebenden Menschen erscheinen, jedoch nicht (nur), um sie - wie der aus dem Grab herausprechende Leichnam (s.o. § 479) - zu warnen, sondern um ihnen genauere Auskunft über die Beschaffenheit des Jenseits zu geben:

du salt nach tode erschinen mir nach den worten minen und endelich bescheiden mich, wie ez so dort umme dich (Passional, 586,75ff; von allen Seelen; ähnlich 587,95ff; 586,48ff);

sie - als Dank für gesprochene Gebete - gegen Feinde zu verteidigen:

alle des kirchoves grab taten sich uf. diz geschach: der toten lute sich do brach uz den grebern vil genuc. ieglicher sin gezowe truc, als er vor sin amt tet: swert, sper, schufeln, bret und darzu hamer unde leist zu der rache volleist, mezzet, kulen unde spiez, daz ieglich da schowen liez, des die viende ouch verdroz. (Passional 584,74-84; eine entsprechende bildliche Darstellung auf dem Tafelbild des Kolberger Domes, 1492 Anm. 1198);

oder an denen, die ihnen übelwollen, zu rächen:

also, daz der bischof solde uber einen kirchhof wandern und den wec haben, seht, do wart ouch in den graben ein gerusche vollen groz, wand ir vil sich do ufsloz. die toten liefen so hin dan den bischof mit gewalt an, so daz in michel not bevie. 'ennumenamen', sprachen sie, 'dirre bischof selden pflit, daz er uns sine messe git zu troste und zu genaden her. uber daz so hat ouch er unsern capelan verdrumet, der uns dicke hat gevrumet mit unser messe, die er sanc. (Passional 585,13-29)

Auch wenn man nicht so weit gehen will wie ROSENFELD, den 'Volks- glauben an die armen Seelen als Urgrund des Totentanzes'¹¹⁹⁹) anzusehen, wird man doch die enge Nachbarschaft dieser (solcher) Arme-Seelen-Legenden zum Totentanz-Textem (s.o. § 6) umso weniger in Abrede stellen, als einerseits im Fall des Württembergers (s.o. § 243) ja auch das Tanzmotiv damit verbunden und explizit von einem täutten tar die Rede ist,^{1199a}) andererseits im Bereich des Volks- liedes unter anderen "Totensagen"¹²⁰⁰) auch solche überliefert sind, die als Totentanz-Einzelszenen interpretiert werden können (wie z.B. die oben - § 492 - erwähnten Lieder vom "toten Freier/ Bräutigam"). Schließlich steht auch noch GOETHE'S Totentanz¹²⁰¹) in dieser Tradition:

Der Kirchhof, er liegt wie am Tage. Da regt sich ein Grab und ein anderes dann: Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann. In weißen, in schleppenden Hemden. (Z 4-7)

§ 496 Texte, in denen der Begriff des "Sterbens" personifiziert als Tod durchgehend vorkommt, sind, obwohl sich diese Personifikation des Substantivs tôt schon im Mhd. vereinzelt nachweisen läßt¹²⁰², doch eher selten¹²⁰³: verwiesen sei auf das bereits (§ 480) erwähnte Gespräch mit dem Tod von B. REGENBOGE (um 1300), auf ein Pseudo-FRAUENLOBSches "Sterbelied"¹²⁰⁴ aus dem 14. Jh., in dem der Tod als Handelnder auftritt:

der tôt mîn ende hât gesworn (V 8),

und als Person angesprochen wird:

ach tôt, waz wilt an mir began (V 52)¹²⁰⁵;

oder auf eine anonyme "Bitte an den Tod" aus der Kolmarer Liederhandschrift (14. Jh.)¹²⁰⁶:

Owê, du Tôt vil sûre, wer mac entwîchen dir ... dîn hant diu ist sô küene, si snidet als ein houwent swîn. durch got, lâz sîn dîn zornen ûf dem anger, wan sô gewaltic bist ein man, daz ich mich leider niht vor dir verbergen kan. ûf erden nie kein man von dîner hant entran, er waere ein keiser, kunic ald ein fürste (V 1f; 8-14).

In späterer Zeit (nach dem Ackermann aus Böhmen und nach den ersten Totentänzen) wird diese Personifizierung natürlich geläufiger; so wird in einem Kalendergedicht aus dem Jahre 1529 das Muster des Tageliedes auf das Kommen des mit einem Glimpwort als Ketterlein bezeichneten Todes übertragen:

"wol her, wol her, wann es muß seyn!" spricht sich das Kätterlein;¹²⁰⁷

und H. SACHS konkretisiert die biblisch (Matth 24,43) vorgegebene Gleichsetzung des Todes mit einem Dieb,

tet tot ter bezeichint ten tiep, iwer nelat er hie niet¹²⁰⁸,

indem er ihn im Traum bei einem reichen und glücklichen Mann zum Fenster einsteigen sieht:

vom sessel zuckt er im ein stoln, Das er fiel in dem augenblick zur erden und brach sein genick (Anm. 1209).
Darumb lasst vns all' in allen fällen stets des Todes Bild vor Augen stellen! Auch stehn vnd wachen, Vns in Christo von der Welt zu machen! (Simon DACH) (Anm. 1210)

§ 497 Über die Schwierigkeiten, die sich dem bildenden Künstler dabei ergaben, die sprachliche Personifikation auch optisch darzustellen, hat sich GEILER von KEISERSBERG ausgelassen (s.o. § 11). Ähnlich wie GEILER argumentiert auch der die HOLBEINSchen Holzschnitte mit

französischen Subtexten versehende CORROZET: da man einerseits 'das Unsichtbare nicht durch etwas Sichtbares vor Augen stellen könne', andererseits jedoch 'nichts anderes finde, was mit dem Tode so große Ähnlichkeit habe als den Toten, so nehme man das Bild des Toten, um die Erinnerung an den Tod in unsere Gedanken lebendiger einzuprägen'¹²¹¹), und noch in HARSDÖRFFERS Frauenzimmer-Gesprächsspielen¹²¹²) wird über die Möglichkeit, ein Gedicht auf[zu]geben und demselben ein Gemähl [zu] erfinden, an folgendem Beispiel theoretisiert:

Der Tod / der Schreckengast / des Schlawfes Brudermann hat
nächten meine Ruh' (in schwankem Zweifelwahn) verunruht /
Ich erschrak' / als ich sah ohne Lippen Sein holes Angesicht
Und der Gebeine Krippen. Er trug in seiner Hand den schnellen
Mörderpfeil. (Anm. 1213)

Zu einer - über gelegentliche Abbildung hinausgehenden¹²¹⁴) - bildnerischen bzw. darstellerischen Thematisierung des Todes scheint es erst gegen Ende des 15. Jhs gekommen zu sein: aus dieser Zeit stammen nicht nur die ältesten erhaltenen Einblatt-Holzschnittdrucke¹²¹⁵), sondern auch die ersten Nachrichten darüber, daß der Tod theatralisch realisiert wird, sei es innerhalb diverser Processionen wie der in Zerbst (1507) oder Freiburg (1516)¹²¹⁶), wo man, dargestellt von Zunftangehörigen, im Ablauf der Heilsgeschichte vor dem Jüngsten Gericht den Todt im libfarwen kleide mit einer wolgeschickten todenkappe ... langszam sleichen¹²¹⁷) sah, sei es innerhalb echt dramatischer Darstellungen wie Dietrich SCHERNBERGS Schoen Spiel von Frau Jutten (1480/85)¹²¹⁸), wo Mors, der Tod von Christus ausgeschiedt zu Bapst Jutten kommt und ihr den letzten schlag (V 1117) gibt, oder im Alsfelder Passionsspiel (aufgeführt 1501 u.ö.), in dem nicht nur Lazarus mit dem Tode konfrontiert wird:

Lazare, ich byn gnant der Toid (V 2155),

sondern dieser allen - auch dem Publikum - droht:

alle, die do leben an zail, si sihen babst, keyser adder kardinal,
bischoff, phaffen und prelaten: die wel ich hauwen myt myner barten!
fursten, greffen und fryen, der enkan mier keyner entpflyen!
reuber, ritter und knecht ... Et tunc immediate vertit se ad populum et dicit: Alsus fellet uch des todes strigk. (V 2167-73; 2185)

Im 16. Jh. schließlich tritt der Tod in sehr vielen Schauspielen auf¹²¹⁹), wobei er häufig 'als der dumme Prahlhans dasteht, der, um es derb zu sagen, von Christus um seine Macht geprellt wird.

... Das süddeutsch-schweizerische Drama dagegen ... bewahrt sich noch immer seine Verwandtschaft mit der mittelalterlichen Moralität,¹²¹⁹⁾ und bringt den Tod als (in)direkten Prediger auf die Bühne:

Jetz hawt er mit der sägissen nider was vffrecht stodt von menschen; nach dem spricht der Todt: Ir läbendigen vff erden, Denckend, das jr auch sterben werden! Daruor do kan nun keiner syn, Wenn dzyt kumpt, nimm ichs als dohin; Keyser, König, Fürsten vnd Herren, Es kann sich miner keynr erwehren. (Holzschnitt: Der Tod, gehend, mit beredter Handbewegung) (Valentin BOLTZ: Weltspiegel, ähnlich auch Johannes KOLROSS Fünferlei Betrachtnisse) (Anm. 1220).

Im Volksschauspiel lebt dieser Tod theatralisch wohl bis fast in unsere Gegenwart fort¹²²¹⁾.

§ 498 Wir stoßen hier insofern wieder an die Totentanz-Textem-Grenze, als das Textmerkmal der Personifikation des Sinnbezirktes "Sterben" in der Form der Todesfigur kombiniert wird mit dem Merkmal der Aufgliederung des Begriffes "Alle" in Form einer großen Zahl von Menschen-Figuren. Soweit diese dargestellte Menschengruppe homogen (d.h. nicht ständisch aufgeschlüsselt) ist und die zur Darstellung der Tätigkeit des Todes gewählte Metapher (Sprachgebärde) mit dem Tanzmotiv nichts zu tun hat - wie etwa in einem "sogenannten Totentanz" MAIRs von LANDSHUT (einem Kupferstich, "Todesstunde" betitelt, auf dem der Pfeilschütze Tod eine höfische, jeweils aus Paaren zusammengesetzte Gartengesellschaft bedroht)¹²²²⁾, ist die Entscheidung noch leicht; schwerer fällt sie jedoch, wenn die menschlichen Figuren ständisch angeordnet sind, wie z.B. in dem Antholzer Fresko, wo hintereinander Kaiser, Bauer, Soldat, Priester, Papst und junge Frau in Lehrgestus gemalt und mit figuresprachlichen Spruchbandtiteln versehen sind:

(Kaiser:) Ich regier euch alle; (Bauer:) Ich ernähre euch alle; (Soldat:) Ich streit für euch alle; (Priester:) Ich bet für euch alle; (Papst:) Ich absolviere euch alle; (junge Frau:) Ich verführ' euch alle;

am Schluß steht der Tod:

Ich nimm euch alle¹²²³⁾.

Ohne Rekurs auf die Semantik des Textes, die eben nicht dem Totentanz-Thema "Alle müssen sterben" entspricht (insofern die Ständevertreter nicht in statu moriendi gezeigt werden, sondern bei der

Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Aufgaben), fällt es schwer, einen solchen Text von den Totentänzen wie etwa dem in Straßburg¹²²⁴) oder dem - ohnehin umstrittenen (s.o. § 37) - Text von AUG 1438 zu unterscheiden, wo bildlich ebenfalls mehrere Ständevertreter mit 1 Todesfigur kombiniert sind. Textlich findet sich diese Struktur in STEINHAUERS Vado mori (s. § 499), dessen Todesgestalt vor den einzelnen Sub-Reihen eine späte (18.Jh.) Interferenzerscheinung zwischen Vado-mori- und Totentanztradition darstellt.

Wieder durch andere Merkmale ist ein Drama wie etwa Wolfhart SPANGENBERGS Mammons Sold (1613)¹²²⁵) aus dem Totentanz-Corpus auszuschließen, obwohl darin - mit starken Textanspielungen auf den Totentanz - das Sterben dreier Ständevertreter (Landsknecht, Wucherer, Bauer) und ihrer Frauen dargestellt wird:

Schaw Todt da hast du nun den Krantz, Fahr du nun fort mit deinem Tantz Und thu ihnen das Stundglaß zeigen Daß sie sich schicken zu dem Reygen. (V 899-902; ähnliche Totentanzbezüge in V 424; 448; 460; 773; 818f; 882; 916).

Denn diese - mit dem Totentanz gemeinsame - thematische Basis wird dahingehend erweitert¹²²⁶), daß darinnen zu sehen ist, wie der Abgot Mammon den Weltkindern die jhme in der geitzigen Geltliebe vnd Wollust dienen, pflege zu lohnen vnd abzudanken (Titel). Es treten daher im Spiel außer den Ständevertretern und dem Tod auch die den Totentänzen mangelnden Figuren der Fraw Armut und des Satans auf.

b) Die (fehlende) Personifizierung des "Sterbens" als unterscheidendes Merkmal (§ 499-501)

§ 499 Beruht die Verwandtschaft der eben genannten Texte zum Totentanz-Textem auf der Gemeinsamkeit des (als Tod) personifizierten "Sterben"-Begriffs, so soll im folgenden von Texten die Rede sein, die sich vom Totentanz (womöglich: n u r) dadurch unterscheiden, daß der Tod darin n i c h t personifiziert wird bzw. nicht als sprechende Figur auftritt. Wie fließend die Grenze zum Totentanz, besonders im Hinblick auf das zweitgenannten Kriterium ist, läßt sich etwa an den von STAMMLER¹²²⁷) so genannten "Baseler Menschenversen" demonstrieren, bei denen - ohne die Stütze eines Bildes, wie etwa in der Baseler Handschrift, aus der STAMMLER zitiert oder in der

von MEINTEL in der Übersetzer-Vorrede zu RUS abgedruckten Form¹²²⁸⁾ von einer durchgehenden Personifizierung keineswegs gesprochen werden kann; denn neben Subtexten mit Todespersonifikation:

wie z.B.: Omnibus imperito: michi hic mors imperat una (Nr.2, nach STAMMLER)

stehen andere, die den Tod (das Sterben) nicht substantivisch als handelndes Agens, sondern verbal als einen am Menschen sich vollziehenden Prozeß bezeichnen:

Nullus opum cumulos moriens deferre valebit (Nr. 14)

oder davon nur unter der allgemeineren Bezeichnung des fatum sprechen:

Cuncta sacerdoti sustollit munera fatum (Nr.15).

Vor diesem Hintergrund ist auch die Unterscheidung der Vado-mori-Gedichte¹²²⁹⁾ vom Totentanz nicht unproblematisch. Als entscheidendes Kriterium, diesen bis ins 18. Jh. hinein fruchtbaren Texttyp trotz gelegentlich personifizierender Referenz des Todes:

z.B.: mortem non didici vincere¹²³⁰⁾;

vom Totentanz zu unterscheiden, ist neben der prinzipiell fehlenden Bildseite die - wie in HEINRICH von LANGENSTEINs Mors est a tergo¹²³¹⁾ - refrainartig, doch im Gegensatz dazu verbal ("zeitwörtlich") formulierte Textthema: Vado mori.

Dieses unterscheidende Merkmal wird besonders deutlich in der späteren Entwicklung des Vado-mori-Typs, ja ermöglicht recht eigentlich erst sein Fortleben als eigenständige Tradition neben dem Totentanz-Textem: so fehlt auch etwa in der monumentalen Spätform Anton STEINHAUERS (mit insgesamt 410 Figuren bzw. 410 Distichen) der Versuch einer bildlichen Darstellung, obwohl - im Gegensatz zum ursprünglichen Vado mori - an den Beginn jeder Figurenreihe (Hierarchia religiosa. Hierarchia secularis etc.) offensichtlich unter dem Einfluß der (späteren) Totentänze eine Mors-Gestalt als Anführer gestellt ist, woraus sich der Untertitel des ganzen Werkes ergibt:

Via omnis carnis, Morte duce, mortalibus in Processione mortuorum, monstrata.

Schließlich liefert uns eine - von HAMMOND¹²³²⁾ unter dem Titel Lamentatio mitgeteilte Vado-mori-Version aus dem 17.Jh. den anschaulichen Beleg dafür, wozu eine Dialogisierung des Vado mori führt:

nämlich nicht zum Totentanz, sondern zu einer eigentümlichen Form, in der 'nach jedem vado-mori-Distichon je eine metrisch gleichartige Antwortstrophe eines nicht genannten Sprechers (vielleicht eines Geistlichen, der von seiner Kanzel aus die vorbeiziehenden Figuren überblickt) eingeschoben wird, die mit den Worten Vive deo anfängt und aufhört'¹²³³).

§ 500 Wenn ROSENFELD den Text LÜB 1489 gar nicht als Totentanz, sondern als Andachtsbuch¹²³⁴ ansehen will, formuliert er damit zwar angesichts der Grammatik dieses Textes m.M. zu kategorisch, beurteilt LÜB 1489 aber insofern richtig, als dieser Text, trotz formaler Notierung von Figurensprache, doch teilweise autoren sprachlich bestimmt ist. Vor allem die Subtexte aus dem Munde des Todes werden leicht zu Autorenrede (wie etwa die Kap. 4, 63 und 65)¹²³⁵).

Aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts sind in diesem Zusammenhang jedoch 2 Texte anzuführen, in denen der Tod als Sprecher vollkommen und der Ständevertreter als Angesprochener weitgehend hinter der Dominanz des Autors verschwinden, wodurch diese Texte wesentliche Merkmale des Totentanzes verlieren:

Klare vnd Warhaffte Entwerfung Menschlicher Gestalt vnd Wesenheit (Wien 1662);

Ein kurzer Entwurff Deß sterblichen Lebens (Wien 1681).

Es handelt sich dabei um anonyme Neujahrs-Veröffentlichungen der von den Wiener Augustiner-Barfüßern betreuten Todten-Bruderschaft, deren jüngere jedenfalls von ABRAHAM A SANCTA CLARA stammt. Bei aller Unterschiedlichkeit - der Text von 1662 besteht nur aus Bibelziten und Vierzeilerstrophen, ABRAHAM hält eine prosaische Predigt mit eingestreuten Gedichtpartien über das leitmotivisch wiederholte Thema Alle müssen in die Todten-Bruderschaft¹²³⁶ - haben die beiden Texte doch gemeinsam, daß sie die für die Totentänze signifikante Konfrontation zwischen Tod/Toten und Ständevertreter(n) verwischen, indem sie einerseits die Ständereihe aufzulösen beginnen:

in der Ausgabe 1662 sind von den insgesamt 62 Subtexten nur knapp 20 bestimmten Ständevertretern gewidmet, und bei ABRAHAM finden sich neben dem Prolog insgesamt nur 5 Subtexte über die Jungen und Schönen (p.301), die Alten und Betagten (307), die Vornehmen und Reichen (312), die großen Doktores und berühmten Künstler (319), die Geistlichen und von Gott geweihten Personen (326).

Andererseits verschwindet der Tod (mit Ausnahme des bei ABRAHAM am Schluß stehenden Diskurs der Geistlichen mit dem schnarchenden Tod, p.330) als Figur, ein Prozeß, der sich auch in den bildlichen Darstellungen der Ausgabe von 1662¹²³⁷⁾ niederschlägt, wo nicht mehr Figuren einander gegenübergestellt sind, sondern nur mehr passende Symbole:

wie z.B. 3 Totenschädel und die päpstliche Tiara (Abb.5) u.ä.

§ 501 Dieser Vorgang, bei dem aus dem Totentanz ein "Andachtsbuch" wird, ist am Beispiel des von RENTZ gestochenen Zyklus besonders deutlich nachzuvollziehen: während die Kupfertafeln für sich genommen mit Bild, Bildunter- und Überschriften einen Totentanz im herkömmlichen Sinn bilden:

so etwa die in Linz 1777 erschienene Ausgabe Die erwogene Eitelkeit aller Menschlichen Dinge (Anm. 1238),

wird daraus durch zusätzlichen (autorensprachlichen) Text mehr und mehr ein Andachtsbuch: dies gilt bereits für die in unser Textcorpus aufgenommene Edition mit den einfältig, doch gut gemeynten Reimen und Versen Patrizius WASSERBURGERS, erschienen 1767 in Wien (WAS)¹²³⁹⁾, wobei durch die strophische Gliederung dieses Zusatztextes immerhin die Tradition soweit befolgt wird, daß die Ausgabe den Titel Todentanz tragen kann; indem jedoch dieser Text seine metrifizierte Form verliert, zur Prosa wird und derart anschwillt, daß die - immer noch vorhandenen - Kupferstiche in den Hintergrund treten und zu gelegentlich eingestreuten künstlerischen Zutaten werden, deren Urheber im Titel gar keine Erwähnung mehr findet, scheint der Bereich des Totentanz-Textems endgültig verlassen, wie im Beispiel der 1753 in Passau und Linz erschienenen Ausgabe:

Geistliche Todts-Gedancken Bey allerhand Gemälden und Schildereyen In Vorbildung Unterschidlichen Geschlechts / Alters / Standes / und Würdens-Persohnen sich des Todes zu erinnern, Aus dessen Lehr Die Tugenden zu üben Und die Sünd zu meyden. Erstlich in Kupfer entworffen / Nachmahlen Durch sittliche Erörtherung und Überlegung unter Todten-Farben in Vorschein gebracht, dardurch zum Heyl der Seelen im Gemüth des geneigten Lesers [!] ein lebendige Forcht und embsige Vorsorg des Todes zu erwecken. (Anm. 1240)

Daß diese drei Stadien der Textentwicklung¹²⁴¹⁾ in zeitlich umgekehrter Reihenfolge vorliegen und die umfangreichste zugleich die älteste, die jüngste hingegen die schlankste Ausgabe ist, darf

schließlich ebenfalls als ein Indiz für die Wirksamkeit des Totentanztextems angesehen werden, insofern sich die Ausgaben "teleologisch" daraufzubewegen.

Als letztes, besonders instruktives, weil mit dem Totentanz auch syntagmatisch verbundenes Beispiel eines Nachbartextes, der der Personifikation des Begriffes "sterben" nicht nur ermangelt, sondern diese Nicht-Personifizierung geradezu thematisiert, sei hier der 2. Teil von VALVASORS Theatrum Mortis Humanae Tripartitum (1682/83) genannt:

Varia Genera Mortis Oder Schau-Bühne Deß Menschlichen Todts Anderer Theil Durch Unterschiedliche Gattung derselben vorgestellt. (VAL)

In diesem syntaktisch sonst dem ersten Teil (Toden-Tantz) sehr ähnlichen Text werden autorensprachlich an historischen Beispielen Unterschiedliche Todts-Gattungen beschrieben bzw. erzählt, bei denen im Gegensatz zum 1. Teil jedoch der personifizierte Tod sowohl textlich als auch bildlich fehlt: Da es auf die realistische Abschilderung der konkreten Wirklichkeit ankommt, darf sich zwischen den beschriebenen Sachverhalt und den Zeichenbenützer (Autor, Publikum) keine Metapher schieben.

c) Die Metaphorik des "Sterbens" als tertium comparationis
(§ 502-506)

§ 502 Das Stichwort "Metapher" fällt für eine weitere Gruppe von Nachbartexten, die zum Totentanz vor allem auf grund der Metaphorik, mit der sie den (personifizierten) Sinnbezirk des "Sterbens" und den (durch Ständevertreter repräsentierten) Begriff "(jeder)Mensch" kombinieren, in Opposition stehen.

Als extremes Beispiel für die Thematisierung der Mannigfaltigkeit dieser Metaphorik sei auf die Deckenbemalung der Totenkapelle in Ettiswil (Kanton Luzern) verwiesen, die - aus 4 mal 5 Einzelbildern bestehend - auf jedem dieser Einzelbilder jeweils 1 Todestopos bildlich (etwa durch einen Schnitter Tod, einen Pfeilschützen Tod, der auf einen Menschen anlegt, oder einen vom Jagdhund ins Netz gehetzten Hirschen) und textlich (durch entsprechende - lateinische - Einwortbildunterschriften wie demetimvr, fvqimvs oder capimvr) darstellt. Im übrigen geht es im folgenden jedoch mehr um die textspezifische Verwendung jeweils einer Metapher.

Daß die für den Totentanz (ursprünglich vollständig, mit dem Verlauf der Textem-Entwicklung jedoch zunehmend weniger) signifikante Tanzmotivik (s.o. §§ 193ff) auch außerhalb der Totentänze thematisiert - etwa in Predigten - vorkommt, ist an anderer Stelle (§ 230) bereits ausgeführt worden, weswegen hier nur mehr auf einen einschlägigen Text verwiesen sei, der allerdings insofern interessant ist, als er die traditionelle Verurteilung des Tanzes relativiert, ja sogar revidiert: das aus dem niederrheinischen Gebiet mündlich überlieferte Volkslied Das erlaubte Tänzchen¹²⁴²⁾ schildert, wie eine Frau (ein Mädchen), die alle Samstag Nacht ein Reigentänzen mitgemacht (Str. 10), deswegen von St.Peter an der Himmelstür zuerst abgewiesen, auf Fürbitte Marias jedoch schließlich eingelassen wird:

Hast du sonst keine Sünd gethan, Darffst du mit mir in Himmel gahn. (Str.11)

Dieses Beispiel zeigt aber auch, daß das Tanzmotiv, erst einmal seiner stark negativen Konnotation entkleidet, sich nicht mehr als (alleinige) Metapher zur Darstellung des Sterbens eignete. Abgesehen davon, daß andere metaphorisch verwendete Motive in die Totentänze aufgenommen wurden (s.o. §§ 249ff), finden sich derartige Motive auch in selbständiger, textbestimmender Funktion: es entstehen Texte, die sich vom Totentanz (minimal) nur durch eine andere Metaphorik unterscheiden.

§ 503 So stellt etwa das Gedicht Vom andern Land¹²⁴³⁾ nichts anderes dar als die Thematisierung des - u.a. auch in den Totentänzen vorkommenden (s.o. § 250ff) - Topos vom "Sterben als Reise", "Tod als Führer" dar:

he vns trecket in eyne ander lant (1,4; der refrainartige Strophenschluß auf yn eyne ander lant findet sich in allen 36 Strophen, lediglich in der vorletzten und letzten variiert: yn dat helsche lant 35,4 und yn dat hemelsche lant 36,4).

Das - mit dem des Totentanzes identische- Thema wyr moissen sterven (6,2) wird unter verschiedenen personalen Gesichtspunkten:

Hy mois ... (14,4); yr moest ... (15,4); yeh sal ... (32,4); jedoch unter einer durchgehenden Metapher

wyr moessen yn eyne ander lant (3,4; ähnlich 4,4; 16,4; 22,4; 23,4; 25,4; 33,4);

abgehandelt, wobei weder die Ubi-sunt-Variante:

De synt och vort yn eyn ander lant (5,4; ähnl. 12,4) (s.o. § 459);

noch die ebenfalls aus den Totentänzen bekannte (s.o. § 294) Variation in der Modalität fehlt:

So wyllen wyr bald yn eyn ander lant (27,4).

In Ansätzen wird der Begriff des wyr ... al (16,4) auch ständisch aufgefächert:

Pais, keyser, hertzogen ynd greuen, Geistlich, werentlich (13,1f); Yr aduocaten, yr officialen, Rychter, scheffen ... (15,1f),

und schließlich nimmt der Text - wie bereits (s.o. § 433.435) erwähnt - sogar wörtlich auf den Totentanz Bezug:

Wyr moissen danssen an den rey (2,2).

Zu bemerken bleibt weiters, daß dieser Texttyp, dem im übrigen aus unserem Corpus auch WAR nahesteht (s.o. § 220), gewissermaßen eine konkretisierende Weiterentwicklung des Vado-mori-Text(em?)s darstellt. In anderer Weise der Metapher "Sterben als Reise" zuzuordnen ist jene Tradition, die, zurückgehend auf die antike Vorstellung von dem zu überquerenden Unterweltsfluß, im konkreten auf dem 10. LUKIANschen Totengespräch aufbauend, die Überfahrt mehrerer (bereits verstorbener) Menschen ins Reich der Schatten darstellt. Ein konkreter, deutschsprachiger Text aus dieser Tradition¹²⁴⁴ stammt von H.SACHS:

Der Caron mit den abgesehenen geisten (1531)¹²⁴⁵.

Zwar fehlt darin die Figur des Todes, doch wird dessen Funktion übernommen vom schifman Caron bzw. vom got Mercurius, der die acht abgesehen sel nacheinander zur Rede stellt, bevor sie die Fähre betreten dürfen:

die fur mit underscheit geschicht, wann die selen mußen von in tan und als verlaßen, was sie han, auf das sie nit das schif beschweren, wie wol sie verlaßen ungerne, das sie gewont haben auf erden (V 20ff).

Obwohl sich die acht nicht so sehr gegen die Notwendigkeit der Überfahrt (des Sterbens) selbst sträuben, als vielmehr gegen den Verlust ihrer diesseitigen Güter, ergeben sich durchaus totentanzähnliche (dialogische) Subtexte, umso mehr, als die namentlich vorgestellten 8 Menschen als Vertreter bestimmter Stände auftreten:

ein armer philosophus, der buler, ein könig, der kempfer, der reich und geizig, der kriegsman, philosophus, der wollüster.

§ 504 Ein weiterer Todes-Topos, der neben seinem Vorkommen in Totentänzen (s.o. § 261f) auch selbst Texte ausgeprägt hat, die in (Minimal)Opposition zu den Totentänzen stehen, ist der des Schnitters Tod. Der prominenteste einschlägige Text ist das erstmals 1638 als Flugblatt, das ganze 17.Jh. durch oft nachgedruckte und seit dem beginnenden 18.Jh. auch in Kirchenliederbücher aufgenommene¹²⁴⁶⁾ Schnitterlied, gesungen zue Regenspurg, da eine hochadelige iunge Blumen ohnversehen abgebrochen im Jenner 1637, gedichtet im jahr 1638¹²⁴⁷⁾. Die Titel-Metapher, wie der Menschenschnitter der Todt die Blumen ohn vnderschied gehling abmehet, ist konsequent durchgehalten, die menschlichen Ständevertreter kommen verschlüsselt in Form verschiedener Blumennamen vor:

Kaiserkrone (3,5), Ehrenpreis (4,1), Tausendschön (7,5), der stolze Rittersporn (8,3; zit. nach BÖHME).

Wie stark die Wirkung dieser textgewordenen Todesmetapher war, zeigt - abgesehen von der Druckgeschichte - die Tatsache, daß bereits 1640 in Innsbruck eine - vermutlich aus jesuitischer Feder stammende und in 80 (!) Strophen ein wahres Herbarium enthaltende - Nachahmung erschienen ist¹²⁴⁸⁾:

Der alte Schnitter. Das ist Ein Newes Schnitter Lied oder Blümel Gsang von dem uralten Schnitter genandt Tod ... zu Nutz und Warnung aller noch stehenden / grünenden vnd blühenden Blumen geschriben / gesungen vnd getruckt. (Anm. 1249)

Allerdings zeigt sich gerade in diesem Lied die oben (§ 261) bereits angesprochene Tatsache, daß im Schnitter-Topos die Metapher bewußt gewählter Vergleich bleibt und sich nur schwer (oder kaum) zu einem Bedeutungsträger höherer Ordnung zusammenfügt; denn im "Neuen Schnitterlied" drängt sich der bildspendende Bereich der Pflanzenbezeichnungen in den Vordergrund und wird fast zum Selbstzweck des Textes, weswegen der gelehrte Verfasser in einem Vorwort (!) zu mercken gibt,

Daß die Blumen / Kreuter vnd Wurtzel / von den Simplicisten vnd Kreuterbeschreiber in vnderschiedlichen Kreuterbüchern vnderschiedlich benamset werden / so wol in Deutscher als Lateinischer Sprach / Vnd hat oft ein Kraut / Bluem / oder Wurtzel / fünff / sechs / zehen oder mehr Namen. Die Namen in disem Blümel-Gsang oder SchnitterLied seynd genommen auß dem Kreuterbuch Mattioli vnd Theodori Tabernae montani.

§ 505 Das Baumuster des Schnitter-Liedes wird des weiteren auf den verwandten Topos des Schützen Tod (s.o. § 263f) übertragen, der bildlich^{125Q}, aber auch textlich bereits präsent und weit verbreitet war, v.a. im Lied Der grimmig Tod mit seinem Pfeil (1617)¹²⁵¹. Während jedoch in diesem Lied das Sterben des Einzelmenschen und seine Verwesung nach dem Tod beschrieben werden und das Motiv der allgemeinen Sterblichkeit in den Hintergrund rückt:

s. etwa Str. 14,8: Des Königs Stab; 15,7; beyn Bettlern (zit. nach WACKERNAGEL);

setzt das unter dem Einfluß des Schnitterliedes 1644 gedruckte Schützenlied oder Vogelgesang von dem Uhralten Schützen genannt Todt¹²⁵² 'an die Stelle der Blumen die verschiedenen Vögel, die vom Tod mit dem Bogen abgeschossen werden'¹²⁵³; dadurch ergibt sich auch in diesem metaphorischen Bereich eine Minimalopposition zum Totentanz, und es kommt - v.a. in späterer Zeit (bei HLZ 1795, SLO; s.o. § 263) - auch zu Interferenzen.

Exemplarisch dafür ist der Text von EIC, in dem die Tanzmetapher völlig fehlt, den wir jedoch trotzdem in unser Corpus aufgenommen haben, weil auch der in der Überschrift als thematisch bezeichnete Tod-als-Schütze-Topos (homines fatali telo confectos abstrahit) nicht exklusiv durchgehalten ist, sondern sich mit anderen Topoi wie dem Schnitter Tod (Narcistulos meto V 147), dem Kämpfer Tod (Mors age duello-Decerta in bello V 63f) und dem "Reisebegleiter" Tod (Ad tumulum ibis V 115) in die Aufgabe teilt, das Sterben metaphorisch darzustellen. Gerade diese fehlende Dominanz eines (anderen) Topos (als dem des Tanzes) erlaubt die Zuordnung zum Totentanz-Textem (s.o. § 264).

Insofern in dem oben (§ 267) bereits erwähnten Flugblattlied Mortis Bellum Universale (1640; MBU) der Topos vom Kämpfer Tod, verbunden mit dem Ubi-sunt-Topos (Str. 4,1f; 5,4ff; 6,4ff; 7,4ff) jedoch ohne Vermischung mit anderen Topoi, durchgehalten wird, stellt sich dess Todtes allgemainer Krieg, In welchem alle Menschen vnderhalten bestritten werden, vnd das Leben verlieren müssen, als ein - zwei Soldaten (!) als Sprechern zugeordneter-Nachbartext zum Totentanz-Textem dar, in dem - analog zu Vado mori, Schnitter- und Schützenlied ein weiterer Todestopos thematisiert erscheint. Wenn wir MBU trotzdem in unser Corpus aufgenommen haben, so deshalb, weil

hier - im Gegensatz zu diesen Texten aber in Übereinstimmung mit den "normalen" Totentänzen - sowohl die Inhaltskomponente "Alle" als auch die des "Sterbens" durch Personifikation repräsentiert sind. !

§ 506 Eine weitere topoihafte Todes-Metapher, die textbestimmend wirkt und zur Ausbildung von Nachbartexten führt, ist die des schachspielenden Todes, wie er etwa auf einem großformatigen flämischen Einblatt-Holzschnitt (um 1470/80)¹²⁵⁴ mit einem Jüngling als Partner konfrontiert ist, oder wie er in einem - nicht erhaltenen - Gemälde des Straßburger Münster-Kreuzgangs (um 1480?) abgebildet gewesen zu sein scheint¹²⁵⁵: 'Ce tableau ... contenait plusieurs figures avec des légendes rimées en allemand et en latin. On y voyait un ange tenant un sablier; les vers allemands disaient:

O Mensch, merk gar eben, Es gilt dir seel und leben.

Vis-à-vis de l'ange était la Mort avec un jeu d'échecs devant elle. Elle parlait ainsi:

Ich sag dir es ist daran, Du solt todlichen schachmatt han.

Ainsi que dans la fresque du Campo-Santo, on voyait réunis à côté de l'ange, des papes, des empereurs, des rois, des évêques, des prélats et des prêtres; au-dessus on lisait:

In diesem Spiel, ô Herre min, Min seel lass dir befohlen sin. (Anm. 1256)

Daß wir es hier, ähnlich wie bei¹ dem auf S.BRANTS De periculoso scacorum ludo¹²⁵⁷) fußenden Memento mori in den Histori Herculis von Pangratz BERNHAUBT¹²⁵⁸) mit schachtopisch bestimmten Nachbartexten zu unseren Totentänzen zu tun haben, wird aus der Verwendung des Ständereihenmotivs in beiden Texten klar:

Ich ker mich nicht an dein gewalt. Babst, Keiser, Kunig, Hertzogen gfalt Hab ich: Bischoff vnnd Cardinal, Frey, Graffen, Ritter umberal. (Histori 26,26ff, ed. WUTTKE);
Alles das da lebt gross und klein / Das muss mir werden gemein, / Bapst, König und Kardinal / Bischof, Herzog allzumal, / Graven, Ritter und Frawen / Burger knaben und Junkfraven / Ich sag uch uss freyem Wohn / Keinen ich des spiels erlohn / Bewahrent uch, jung und alt, / Euer Jahr sind uss gezahlt / Lenger will ichs nicht gestatten / zu todt wille ich uch matten. (Bildunterschrift zur Figur des Schachspieler-Tods im Straßburger Münster, zit. nach KASTNER). (Anm. 1259)

3. Das Totentanz-Textem in textgrammatischen Beziehungen zu anderen Texten mittels der temporal-modalen Themenkomponente

§ 507 In Bezug auf Texte, die dem Totentanz-Textem hinsichtlich der temporal-modalen Komponente seiner semantischen Basis benachbart sind, ist an anderer Stelle bereits ausführlich gehandelt worden (s.o. § 237ff), weshalb wir uns hier mit zwei Verweisen begnügen: einerseits auf einen Text wie dem vom "Lieben Tod" (s.o. § 463. 237ff), in dem das Sterben-M ü s s e n zum Sterben-W o l l e n geworden ist, andererseits auf die Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der vorausgehenden 15 Zeichen (s.o. § 316), die sich auf dieselbe Zukunft am Ende der Zeiten beziehen wie die (älteren, kollektiven) Totentänze:

O ir hohen regirer, ir prelaten, ir kaiser, ir könig, ir fürsten, ir herren, ir knecht, ir öbern, ir vnderthanen, ir alten, ir iungen, ir reichen, ir armen, ir menschen kinder alle: thüt auff ewre awgen vnd öffnet ewre oren vnd bedenket die vergangen vnd auch die künftigen zeit das euch der tod tragend schlaff nicht verzugk. (SCHEDELSche Weltchronik f. CCLIX, "Vom Ende der Welt").

Die Parallele zu den (theatralischen) Darstellungen der Endzeit ist auch insofern gegeben, als diese eine ähnliche Entwicklung von der Kollektiv- zur Individualdarstellung erkennen lassen wie die Totentänze, denn 'offenbar wurden mit der Darstellung des jüngsten Tages Szenen vom sterbenden Menschen verknüpft'¹²⁶⁰). Als Beispiel sei genannt die 1516 in Freiburg (Sachsen) in Anwesenheit des sächsischen Herzogs GEORG des Bärtigen (des Stifters von DSD!) aufgeführte Geschichte vom Jüngsten Tage, an der nicht nur der Tod, ein König, ein Fürst, ein Bischoff oder Prälat, ein Burger, ein Handwerker, ein Bawer mitwirkten, sondern auch ein Priester und ein sterbender Sünder¹²⁶¹), was wohl darauf schließen läßt, daß der (nicht erhaltene) Text vor dem kollektiven Tod aller Menschen auch das individuelle Sterben Jedermanns darstellte. Insoweit es sich hiebei um eine 'Dramatisierung der ars moriendi' handelt¹²⁶²), wird einsichtig, daß der Totentanz in seiner jüngeren, das Sterben des Einzelmenschen abbildenden Form auch zur Ars moriendi in einer gewissen, durch das gleiche Denotat begründeten Nachbarschaft steht:

gedenkch vnd merkch, das wir gehorsam vnd vndertänig müessen sein der gewaltigen vnd mächtigen hand gottes vnd seinem heiligen willen, der auch vns allen gesezt hat zu sterben vnd von dem gesez ist chain stande, chain wirdikait, ja gar nymand geschaiden noch hin dan gesaczt, er sei pabst, pischolff, chayser kaÿserin, künig, kuenigin, fürst, fürstin, edel oder vnedel, reich oder arm, er sey junkch oder alt, geistleich oder weltleich. (Th. PEUNTNER). (Anm. 1263)

C. Das Totentanz-Textem in textpragmatischen Beziehungen zu anderen Texten (§ 508-516)

1. Totentänze mit abweichendem Illokutionspotential (§ 508)

§ 508 Am schwierigsten und wohl nur andeutungsweise ist die p r a g - m a t i s c h e Textnachbarschaft der Totentänze zu umreißen, der Bereich jener Texte also, die den Totentänzen illokutiv, aber auch medial, sozial, zeitlich, örtlich (s.o. §§ 354ff) verwandt oder benachbart sind, bzw. umgekehrt sich von (den) Totentänzen - bei textgrammatischer Identität - nur durch ihre Pragmatik unterscheiden.

Was diesen letzteren Fall betrifft, sei hier v.a. verwiesen auf "Totentänze" in politisch-satirischer Funktion, wie z.B. RETHELS Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848 (Leipzig 1849 in mehreren Auflagen), der Bürger und Bauersmann anspricht und gegen die revolutionäre Bewegung von 1848 Propaganda macht:

Wohl kommt so mancher zu Euch her Als ob's ein neuer Heiland wär'. Und spricht von Macht und Herrlichkeit Die er für Alle hat bereit, Ihr glaubt es ihm, weil's Euch gefällt. - Schaut her, wie es damit bestellt!

Während RETHEL die (adaptierte) Form und die Bezeichnung des Totentanzes in den Dienst der politischen Reaktion (der Geistlichkeit und weltlichen Obrigkeit stellt und damit die dem Totentanz trotz aller "demokratischen Egalität" der Menschen vor dem Tod seit jeher inhärente gesellschaftsstabilisierende Funktion als primäre realisiert, bietet Johann Rudolf KÖLNERs in 2 Teilen (o.J. und mit fingiertem Druckort Petersburg ... in der kaiserlichen Hofbuchdruckerei, neben dem Knutenpalast) anonym erschieener Aristokraten Todtentanz (s.o. § 177) das umgekehrte Beispiel eines in den Dienst der bürgerlichen Revolution' gestellten Textes, in dem es nicht um die semantische Basis "Alle müssen sterben" geht, sondern um die satirische Verurteilung (zum Tode) der namentlich genannten Vertreter der herrschenden (aristokratischen) Klasse¹²⁶⁴):

Juheissa! tanz' du Satanschor! Dein' Höllenqual entzückt mein Ohr; Hinab. Gesindel! ohn Verschonen! Zum Hades, sammt Reaktionen. (Teil 1: Schlußstrophe des Todes: Zu allen Aristokraten insgesamt).

In ähnlicher Weise plante offensichtlich auch B.BRECHT den Tod, der zwar 'biologisch ein klassenindifferenten Ursachverhalt' ist, 'zugleich aber einen deutlichen klassenbedingten soziologischen Aspekt

hat'¹²⁶⁵), in seinem Fragment gebliebenen, (für eine Oper G. von EINEMs bestimmten) Libretto Salzburger Totentanz als satirisches Vehikel politischen Angriffs einzusetzen:

Was sollen die Leut von mir denken, ach Wenn sie sehn, wie ich
solche Unterschied mach Und von einem rechten Vieh Mit Gut
und Geld meinen Schwanz einzieh Und hol ein paar Häuser weiter
anstatt Einen guten Menschen, der nix hat? Als daß ich par-
teisch mit Stiel und Stump Und bin ein ganz korrupter Lump. ¹²⁶⁶⁾

2. Nicht-Totentänze mit vergleichbarem Illokutionspotential

(§ 509-516)

§ 509 Auf einige beispielhafte Andeutungen müssen wir uns bei der Besprechung von Nachbartexten des Totentanzes beschränken, die pragmatisch ähnlich (oder gar gleich) wirken wollen, textsemantisch und -grammatisch jedoch anders konstruiert sind.

Es ist oben (§ 359ff) dargestellt worden, daß - v.a. in einer altertümlichen Gruppe von Totentänzen - die Rahmenfigur des Predigers als Indikator für die bilderklärende bzw. belehrende und warnende Illokution der Texte auftritt, eine Funktion, die später auch vom Verleger übernommen werden kann. Diese kommunikative Konstellation ist bildlich dargestellt etwa in der ZIMMERNschen Handschrift des "Spiegelbuchs": 'Pfarrer auf der Kanzel, unten acht Frauen und Männer, dahinter der Tod mit Stundenglas'¹²⁶⁷). Als prominentes Beispiel für Predigten, die sich in dieser Weise mit dem Thema "Alle müssen sterben" auseinandersetzen¹²⁶⁸), sei GEILERS VON KEISERBERG buoch Arbor humana (1521) genannt, eine Sammlung von Predigten durch das Kirchenjahr,

darin geschicklich vnd in gottes lob zü lernen ist des holtz-
meyers des dotz frölich zü warten. Einem yeden menschen nüt
vnd güt (Titel).

Bemerkenswerterweise findet sich auch in diesem Text - so wie in den Totentänzen, auf die wörtlich Bezug genommen wird:

wir müssen alle an den tantz reyen / vnd tantzen wie vnß der
tod trummen schlecht (f. XIIIr a) -

eine ähnliche Rahmenkonstruktion mit der Figur des Predigers (Dominikaners) selbst:

An dem Sonntag der heren fastnacht sagt die predig' / warumb der
doctor von dem tod predigen wil / das die Materi gemein ist /

wan alle creaturen sterben / vnd wie sie nützlich ist / vnd in der fastnacht solt man nit von dem tod predigen / aber vil erleben nit die fastnacht. (ebda p.II)

Zweifellos stehen hinter Predigten wie dieser des Straßburger Dominikaners GEILER von KEISERSBERG ähnliche kommunikative Absichten, wie sie etwa die Baseler Dominikaner dazu bewogen haben mögen, an die Friedhofsmauer ihres Klosters einen Totentanz malen zu lassen:

vß disen dingen allen ist offenbar, das ich billich am dot anfoch zü bredigen / der penitens in im beschlossen hat wan von dem dot facht man an penitieren / vnd sich zü fürchten. (ebda p.XVIII, Ende der Vorrede).

Noch der Augustiner-Barfüßer ABRAHAM A SANCTA CLARA schließt im 17./18. Jahrhundert mit seinen thematisch dem Tod gewidmeten Predigt(zykl)en an die gleiche Tradition an: sein erster überlieferter Text ist eine Predigt von der Löblichen Todten-Bruderschaft, gehalten am 1.1.1672, und sein letztes, bereits posthum (1710) veröffentlichtes Werk, die Todten-Capelle, vereinigt - wie Merk's Wien (ABR 1680) - in sich die Struktur des Totentanzes (Kupferstiche und Bildunterschriften) mit der des Predigtzyklus (Prosaabschnitte) 1268a).

Wie eng und geradezu topisch die (assoziative) Verbindung von Predigt und Tod war, zeigt sich nicht zuletzt in einer dramatischen Predigtparodie in L.HOLLONIUS' Somnium vitae humanae (1605)¹²⁶⁹: der Warner hat die Befürchtung, daß Fr. Antonius in dieser kurtzen zeit zu predigen nicht werd bereit (V 376f), wird jedoch von diesem ex tempore eines besseren belehrt, wobei Todesfurcht und Höllenangst als zu erzielende Wirkungen die präsumptive Predigt bestimmen:

Will einführn Viel Sprüch der Heyden, der Poetn, Der Altveter, vnd der Prophetn. Aus den Historiis schrecklich gschicht, Odr was zur warnung sonst erticht, Legenden, Fabeln, alt vnd new Erzehlen, vnd die Leut ohn schew zur Höll verdammen, wo sie nit Erkeuffn vnser werck vnd vorbitt Mit stiftten, gifften vnd praebenden Im gantzen land an allen endn. Will sagn: wie seid jhr menschenkind So toll? so tum? vnd so starblind? ... Wie könnt jhr dem Mammon trawn? Er kan euch in der letzten noth Erhalten nicht: der bitter Todt Wird euch wegnehmen allgemein, Ihr seid jung, alt, groß oder klein, Edel, Vnedel, arm vnd reich: Im grab der Todt euch machet gleich. Da vnten in der finstern Erdn, Müsst jhr der Würme speise werd. Gleubts doch jhr Fürsten, Graffen, Ritter, Der Höllen pein ist grawsam bittr. Ich bitt gleubts doch jhr zarten Frawn, Gleubts doch jhr Tugentreich' Jungfrawn. (V 417ff)

Die hier satirisch dargestellte Affinität zwischen dem Thema "Tod" und der Sprachhandlung "Predigt" mag nicht nur zum Verständnis des Totentanzes als Nachbartext zu Predigt (s.o. § 6) beitragen, sondern auch die mediale Ausformung des Totentanzes (mit)erklären (helfen): handelte es sich doch bei den öffentlichen Großtontänzen im sakralen Bereich (s.o. § 368) um Gemälde:

darumb so werden fillerlei bild erdacht von dem tod / damit das man in förcht (GEILER, Arbor f. XVII v);

auf die predigenderweise Bezug genommen werden konnte:

diu rede diu ist aver iu vor gemalt an der wende unde an der mure. (Anm. 1270)

§ 510 In vorreformatorischer Zeit kann der Totentanz - nicht nur als Gemälde, sondern auch in gedruckter (handschriftlicher) Form - primär als ein dem Umkreis der Bettelorden (s.o. §§ 386ff) entstammender und in diesem Kontext¹²⁷¹⁾ zu beurteilender Texttyp gelten. Von der pragmatischen Wirkung auf den Textadressaten her¹²⁷²⁾ gehören die Totentänze 'wie das Memento mori, die Ars moriendi, der Contemptus mundi, die Vado-mori-Gedichte ... zur religiösen Bußliteratur'¹²⁷³⁾; da von den beiden letzteren schon in anderem Zusammenhang als semantisch (s.o. § 461) bzw. grammatisch (s.o. § 499) in Opposition zum Totentanz stehenden Texttypen die Rede war, sei hier nur auf die sehr stabile Memento-mori-Tradition verwiesen¹²⁷⁴⁾, die schon aus frühmhd. Zeit ein imposantes Beispiel ausgeprägt hat:

Nu denchent, wib unde man, war ir sulint werdän (Anm. 1275);

die aber in ähnlicher Form auch noch im 16.Jh. nachweisbar ist:

O mensch, daz du vernembst, wer du pist Oder von wannen du kömen pist Oder zw weu du muest noch werden. (ÖNB Nr. 4119 f 108b: "Exhortatur de morte"; vgl. auch H.SACHS: Kurtze Vermanung zu dem todt [Anm. 1276] sowie Ermanung des dodes [Anm. 1277]).

§ 511 Wird in solchen Memento-mori-Texten in allgemeiner Form zur Vorbereitung auf den Tod (d.h. zur Buße) aufgerufen, so stellen die Ars-Moriendi-Texte konkrete 'Anleitungen über die Kunst des heilsamen Sterbens' dar, die ursprünglich 'als pastorale Handreichungen für die jüngeren Priester gedacht' waren, 'wie sie sich am Kranken- und Sterbebette zu verhalten hätten', später jedoch 'als die Zahl der Priester in den Pestzeiten nicht ausreichte' und der (Block)Druck

eine weitere Verbreitung technisch ermöglichte, 'vom Latein in die Volkssprachen' übertragen¹²⁷⁸) und direkt unter der Laienbevölkerung vertrieben wurden.

Was das Verhältnis des Totentanzes zu diesem - in Art und Weise der Überlieferung (als Blockbuch) vergleichbaren, im übrigen jedoch textsemantisch und -grammatisch anders konstruierten-Texttyp betrifft, hat man vom Totentanz als 'dem bereiteten Kommentar der *Ars moriendi*' gesprochen, insofern es sein Zweck war, 'durch den Hinweis auf die asketische Bedeutung des Todes zu einem "heilsamen Sterben" anzuregen, ohne das ein guter Tod nicht denkbar ist', ein guter Tod, zu dem ja ihrerseits die *Ars moriendi* verhelfen sollte¹²⁷⁹).

§ 512 In diese pragmatische Kategorie gehört wohl auch die große Fülle handschriftlich (v.a. im klösterlichen Bereich) tradiertener namen- und titelloser Gebrauchsliteratur de quatuor novissimis¹²⁸⁰), deren 'meditative Funktion' sie jedoch 'in den meisten Fällen von den kunstvolleren Verdichtungen, die urspr. zum Vortrag bestimmt waren', unterscheidet¹²⁸¹) und deren Verwendungszweck primär die private Lektüre und Erbauung (vielleicht sogar des Schreibers selbst) ist, während gedruckte (bzw. öffentlich gemalte) Texte ja nach außen wirken wollen. In diesem letzteren Sinne ist es auch durchaus als aufschlußreicher Beleg für 'die Druckkunst im Dienste der Kirche'¹²⁸²) zu werten, daß sowohl *Ars moriendi*, als auch Totentanz - zusammen mit anderen 'volkstümlichen Erbauungsschriften und Lehrbüchern' (Apokalypse, Biblia pauperum, Speculum humanae salvationis u.a.)¹²⁸³) zu den ältesten gedruckten (und bebilderten!) Büchern gehören, wobei ihre Beliebtheit - wie auch die vergleichbarer späterer Bilderbuchdichtung (etwa die Narrenbücher BRANTs und MURNERS) - sicherlich 'größtenteils der Illustrierung zu verdanken ist'¹²⁸⁴). Hier schließen direkt jene unzähligen und an dieser Stelle nicht weiter zu besprechenden Nachbartexte an, die mit dem säkularisierten Totentanz als "Kunstprodukt" (s.o. § 399f) in einer Reihe stehen.

§ 513 Im Bereich der (primär) nicht schriftlich fixierten, sondern mündlich vorgetragenen Didaxe geht, als v.a. in nachreformatorischer Zeit zunehmend die dramatische Darstellung mit der illokutiven

Funktion der Predigt beliebt wird, auch der Totentanz in diesen medialen Bereich (SUS, ING, MÜN, EIC) über und wird zu einer Größe im Subsystem der Reformations-Dramatik, deren 'Zweck und Ziel ... weithin die gleichen wie in der Predigt' sind¹²⁸⁵), sowie in der Schuldramatik der Jesuiten, die selbstverständlich ebenfalls 'nicht Selbstzweck' war, sondern 'von ihnen in den Dienst der Sache Gottes und der katholischen Kirche gestellt' wurde¹²⁸⁶). Als in dieser Hinsicht beispielhafte, auch semantisch ähnliche Nachbar-texte seien genannt einerseits der welt spiegel, gespilt von einer Burgerschafft der wytberümpften fryhstatt Basel (1550) von Valentin BOLTZ, sowie Eyn schön spil von Fünfferley betrachtnussen den Menschen zür Büß reytzende durch Joannem KOLROSSen ... vnd im 1532. jar öffentlich zü Basel gehalten¹²⁸⁷), andererseits Jakob BIDERMANNS 1602 erstmals in Augsburg, 1609 jedoch vor großem Publikum und unter so großer Wirkung, ut quod centenae Conciones vix potuissent, paucae horae huic spectaculo datae confecerint¹²⁸⁸), in der Hauptstadt München aufgeführtes, 1635 in deutscher Übersetzung von J. MEICHTTEL ersienes Drama Cenodoxus, Ein sehr schöne Comaedi / von einem verdambten Doctor zu Pariß / durch dessen schröckliches Exempel S.Bruno den Cartäuser Orden angefangen¹²⁸⁹). Alle drei genannten Dramen stehen nicht nur in raum-zeitlicher Nähe von Totentänzen (etwa: GRB, MÜN und ING), sondern enthalten auch textliche Interferenzen mit dem Totentanz: so wie bei KOLROSS der Tod den Jüngling stellt:

Du müst ein vortantz thün mit mir (V 230),

so wendet er sich bei BOLTZ an die Jungfrau:

Meitlin, kumm mit mir an den dantz (V 2709).

Bei Jacob BIDERMANN, dessen Doctor von Pariß übrigens als Figur auch in ING (1606) vorkommt (s.o. § 97), schließt der 4. Akt mit einem Chorus mortualis - Die TodtenMusic, nachdem Mors der Todt einen Monolog gehalten hat, in dem ebenfalls Anklänge an die Ständehierarchie der Totentänze registrierbar sind:

Regina terrae, quamea framea feroces frango Regum spiritus. Quicquid potens est, arbores, saxa, oppida, ferrumque chalybemque domo ... Saepe pueros, saepe juvenes, semper senes mihi subigo. (V 1581ff).

Dieser Todesmonolog findet seine Entsprechung auch bei KOLROSS und BOLTZ:

Ich schon des Babsts noch Keyßers nit, Darzū des Königs, es hilffft keyn bitt. Kunst, schöne, stercke, güt. noch qwalt Sich ich nit an, sy jung old alt, Sy müssend alle mit mir gon (KOL-ROSS V 254ff; ähnlich BOLTZ V 5041ff).

In diesem Gleichklang zeigt sich nicht nur die enge Verwandtschaft der drei Dramen mit den Totentänzen, sondern auch eine bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen der reformatorischen, von Bürgern getragenen Schweizerischen Todesdidaxe und der gegenreformatorischen der bayerischen Jesuiten; eine Übereinstimmung, die erweist, daß hier im Grunde unumstrittene vorreformatorische Tradition, zu der auch die Totentänze gehören, lediglich in verschiedener sozialer und konfessioneller Umgebung weitergeführt wird (s.a. oben § 369f).

- § 514 Der Totentanz kann zwar als Element im System didaktischer Todes-Literatur betrachtet werden, doch ist ROSENFELD darin rechtzugeben, daß man 'mit dieser didaktischen Rolle ... noch nicht an seinen Kern' herankommt¹²⁹⁰). Da - nicht nur in den ältesten Zeiten (bei GRB, LÜB 1463), sondern auch noch im 17. Jh. (bei ABR 1680) - Totentänze eine sprachliche response auf einen außersprachlichen stimulus, nämlich verheerende Pestepidemien¹²⁹¹), darstellen, sind sie, gleichgültig ob man mit ROSENFELD annimmt, daß dadurch in einer Art kultischer Handlung 'die ganze Menschheit ... in Bild und Wort als Opfer dargebracht' wird, 'um den von der Pest Bedrohten die Gnade heilbringender Schau zu gewähren'¹²⁹²) - wofür tatsächlich die Parallele der Riesen-Christopherus-Bilder¹²⁹³) ein Indiz wäre -, oder ob man sich mit der Funktion der Darstellung eines für die Zukunft (die Letzten Tage der Menschheit) erwarteten Geschehens zufriedengibt, als Nachbartexte in Opposition zu stellen zu anderen (auch: prophylaktischen) sprachlichen Reaktionen auf den gleichen Sachverhalt¹²⁹⁴).
- Die am ehesten mit den Totentänzen vergleichbare (nur zum Teil sprachliche) Reaktionshandlung stellt wohl die im Zuge der großen Seuche von 1348/49 entstandene Geißlerbewegung dar, deren quer durch die Ständehierarchie

Presbiter atque comes, miles armiger hiis sociatur Hiisque scole varii se coniuxere magistri Et monachi, ciues, rurenses atque scolares (Chronik HUGOs von REUTLINGEN) (Anm. 1295);

gehende, doch angesichts des allgemeinen Sterbens gleichgestellte

A seruo dominus sed aquam non sucipit (ebda V 281; vgl. die Anrede fratres V 285; 349; 481);

Teilnehmerschaft durch Kasteiung und Gebet von Gott Schonung vor der Pest bzw. dem unvorbereiteten (jähem) Tod hatte erwirken wollen

Nu hebent uf die ũwern hend, Daz got daz grozze sterben wend,
Nu reggen vf die vwren arm, vm daz sich got ũber uns erbarm.
Jesus durch diner namen dri, Du mach uns, herre, vor sunden
fri. Jesus, durch dine wunde rot, behött uns vor dem gehen
tot. (ebda p.37f, Lied V).

Dabei fehlt auch die in Totentänzen später ebenfalls vorkommende Unterscheidung der Menschen nach ihren Sünden nicht:

Ir lügener ir mainswörere (p.37); Wel man vnd vrow ir e zerbrechent (p.38); armer wvcherere ... Ir morder vnd ir strazröbere ... Wer den fritag nit enuastät (p.39).

§ 515 Wenn ROSENFELD recht hat, wären die Totentänze ein ähnlicher, wenngleich viel stärker formalisierter und stilisierter kollektiver Versuch der (Sprach-)Gemeinschaft, sich mit Gott angesichts der herrschenden Todesgefahr zu versöhnen, ein Verhalten, das nicht selten auch in den Totentänzen dadurch (beispielhaft) abgebildet wird, daß sich der moribundus mit einem Gebet oder Anruf an Gott oder an (einen) Heilige(n) wendet (s.o. § 334). Ein solches (freilich umfangreiches) Gebet:

Für die pestilentz vnd alle ferlichait leybs vnd der sele enthält (u.a.) der 1520 in Augsburg von Hans SCHÖNSPERGER gedruckte (und wohl auch verkaufte) Gilgengart¹²⁹⁶, wobei Maria in durchaus ambivalenter Form um die Erlösung von dem totd der sünde (Z 26) wie auch um Schutz in der zeit vnsers todts (Z 34) gebeten wird.

Daß nach einer (überirdischen) Instanz, durch deren Intervention sowohl im Jenseits die Seele als auch das Leben im Diesseits gerettet würde, in den von Seuchen (der Pest) geplagten Städten des Spätmittelalters ein enormes Bedürfnis bestanden haben muß, wird durch nichts anderes besser bewiesen als seine erfolgte Befriedigung durch die Erfindung und die in der ersten Hälfte des 15. Jhs in Frankreich (!) beginnende, nach der Jahrhundertmitte besonders unter franziskanischer Förderung (!) mächtig aufblühende¹²⁹⁷, somit in unübersehbarer Synchronizität zum Totentanz stehende Verehrung des "Heiligen" Rochus, desse Legende,

im deutschen Sprachraum 1481 in Nürnberg, 1482 und 1521 in Wien, 1488 in Hasselt (niederdeutsch) erschienen, eben darum 'ein in Pestzeiten viel gelesenes und gedrucktes Buchlein'¹²⁹⁸ wurde.

Bildnisse des Hl. Rochus (und des Hl. Sebastian, der gewissermaßen eine ältere, anderen sozialen Verhältnissen entstammende und angepasste Vorstufe der Rochusfigur ist) finden sich denn auch auf fliegenden Pestblättern, wie etwa einem wohl 1472/74 bei Günther ZAINER in Augsburg gedruckten¹²⁹⁹⁾, das jedoch keineswegs ein Einzelbeispiel für derartige Druckerzeugnisse ist: vielmehr 'spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese fliegenden Blätter mit dem Gesundheits- und Verhütungsregiment noch öfter aufgelegt wurden'¹²⁹⁹⁾, als sie überliefert¹³⁰⁰⁾ sind.

§ 516 Es verbinden sich auf besagtem Blatt, das im übrigen bemerkenswerterweise der graphischen Aufmachung nach:

2 Holzschnitte nebeneinander, darunter zweispaltiger Text; dem Totentanz(-Einzelblatt) vergleichbar ist, medizinisch-hygienische Anweisung (im Text) mit kultisch-religiöser Heilshoffnung (im Bild). Religiöse Reaktionen auf (Pest-)Epidemien sind jedoch nicht auf das (finstere) Spätmittelalter beschränkt, sondern finden sich (wie die Totentänze) auch später noch im katholischen und im protestantischen Bereich, sowohl in kurzen Pestsegen, die 'in Schreckenszeiten der Pestgefahr in den Kirchen entweder vorgesprochen oder auch gemeinsam gebetet' wurden¹³⁰¹⁾, als auch in umfangreichen 'theologischen Pestschriften' wie z.B. J. POMARIUS' 'in Form von Predigten' gehaltenem Pestilentz-Büchlein (Magdeburg 1582) oder Des Herrn Zebaoth Pest Ordnung vnd Kriegsverfassung (ebenda 1627), worin 'den einzelnen Ständen ... ihre Sünden vorgehalten' werden¹³⁰²⁾. In eben dieser Tradition steht ABRAHAM A SANCTA CLARA mit seinem Merk's Wien (ABR 1680), dessen 'Kern ... der Form und dem Tone nach aus Predigten' besteht, die er jedoch mit dem Baumuster des Totentanzes kombiniert: 'Zum erstenmal wagt es Abraham neben der Redekunst in größerem Umfange noch zwei andere Künste in den Dienst seiner heiligen Sache zu ziehen: die schwesterliche Poesie und die darstellende Kunst des Kupferstechers und Holzschneiders.'¹³⁰³⁾ Indem ABRAHAM die Predigten nach dem Prinzip der Ständereihe ordnet und vor jedes Kapitel einen entsprechenden Kupferstich mit strophischer Bildunterschrift stellt, konstruiert er nicht nur eine syntagmatische Verbindung des Totentanzes mit dem Nachbartext

der Pestpredigt, sondern verschmelzt beide zu einem neuen Texttyp höherer Ordnung.

Doch steht ABRAHAM sicherlich am Ende einer Entwicklung und faßt 2 Traditionen zusammen, die sich in Wahrheit auseinanderbewegt haben: indem der Totentanz einerseits mehr und mehr zum (ver)käuflichen Kunstprodukt geworden ist (s.o. §§ 371ff. 393ff), hat er (zum Großteil) 'seine lebendige [!] Kraft, seine tiefere Bestimmung und seine magisch-kultische Wirksamkeit eingebüßt' ¹³⁰⁴; andererseits wird auf die Pest zunehmend weniger vom religiösen Standpunkt aus sprachlich reagiert, als vom medizinisch-wissenschaftlichen: was ursprünglich als straffung der siten der fürsten, der herren vnd der gemeynen lute (HEINRICH von MÜGELN) ¹³⁰⁵ interpretiert wurde, wird in jahrhundertelanger medizinischer Tradition ¹³⁰⁶ zur beschreib- und, wenn schon nicht heil- so doch wenigstens verhütbaren Krankheit.

So erschien anläßlich derselben Pestepidemie, auf die der Augustiner-Barfüßer ABRAHAM A SANCTA CLARA 1680 noch mit einem Totentanz-Text reagierte, bereits eine Fülle von Pestschriften,

wie z.B. Adumbratio Pestis oder Kurtze Beschreibung der Pestilentz (1681) (Anm. 1307)

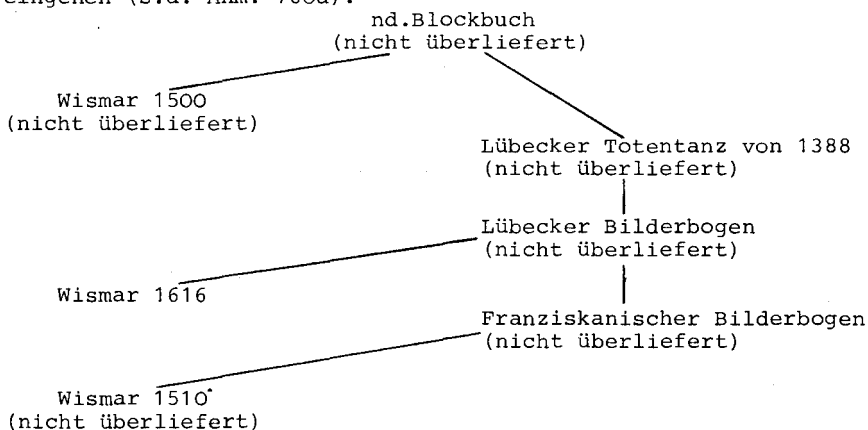
und im absolutistischen Staat des 18. Jhs wurde die Pest-Prophylaxe endgültig Behördensache:

Pestbeschreibung und Infektions-Ordnung Welche vormals in besonderen Tractaten herausgegeben, nunmehr aber in 1 Werk zusammengezogen, samt dero zu Wien fürgewesten Contagion (2 Teile. Wien 1783). (Anm. 1308)

ANMERKUNGEN

- 1) wobei von eventuellen Vorstufen, wie etwa dem von ROSENFELD, Totentanz S 89ff, erschlossenen "Würzburger" Totentanz, abgesehen wird.
- 2) Verwiesen sei z.B. auf HAP GRIESHABER, Totentanz von Basel mit den Dialogen des mittelalterlichen Wandbildes. Dresden 1966.
- 3) wie z.B. die Schweiz, s.u. §§ 416ff und 442ff.
- 4) als Beispiele etwa der Metnitzer (s. dazu GRB, § 418) und der Wismarer Totentanz (WIS); auch auslandsdeutsche Totentanztexte sind überliefert, so: Samuel MACLEA's Totentanz, erschienen in der deutschsprachigen Zeitschrift Didaskalia (Baltimore 1849) - s. dazu D. CUNZ.
- 5) außer den in unserem Corpus enthaltenen lateinischen Texten OBD-H¹, SUS und EIC sei noch verwiesen auf den mir leider nicht zugänglich gewordenen Text: Andree SERICAUDI Erytropolotani [Andreas SEYDENSCHWANCZ, Rothenburg] Chorea mortis, elegiacis versiculis contexta (1517) (s. dazu O.CLEMEN), sowie auf die "Baseler Menschenverse" (§ 327 u.ö.)
- 6) als Überblick die bibliographische Zusammenstellung bei ROSENFELD, Totentanz S 347ff.
- 7) s. dazu §§ 329-336.
- 8) s. dazu §§ 367-385.
- 9) etwa die vom Österreichischen Rundfunk ausgestrahlten Sendungen Totentanz und Seligkeit (Hörbild, Ö 3, 2.11.1978) und Kleiner Totentanz (Hörspiel, Ö 1, 1.11.1979).
- 10) s. dazu etwa § 452.
- 11) s. dazu § 453.
- 12) in weitherziger Auslegung: die Texte SUS (Antwerpen 1534) und RUS (Übersetzung eines niederländischen Originals) zählen dazu natürlich nicht im eigentlichen Sinne.
- 13) im deutschen Sprachraum scheinen nach den großen Werken von ROSENFELD, Totentanz (1954, 3. Aufl. 1974) und COSACCHI, Makabertanz (1965) mit Ausnahme der Aufsätze von HÜHNS (1968) und MASSER (1970) keine wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema vorgelegt worden zu sein.
- 14) WUTTKE, Rezension von COSACCHI 1965, S 130.
- 15) S. die Rezensionen PICKERINGS zu ROSENFELD, Totentanz, sowie ROSENFELDS rezensionsartigen Aufsatz (Totentanz als europ. Phänomen) zu COSACCHI, Makabertanz.
- 16) STAMMLER, Totentanz S 9.
- 17) ROSENFELD, Totentanz S 304.
- 18) ebda 301.
- 19) ebda 307.

- 20) Wie sich Hypothesen mit der Zeit fast unausweichlich zu Gewißheit verdichten, läßt sich an diesem "Würzburger Totentanz" sehr anschaulich zeigen: im Stammbaum ROSENFELDS (S 307) ist der 'Würzburger Totentanz-Bilderbogen' bereits als 'tatsächlich überliefert' unterstrichen, und in RUPPRICHs maßgeblicher Literaturgeschichte (I,217) verliert er als deutscher Text, 'auf mainfränkischem Gebiet um 1360, wahrscheinlich im Würzburger Dominikaner-Kloster' entstanden, seine Anführungszeichen und wird hiemit als fester Bestandteil der deutschen Literatur kanonisiert.
- 21) Ein anderes Beispiel für die Unzulänglichkeit des Stammbaummodells bieten etwa "die" sogenannten Wismarer Totentänze, von denen effektiv nur 1 überliefert ist (nämlich der 1616 gemalte bzw. restaurierte), während die beiden anderen (von KROGMANN) nur erschlossen sind, nichtsdestotrotz aber in ROSENFELDS Stammbaum eingehen (s.a. Anm. 760a):



- 22) dankenswerterweise jedoch nicht in seiner unentbehrlichen Bibliographie!
- 23) ROSENFELD, Totentanz S 283.
- 24) ebda 290.
- 25) COSACCHI Makabertanz S 769; im 3. Band seiner früher erschienenen 3bändigen Geschichte der Totentänze (Budapest 1941) hat COSACCHI freilich noch den Versuch unternommen, 'alle Literatur- und Kunstwerke der deutschen und ungarischen Literaturgeschichte ..., welche für die einzelnen Entwicklungsstadien des Totentanzes seit dem 16. Jh. auf irgendwelche Weise charakteristisch und typisch sind' (ebda S 15), zu besprechen, doch bedient er sich dabei einer wohl nicht akzeptablen Grundgliederung in 6 "Figurengruppen"; darunter z.B. auch "germanischer Totentanz". So wird etwa "der Totentanz von Max Morold (1903) ...ebenfalls ein germanischer Totentanz" genannt (S 146); insgesamt ist es schwierig zu entscheiden, inwiefern das Werk COSACCHIs überhaupt als ein wissenschaftliches intendiert ist.

- 26) SEELMANN, Totentänze S 31.
- 27) Soweit solche Abhängigkeiten in bestimmten Textgruppen eruiert werden können, wird unten §§ 408-449 darüber gehandelt.
- 28) STAMMLER, Totentanz S 9.
- 29) BUCHHEIT, Totentanz S 223.
- 30) s. etwa die Kritik PICKERINGS an ROSENFELD (s.o. Anm. 15).
- 31) WOESLER, Textkritik S 471.
- 32) Erst in jüngster Zeit setzt sich die Bewertung der verschiedenen handschriftlichen " Fassungen " als eigenständiger Zeugen der " Text " - überlieferung - statt als verderbte Abschriften - immer stärker durch; vgl. etwa zu dem verwandten (§ 469) Teufels Netz die Untersuchungen von A. EHLERS.
- 33) s. dazu etwa BRACKERTS Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenliedes (1963).
- 34) denn tatsächlich scheint die Textwissenschaft ja noch keine gültige Terminologie zur Verfügung zu stellen.
- 35) ebenfalls meist umgangssprachlich verwendet; über die Schwierigkeit der wissenschaftlichen Begriffsbildung siehe den Forschungsbericht in HEMPFER, Gattungstheorie.
- 36) KLB (und GRB) haben, was aus ROSENFELDS Apparat zum " Würzburger Totentanz " nicht hervorgeht, gegenüber OBD eine große Zahl zusätzlicher Strophen; daneben gibt es natürlich (signifikante) Varianten, s. dazu unten § 419ff.
- 37) STAMMLER [RL] S 381.
- 38) ROSENFELD, Totentanz S VII.
- 39) MASSMANN, Baseler Todtentänze S 9.
- 40) ROSENFELD, Totentanz S VI.
- 41) ebda S 178.
- 42) BUCHHEIT, Totentanz S 203; ROSENFELD, Totentanz S 227. 290; LANGLOIS p. 329: 'ces motifs'.
- 43) BUCHHEIT S 141; ähnlich: KÜNSTLE S 98.109; SEELMANN Totentanz S 66; STAMMLER [RL] S 381f; COSACCHI Makabertanz S 287.
- 44) STAMMLER, Totentanz S 24; ROSENFELD, Totentanz S 306; 'das steril gewordenen Thema'; COVISIER p. 527: 'la suivie du thème de la Danse des morts'.
- 45) DOLLRIESS S 17.
- 46) WACKERNAGEL todtentanz, S 361; STAMMLER [RL] S 381; SCHREIBER, Totentänze S 337 Anm. 1 S 342; ROSENFELD Totentanz S 62: 'Das zeigt, wie tief der Totentanzgedanke im deutschen Fühlen verankert ist'.
- 47) z.B.: BUCHHEIT S 100; KÜNSTLE S 78; REHM Todesgedanke S 195; ROSENFELD Totentanz S 80ff; SCHREIBER Totentänze S 291. 334; SCHRÖER, Erfurter S 47 ~ BREEDE S 154; LANGLOIS p. 286: 'cette idée'.
- 48) BUCHHEIT S 60.

- 49) ROSENFELD, Totentanz S 61.
- 50) ebda S 118.
- 51) BUCHHEIT S 39.
- 52) ROSENFELD Totentanz S V.
- 53) DOLLRIESS S 23.
- 54) BLOCK, Geschichte; ähnlich CLARK p.1.
- 55) BREEDE S 154.
- 56) DOLLRIESS S 28.
- 57) REHM Todesgedanke S 168; ähnlich CLARK p. 97: 'Sir, join the dance, thy hour has struck'.
- 58) der Totentanz-'Idee'?
- 59) DOLLRIESS S 22.
- 60) BUCHHEIT S 14.
- 61) KÜNSTLE S 108f.
- 62) RUDOLF, Ars S 49.
- 63) ROSENFELD, Totentanz S 34.
- 64) KASTNER (1852!) S 18.
- 65) und die damit zusammenhängende häufige Verwechslung von Sprache und Wirklichkeit.
- 66) Dies hängt wohl auch mit (tw.) mißbräuchlicher, weil wertender Verwendung von an und für sich fest umrissenen literaturwissenschaftlichen Begriffen zusammen; so etwa, wenn man zu HOLBEINS Imagines Mortis feststellt, 'daß hier die lebendige Todessymbolik [!] des Mittelalters zu einer bloßen Allegorie wird' (ROSENFELD Totentanz 284).
- 67) BRAAK S 70.
- 68) RUPPRICH II, 231ff.
- 69) REHM, Todesgedanke S 104; s.a. S 169.
- 70) RUDOLF, Ars S 49 und S VII.
- 71) WUTTKE, Rez. S 130.
- 72) KÜNSTLE S 98.
- 73) ebda S 96.
- 74) COSACCHI Makabertanz, S 178.
- 75) COSACCHI, Geschichte I, S 18.
- 76) ROSENFELD, Totentanz S 55.
- 77) ebda S 94.
- 78) ebda S 216.
- 79) s.o. Anm. 67).
- 80) WACKERNAGEL todtentanz, S 312.
- 81) SEELMANN Totentänze S 16.

- 82) COSACCHI Makabertanz, S 658.
- 83) BUCHHEIT S 29ff.
- 84) SEELMANN Totentänze S 14f.
- 85) DÜRRWÄCHTER Darstellung, S 94.
- 86) REHM, Todesgedanke S 195.
- 87) COSACCHI Makabertanz, S 649.
- 88) ROSENFELD Totentanz, S 164.
- 89) ebda S 56.
- 90) GEIGER Sp. 1098.
- 91) REHM, Todesgedanke S 92.
- 92) ebda S 77.
- 93) BUCHHEIT S 33.
- 94) LANGLOIS S 117.
- 95) ROSENFELD Totentanz, S 295.
- 96) ebda S 298.
- 97) COSACCHI Makabertanz S 308.
- 98) BUCHHEIT S 136.
- 99) KASTNER p.13.
- 100) CORVISIER p. 491.
- 101) ROSENFELD Totentanz, S 117.
- 102) ebda 275f.
- 103) HEMPFER Gattungstheorie, S 225.
- 104) s.o. § 1 Schluß.
- 105) HEMPFER Gattungstheorie, S 17.
- 106) DRESSLER Textlinguistik, S 3.
- 107) JOLLES S 46 überträgt diese Opposition bereits auf die "Einfachen Formen" am Beispiel der "Legende" (langue) und der "Vita" (parole).
- 108) SCHMIDT Texttheorie, S 53.
- 109) ebda S 157.
- 110) DRESSLER S 13.
- 111) SCHMIDT Texttheorie, S 156.
- 112) Eine Gleichsetzung von Tiefenstruktur und langue würde ja im Hinblick auf die Einheit "Text" evident unsinnige Behauptungen implizieren: daß der "Text" als Einheit der langue nur aus "Inhalt" bestünde; daß etwa auch musikalische "Texte" (z.B. Symphonien) von einer der langue zuzurechnenden Basis abgeleitet, also auf sprachliche Einheiten zurückgeführt werden müßten/könnten.
- 113) HELBIG Probleme, S 65.
- 114) DRESSLER S 12.

- 115) HLAVSA S 41.
- 116) SCHMIDT Elemente, S 53f.
- 117) s. etwa Klaus Peter DENCKER (Hg.): Deutsche Unsinnpoesie. Stuttgart 1978 (= Reclams Universalbibliothek Nr. 9890)
- 118) JOLLES S 6f.
- 119) Sehr klar trifft diese Feststellungen H.BRINKMANN, wenn er "Rede" jene 'sprachlichen Einheiten mündlicher oder schriftlicher Art' nennt, 'die nicht mehr Bestandteil höherer sprachlicher Einheiten sind', dabei aber eindeutig klarstellt, daß 'nicht an die Aktualisierung in der Parole gedacht' ist (BRINKMANN, Die deutsche Sprache S 723 und 724).
- 120) 'als Denomination einer Intention hypothetisch eingeführt' (SCHMIDT Texttheorie, S 158).
- 121) s. Anhang S 677ff. Das Corpus, v.a. aufgrund der Bibliographien von MASSMANN (Literatur) und ROSENFELD (Totentanz S 338-371) zusammengestellt, erhebt nicht den Anspruch, vollständig, wohl aber den, repräsentativ zu sein. Einschränkungen der Vollständigkeit wurden in dreierlei Hinsicht akzeptiert:
- es mußte verzichtet werden auf Texte, die zwar bibliographisch erfaßbar, aber nicht zugänglich waren, wie etwa Andreas SEYDEN-SHWANCZ' Chorea mortis, Rothenburg 1517 (s.a. Anm. 5), Augustin C. REDELS Erbaulicher Sterb-Spiegel, Augsburg 1704 (s.a. MEY 1650) oder E. DULLERS Freund Hein, Stuttgart 1833 (mit Holzschnitten von M. SCHWIND);
 - verzichtet wurde auf Texte, die - obzwar deutsch - räumlich weit entlegen erschienen sind, wie etwa Samuel MACLEAs Totentanz, Baltimore 1849 (ed. v. CUNZ), sowie auf fremdsprachige Texte (außer lateinischen; s. Anm. 5);
 - schließlich erwies es sich wegen der Fülle der Überlieferung v.a. seit 1918 als unmöglich, die Texte des 20. Jhs auch nur annähernd vollständig in der vorliegenden Untersuchung zu berücksichtigen. Das 20. Jahrhundert ist deshalb nur mit einigen wenigen repräsentativen Texten (SXT, KÄR, LPL WAR) vertreten, während die Hauptmasse der zeitgenössischen Totentanz-Tradition (für eine separate Bearbeitung) ausgeklammert bleibt.
- 122) 'Eine solche thematische Textbasis unterscheidet sich also von einer Inhaltsangabe dadurch, daß diese in ihrer syntaktischen Oberflächenstruktur und voll entwickelten Bedeutungsstruktur (semantische Repräsentation) semantische Rekurrenz enthalten muß, die thematische Textbasis aber nicht enthalten darf.' (DRESSLER S 41)
- 123) BRINKMANN S 724.
- 124) so der Titel von KEGEL/SAILE.
- 125) ebda S 9.
- 126) als Faksimile ediert von MASSMANN in seinem "Atlas" zu den Baseler Todtentänzen (1847).
- 127) s.o. § 7.
- 128) s.u. §§ 450-517.
- 129) DRESSLER S 17.

- 130) AGRICOLA S 15.
- 131) SCHMIDT Texttheorie, S 158.
- 132) DRESSLER S 18.
- 133) Textzeuge H² des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes (OBD), benützt nach der von MALMANN (Atlas 1847) hergestellten Faksimile-Ausgabe.
- 134) Der Text von Nr. 21 und 22 ist lückenhaft.
- 135) GOETTE S 97 Anm. 2.
- 136) Auch diese Feststellung ist nicht müßig, da etwa ROSENFELD in seiner Ausgabe des "Würzburger Totentanzes" die Strophenfolge umkehrt und den unteren Text jeweils vor den oberen stellt (s.u. § 331).
- 137) Lediglich in Abschnitt 23 verwendet das Kind, das eben dadurch als noch nicht mit dem Tod vertraut gekennzeichnet ist, die Wendung eyn swarczer man.
- 138) CLARK p. 110; ähnlich SEELMANN Totentänze, S 11, in Bezug auf LÜB 1463.
- 139) COSACCHI Makabertanz, S 287.
- 140) REHM Todesgedanke, S 89.
- 141) STAMMLER [RL] S 382.
- 142) ROSENFELD, Totentanz S 58.
- 143) COSACCHI Makabertanz S 748; COSACCHI spricht deshalb auch von einer Mischform zwischen Todes- und Totentanz, die er mit dem erfinderischen Terminus "Tottentanz" versteht.
- 144) GEILER Arbor, Register, Der XVII Sonntag.
- 145) zit. nach: Die deutsche Literatur - Texte und Zeugnisse, Bd II,1: Spätmittelalter und Frühhumanismus, hg. v. H. HEGGER, München 1975. S 357-365.
- 146) s.a. unten § 20.
- 147) s.u. § 13. 21. 193-248.
- 148) Im Fall des Kindes (Nr.23) wirkt das Fehlen jenes Requisites (Nacktheit) als identifizierendes Merkmal, und die Einzelfigur von 25 ist durch Kanzel und Sanduhr als Prediger gekennzeichnet (vgl.: Helmut GRÖTZSCH, Kanzelsanduhren aus der Sammlung des staatlichen mathematisch-physikalischen Salon. In: Schriften der Freunde alter Uhren 5 (Ulm 1965) S 16-20).
- 149) Wiederum ist die Strophe des Kindes dadurch ausgezeichnet, daß keine Nennung vorkommt: der Ausdruck muter impliziert das kind.
- 150) Diese Tatsache dürfte auch für die Entstehungsfrage nicht bedeutungslos sein, sind doch die Verse der Ständevertreter (ROSENFELD: 'Frischverstorbenen') nicht nur synchron gesehen essentieller (wichtiger) - wie OBD-H¹ beweist, wo die Todes-/Totenstrophen fehlen - sondern auch diachronisch gesehen älteren Typs - wie die (älteren) Vado-mori-Gedichte zeigen. Es ist deshalb besonders bemerkenswert, daß im ältesten Textzeugen für die deutschsprachige

Totentanztradition (OBD-H¹, mit deutschem und lateinischem Text) nur 10 der insgesamt 26 Subtexte (durchwegs Figurensprache der Ständevertreter) Lexeme aus dem Sinnbezirk des Tanzes enthalten. (s.u. Anm. 181)

- 151) DRESSLER S 41.
- 152) s.u. §§ 314ff, v.a. § 317.
- 153) Da die Überlieferung von LÜB 1463 lückenhaft ist, dient zu dieser Feststellung das Gemälde, resp. LÜB 1701 als Vergleichsgrundlage.
- 154) 'Eine Verstümmelung in neuerer Zeit' hat LÜB 'dadurch erfahren, dass man 1799 aus ihm den Herzog und den ihm folgenden Tod herausgeschnitten hat, um Raum für die Erhöhung einer Thür zu gewinnen.' (SEELMANN Totentänze S 44) Diese Herzogs-Figur war auf den Bischof gefolgt.
- 155) ROSENFELD Totentanz S 40.
- 156) s.u. § 187.
- 157) CLARK p. 102.
- 158) s. LÜB 1701,3f: Vom Höchsten in der Welt bis zu dem Bauersmann!
- 159) SCHREIBER Totentänze, S 302.
- 160) z.B. auch zwischen OBD-H² und LÜB: in OBD-H² stehen der König und der Herzog v o r ihren geistlichen Entsprechungen, dem Kardinal und dem Bischof.
- 161) Daß es einige Figuren gibt (geben kann), die sich dem Tod willig ergeben (wie z.B. der Kartäusermönch und der Klausner/Einsiedler), ändert nichts an der semantischen Tiefenstruktur "Alle müssen sterben" (s.u. §§ 296ff).
- 162) COSACCHI Makabertanz, S 658, spricht deshalb auch prononciert vom Lübecker T o d e s tanz.
- 163) Dies entspricht genau dem an OBD-H² gewonnenen Befund (s.o. § 10).
- 164) KÜNSTLE S 109.
- 165) STAMMLER Totentanz, S 13.
- 166) ebenda; ähnlich BUCHHEIT S 121ff, KÜNSTLE 100f und SCHREIBER Totentänze, S 299ff.
- 167) BUCHHEIT S 125.
- 168) SCHREIBER Totentänze, S 323.
- 169) Vgl. dazu HARDING, Investigation.
- 170) Zum "Andern Land" s.u. § 503.
- 171) s. dazu STORCK Vado mori, sowie unten § 499.
- 172) CLARK p.112.
- 173) REHM Todesgedanke, S 109.
- 174) biblisch gestützt durch Genesis 3,19: bis du zum Erdboden zurückkehrst, von dem du genommen bist. Denn Staub bist du, und zum Staub mußt du zurückkehren.

- 175) Doch ist LÜB 1463 nur zu rund 60 % überliefert!
- 176) s.u. §§ 282ff.
- 177) Den Totentanz schlechthin aus diesen Fällen abzuleiten, ist eine doch wohl zu weitgehende Hypothese; über die Rolle des Tanzmotivs bei der Entstehung des Totentanzes s.u. §§ 229ff. 236ff.
- 178) s.u. § 287.
- 179) s.u. § 161-163.
- 180) ROSENFELD Totentanz, S 74.
- 181) Nicht einsichtig deshalb, weil es keineswegs verwunderlich ist, 'daß die Verse der Ständevertreter auf den Anruf der Toten keinerlei Antwort geben'; sie reden jedoch nicht 'ins Blaue' (ROSENFELD Totentanz, S 74), sondern - wie schon BREEDE (s 38) erkannt hat - zum Publikum: 'In den Gegenreden der Menschen liegt infolge des Aufbaus des ganzen Textes ... keine eigentliche Antwort auf die Aufforderungen des Todes. Mehr an die Leser gewendet beklagen die Menschen ihr Schicksal'. Nur so ist ja auch OBD-H¹ zu verstehen, wo die Strophen des Toten/Todes ganz fehlen! (S.o. Anm. 150) Freilich gibt es Totentänze - wie etwa die FALGERSchen - in denen der Tod n a c h den Ständevertretern spricht.
- 182) Im Blockbuch M² von OBD sind auch die am Anfang und Ende stehenden Predigerbilder, dadurch daß 'sie ungefähr doppelt so gross sind wie die übrigen Bilder' (GOETTE S 101), graphisch herausgehoben.
- 183) Dieser Text im Wortlaut bei BUCHHEIT S 20f.
- 184) siehe die photographische Abbildung: Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck aus dem Jahre 1463. Originalaufnahmen von Wilh. CASTELLI. (Schöningh/Gebr.Schmidt) Lübeck (o.J.).
- 185) SCHMIDT Texttheorie, S 53.
- 186) BREUER Einführung, S 139.
- 187) s. zu diesen Begriffen AUSTIN S 147.
- 188) s.u. §§ 354-366.
- 189) ROSENFELD Totentanz, S 81.
- 190) vielleicht mit Ausnahme von AUG 1650-17,3.
- 191) INGEN S 344.
- 192) s.u. §§ 123-128.155; §§ 342ff.
- 193) hinter der vermutlich das Problem der städtischen Übervölkerung steht.
- 194) s. GEILER, Arbor pag. CXXIIr.
- 195) Lust-Sünden sind etwa die Trunksucht (vullendrinken LÜB 1489, 1495), personifiziert in der Figur des Säufers (s.u. § 126), die Schwelgerey (WAS 41-2,3), personifiziert im Schlemmer (s.u. § 127), der süsse Müssiggang (MEY 1759-8,20), der Luxus (MUS p.83) und - nicht zuletzt - der geilheit glut (RUS p. 336), personifiziert in den Figuren der Hure (§ 155), des Ehebrechers, Verführers und Zuhälters (§ 127).

Die Sünde des Vals spiel (MRH 371), personifiziert im Spieler (s.u. § 125), steht wohl zwischen den Lust-Sünden und den Sünden, die aus Streben nach Gut entstehen: zu diesen gehört des weiteren: der wuecher (FÜS 9.6), überaus häufig auch personifiziert (§ 124), aber generell dath vele ghyrent (LÜB 1520,254) v.a. bürgerlicher Figuren; die Teufelssucht des geitzes (MEY 1650-50,13); schanh und schmieren (FÜS 15,3ff), v.a. bei Figuren aus der Sphäre des Rechtslebens; dieberey (MEY 1650-25,6), personifiziert im Dieb (§ 127); valscheit (BER 330) und Lug (GRB 12,8); rauben und prennen (AUG 1438,176), ebenfalls auch personifiziert (§ 127) sowie eine Reihe von spezifisch der Geistlichkeit vorgeworfenen Sünden aus Habgier, wie Ablaßhandel (GRB 1,3.7), Pfründenmißbrauch (ZIM f 89v) und Simonie (RUS p.288). Ehre-Sünden sind schließlich stoltzer Muht (WIS 167), eytler muht (MEY 1650-18,2), hoger mut (MRH 183) und übermuot (NBÖ 5), sündhafte Haltungen, die sich in konkreten Tatsünden wie hovardie (LÜB 1463,314; personifiziert: § 155), Prahlerey (RUS p.252), herrschersucht (LPL 45), tyrannischer wis (LÜB 1489,542) und Schikane (MUS p.42) niederschlagen; schließlich ist wohl auch die Heucheley (MEY 1759-57,19) hierher zu zählen.

196) HARDING p.70ff..

197) s.o. Anm. 195.

198) So beschwert sich in AUG 1438 der Untertan über Krieg haß, den unser herschafft treibt (85), und beim Kriegsmann in RUS sind Beqier, und hochmuth ... gänzlich mit dem neid und zänkerey gepaart (p.276); daraus folgen Greuelthaten (MEY 1759-40,16), leutplagen (MEY 1650-40,14) und morden (FAL-ELB 16,3), personifiziert in der Figur des Mörders (§ 127), Sünden wider das 1. und 2. Gebot schließlich sind die Gottlosigkeit der Heiden (GRB 34,1) ebenso wie der Unglaube des Juden (HAN 20) und die Irrlehren des "falschen Predigers" (SCH 21,1); dazu kommen das schweren und fluchen (ING 1,2) und die - ebenfalls personifizierte (s. § 154 Hexe) - Sünde der wickerie (LÜB 1489,1203).

199) Selbstverständlich wäre es auch möglich, die Minderheit der Texte, die diese "Erweiterung" nicht aufweisen, als "Reduktionsformen" aufzufassen, doch widersprüche dies insofern der Ökonomie einer wissenschaftlichen Beschreibung, als in diesem Falle konsequenterweise dem Textem alle in irgendeinem Text enthaltenen (Inhalts-) Merkmale zugeschrieben werden müßten.

200) s.u. §§ 123-28.155.

201) BOLTE, Spiegelbuch, S 148.

202) Cgm 4930 enthält darüber hinaus noch jeweils einen prosaischen Monolog dieser (insgesamt 16) Ständevertreter, in dem diese ihre gesellschaftlichen Pflichten erklären.

203) Daß in diesem Textsyntagma AUG 1438 tatsächlich der Totentanz d o m i n i e r t - und nicht umgekehrt im Sinne BOLTES als motivisches Einsprengsel in einer Vermahnung zu verstehen ist, läßt sich zwar nicht mit absoluter Sicherheit behaupten, immerhin aber aus einigen Indizien wahrscheinlich machen: nicht nur stehen die Strophen(paare) des Todes vor den jeweiligen der Untertanen, sondern auch das Sprechen des Todes in den Rahmenstrophen (am Schluß)

und die Gruppe der pfeuffer (am Anfang) signalisieren den Texttyp Totentanz. Als wirkungsgeschichtliches Argument ist zu nennen, daß in der (von STAMMLER abgedruckten) jüngeren Version (Clm 3941) die prosaischen Monologe der Ständevertreter (s. Anm. 202), die wohl nach dem Muster der Schachallegorie (Ich stee hie als ...) gebildet scheinen, getilgt sind. Da schließlich die handschriftlichen Verweise GOSSEMBROTs, des Besitzers von Clm 3941, eindeutig erkennen lassen, daß auch er (schon, noch) AUG 1438 als Totentanztext verstanden hat (s. die Anm. STAMMLERS S 50.58: Coream mortis per omnes status et genera hominum vide in ..., sowie S 60: vide ricosos [!] latinos de corea mortis per omnes status in libro russo ...), wird auch im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung AUG 1438 als Totentanztext miteinbezogen.

- 204) s.u. § 345.
- 205) s.u. §§ 123-28.155.
- 206) bis p. 236, danach nur mehr Monologe!
- 207) GOETTE S. 269.
- 208) Erstdruck (lat.): 1540; 4 deutsche Übersetzungen, davon eine 1541, eine andere 1595 (s. dazu BOLTE, Schauspiele, sowie WIEMKEN Sterben, S XXVIIIff); die folgenden Zitate nach 1541 (WACKERNAGEL, Kirchenlied III, Nr. 920).
- 209) Die bei LPL als erste auftretende Figur des Vogtes vereinigt alle drei Bereiche in sich.
- 210) BREEDE S 124.
- 211) BAECHTOLD S. CXXII.
- 212) BEERLI S 110, Anm. 1.
- 213) GRÜNEISEN, zit.nach BAECHTOLD S. CXXI.
- 214) Auffallend und wohl kaum zufällig, daß die drei letzten geistlichen Figuren (Äbtissin, Einsiedlerbruder, Begine) nicht negativ gezeichnet sind.
- 215) s. dazu unten § 442f.
- 216) Lex.f.Th.u.K. Bd 10, S 1437.
- 217) vgl. dazu N.MANUELS Totenfresser von 1523 (s.: BAECHTOLD S CXXXff).
- 218) s. dazu auch unten § 57.
- 219) s.o. § 39 sowie § 124.
- 220) s.o. § 39 sowie § 89.
- 221) Porträtcharakter haben ja auch die Bilder von BRN, wobei sich unter den Auftraggebern nur 2 Kleriker befunden haben, ' was zum Großteil die erstaunliche Freiheit erklärt, die dem Maler bei der satirischen Darstellung des Klerus gelassen wurde' (BEERLI S 116).
- 222) s.o. § 36.
- 223) zum Verhältnis zwischen GRB und KLB s.a. unten §§ 419ff.
- 224) s.u. § 111f.

- 225) s.u. § 449.
- 226) GRABER, Einleitung zu KÄR, S 10.
- 227) Dem Figureninventar nach wären auch WAR und HSL hierherzustellen.
- 228) s.o. § 41.
- 229) s. dazu Beschreibung des Wirkens der Zensur: V. MUCKEL (für Köln), G. COSTA (für Augsburg), WIEDEMANN (für Wien); der Wiener Zensur, betrieben von Bischof KASPAR, fiel insbesondere ain Briefmaler der Tannecker genant so von Augspurg wekhgeschaffen sein solle, unangenehm auf, da er sich in Wien aufgehalten vnd vngeacht es Ime ernstlich verbothen worden, Er dennoch aus vngehorsam allerlay zutruckhen sich vnnderstandten (Verordnung an den Bürgermeister und Rat der Stadt Wien vom 21. Mai 1582, zit. nach WIEDEMANN, S 266). Vor diesem Hintergrund, zu dem auch die Tatsache gehört, daß Holzschnitte DE NECKERS 'so famos oder sonst verbotene gemäld gewesen, ... confiscirt und im Bischofshofe verbrannt' wurden (ebda S 276), verstehen sich die dauernden leicht bearbeitenden Neuauflagen von NEC (u.a. durch eben diesen David DE NECKER 1579 in Wien) von selbst; (s.a. unten § 410ff).
- 230) Köln, der wahrscheinliche Druckort, war schließlich, so wie Worms, die Heimatstadt SCHEITs, wo er als Rektor der Lateinschule tätig war, katholisches Fürst-Erbistum und der Augsburger Religionsfriede, durch den das später so genannte Cuius-regio-eius-religio-Prinzip durchgesetzt worden war, erst 3-5 Jahre jung!
- 231) MASSMANN Literatur S 21, Nr. 2, vorh. in der Münchener Staatsbibl.
- 232) MASSMANN Literatur, verzeichnet diese (in Krakau vorhandene) Ausgabe nicht!
- 233) MASSMANN, Literatur S 23 Nr. 6, vorh. in der Bayer. Staatsbibliothek.
- 234) Bayerische Staatsbibliothek Cgm 4435, laut handschriftlichem Katalog aus den Beständen der Münchener Jesuiten übernommene, 1608-1612 entstandene Sammelhandschrift mit 8 'christlichen Dialogen', deren letzter MÜN auf f 106v-130v ist.
- 235) s.o. § 42.
- 236) sieht man davon ab, daß NEC NrII ein anderes Ehebrecher-Bild enthält und NEC 1579 (bzw. STRAUB) und MÜN den Ehebrecher ganz weglassen.
- 237) dies gilt besonders für NEC NrII, s.o. A 229.
- 238) allerdings auffallenderweise benachbarte Kapitel!
- 239) Kleinere lexikalische Änderungen bleiben hier unberücksichtigt, obwohl sich darin auch interessante sprachhistorische Entwicklungen:
- | | |
|---|--|
| NEC 1544-87,1: | MÜN f 126r: |
| <u>Bist ainfelttig gwesst vnd frumb</u> | <u>bist du gotsselig gwest vnd frumb</u> |
- oder bewußter Änderungswille ausdrücken können:
- | | |
|---|--|
| NEC 1544-73,16 (Kaiserin): | MÜN f 123r: |
| <u>Mein zeit inn souil s ü n d verbracht.</u> | <u>mein zeit in so uil f r e i t zubracht.</u> |

- 259) BOASE p. 16, Abb. 8; s. dazu auch KINDLER's Malereilexikon Bd I, 102ff sowie generell HETTNER Charakteristik.
- 260) Die Protokolle des Concils S 214,24.
- 261) Briefwechsel des Eneas Silvius ... Nr. 34: Eneas Silvius an Juan de Segovia; Basel 13. August 1440. S 108.
- 262) (Gegen)papst FELIX V. war ja niemand anderer als AMADEUS VIII., ehemaliger Herzog von Savoyen, der sich 'nach einem langen, dem erfolgreichen Ausbau seiner Hausmacht gewidmeten Leben ... in die Einsiedelei Ripaille am Genfer See zurückgezogen' und 'ein mönchisches Leben in strenger Askese' geführt hatte (GEBHARDT, Handbuch I,563), bis man ihn aus dem nahen Basel auf den Stuhl Petri berief.
- 263) die den neuen Papst auf seinem Zug durch die Stadt expectantes, nova et fallaci spe ducti, legem Mosaicam obtulerunt, quam ipse laudans ritum dampnavit eorum (Briefwechsel des Eneas Silvius, S.109).
- 264) nämlich die Aufnahme von Figuren, die auch außerhalb des Totentanz-Kontextes assoziativ mit dem Sinnbezirk "Sterben" verbunden sind; s.u. §§ 161ff.
- 265) Die Anordnung der Figuren erfolgt (innerhalb der einzelnen Reihen) nach der Beleghäufigkeit; die Anordnung der Belege ist chronologisch.
- 266) s. dazu unten § 81.
- 267) RIEGER, Germania 19, 258.
- 268) Als Spottname für katholische Geistliche begegnet in der Reformationszeit (bei N.MANUEL, s. BÄCHTOLD S CXXXff) sogar der Ausdruck tottenfresser, weil sie 'sich für seelenmessen reichlich bezahlen ließen' (GRIMM Wb. 11/I-1,603): Die Todtenbeinlein nagt ich gern (SCH 1557-22,3)
- 269) s. NIERMEYER p. 736f.
- 270) DU CANGE II,677..
- 271) Allerdings ist MUS auch in anderer Hinsicht außerordentlich: es fehlt ja die weltliche Obrigkeit!
- 272) s.o. §§ 54ff.
- 273) s. dazu unten § 477.
- 274) s.o. § 66.
- 275) Die Ausgaben SCH setzen ja auch die Edelmann-Verse unter jene vom Tod mit der Lanze durchbohrte Figur (HOL 31), die bei HOLBEIN und NEC den Ritter vorstellt!
- 276) s.u. § 267. 282f.
- 277) Dieses sonst nicht belegte Kollektivum erklärt sich aus dem Kindergruppenbild (SLO 51), das ursprünglich mit dem Totentanz nichts zu tun hatte und erst vom Lyoner Verleger 1545 dem Totentanz (zusammen mit drei anderen HOLBEIN'schen Kinderbildern) angeschlossen wurde. VALVASOR interpretiert die dargestellte Gruppe als (militär.) Sieger. (s.a. Knabe § 140)
- 278) wie in einer für die Aufführung in Mutters (Tirol) adaptierten Version von LPL. (Freundl. Mitteilung von Dr. HAHN)

- 279) s. dazu BLOCK, Arzt und WARTHIN Physician.
- 280) SLO S. 64 Anm.
- 281) GRIMM Wb. VI, Sp. 1965f.
- 282) Ähnliches ergibt sich auch in LÜB 1701,140: du sayst der Kayser oder Küster (beim Küster) und in MUS p.41: ... gilt hier gleich: den Kaiser und den Küster (beim Schulmeister!).
- 283) s. dazu NOLTE.
- 284) s. dazu unten § 342.
- 285) zit. nach RUDOLF Ars, S 111, Anm. 10.
- 286) s. § 58 und 406.
- 287) s.u. §§ 296ff.
- 288) s.a. unten § 131 Armer, sowie § 109 Buchbinder.
- 289) ROSENFELD Totentanz, S 327f.
- 290) zu Trauer-Hirtenspielen s. INGEN S. 119.
- 291) MBU bedarf insofern einer besonderen Erklärung, als dort die verschiedenen Stände mit historischen Beispielen verknüpft sind und Untertanen eben nicht namentlich ins Licht der Geschichte zu treten pflegen.
- 292) SCHÖNBACH Predigten, II-215,11ff.
- 293) RIEGER, Germania 19,258.
- 294) Vgl. etwa auch die Nachbartextgattung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten (§ 447f), der - im italienischen Raum - häufig eine interpretierende Einsiedlerfigur beigegeben ist (ROTZLER).
- 295) Daß die Juden natürlich auch vom christlichen Tanz ausgeschlossen waren (s.u. § 231f), wird u.a. dadurch bewiesen, daß sie in Augsburg und Frankfurt am Main ihre eigenen Tanzhäuser hatten (SALMEN Musikleben, S 38)
- 296) §§ 296ff.
- 297) etwa in MRH (Druck von KNOBLOCHTZER) V 401ff - Dominikaner (Der bose monich); V 417ff - Franziskaner (Der gude monich).
- 298) s. dazu BÖHME Geschichte, S 91ff, sowie HARDING Investigation, p. 70ff; als konkrete Textbeispiele für diese Verurteilung der lateinische Traktat De corea: Corea est circulus cuius centrum est dyabolus ... und seine deutsche Entsprechung Was schaden tanzten bringt (abgedr. bei BÖHME Geschichte, S 94-100).
- 299) MASSMANN Literatur, S 20, Anm. 5.
- 300) s. dazu etwa die Titel von HANCKEL, HELD und NORTHCOTT.
- 301) GOETTE S 171.
- 302) SEUSE, hg. v. BIHLMAYER, S 53 , Abb. ebda S 195.
- 303) MASCHKE Unterschichten, S 408-413.
- 304) s.u. § 470.
- 305) s.u. § 348.

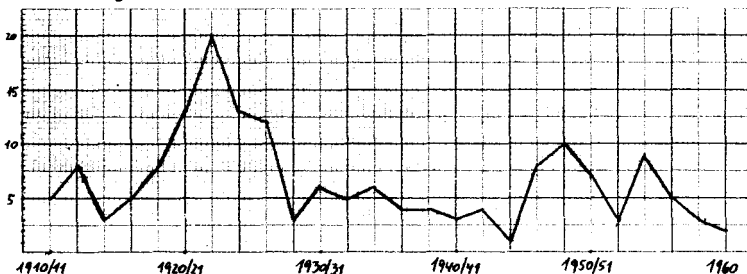
- 306) s.u. § 455f.
- 307) INGEN S 198, mit Belegsammlung.
- 308) s.u. § 482.
- 309) s.o. § 75. 106. 116.
- 310) s.u. § 340.
- 311) s.u. § 457f.
- 312) BEERLI p.112f.
- 313) LUZ, 'Der Totentanz auf der Spreuerbrücke ...' S II.
- 314) von MOOS S 111.
- 315) POINSIGNON S 3.
- 316) SLO S 17, Anm.
- 317) Dies ist C. SCHMID bei seiner "Interpretation" von GRIESHABERS Totentanz (1979) entgangen.
- 318) ROSENFELD Totentanz, S 240.
- 319) SLO S 77, Anm.
- 320) MAYER Buchdrucker-Geschichte, S 126f.
- 321) von MOOS S 111.
- 322) KZH 11/14 enthält ebenfalls ein Maler-Bildnis, doch ist es unklar, inwiefern hier ein Selbstporträt vorliegt; daß sich der unter der Narrenfigur (KZH 26) stehende Name Dippel Heintz auf den Maler beziehen sollte, wie STEHLE Totentanz (S 107) erwägt, ist wohl ausgeschlossen.
- 323) MÅLE p.376, Anm. 1.
- 324) ROSENFELD Totentanz, S 216.
- 325) GEBHARDT Handbuch VI,118.
- 326) GEBHARDT Handbuch VIII,28.
- 327) HUIZINGA Herbst, S 194; s.a. Ackermann aus Böhmen Kap. 30.
- 328) DÜRRWÄCHTER Darstellung, S 95.
- 329) Wie die bei STEGEMEIER p. 21Off gesammelten Beispiele zeigen, besteht die Tendenz, den Tod berühmter Persönlichkeiten in Form isolierter Einzelszenen-"Volkslieder" künstlerisch zu verarbeiten (s.u. § 458).
- 330) s.u. § 508.
- 331) Nur der Kardinal-Subtext folgt in RUS dem traditionellen Dialogmuster.
- 332) s.o. § 161ff.
- 333) s.o. § 169.
- 334) s.u. § 291.
- 335) HLZ bleibe hier unberücksichtigt, weil sich sowohl im 1. Band (1795 - 70 Abschnitte), als auch im 2. Band (1799 - 54 Abschnitte)

jeweils mehrmals vertretene Figuren finden, was sonst zwar bisweilen auch, jedoch sehr viel seltener) vorkommt.

- 336) s.o. § 15.
- 337) MASSMANN, Baseler Todtentänze, S 97.
- 338) so SEELMANN Totentänze, S 44.
- 339) MASSMANN, Baseler Todtentänze, S 34.
- 340) REINLE Luzerner Holzbrücken, Einleitung.
- 341) Verwiesen sei auch auf STEINHAUERS Vado mori mit nicht weniger als 410 Figuren!
- 342) s.u. § 474f.
- 343) s.u. § 477f.
- 344) ROTZLER S 263.
- 345) ROTZLER S 234f.
- 346) ROTZLER S 207ff.
- 347) SCHREIBER Handbuch IV, Nr. 1899.
- 348) s.o. § 171.
- 349) In: Franziskanische Studien 22 (1935), S 105f.
- 350) mit Ausnahme der frühesten!
- 351) TREUE S 104.
- 352) TREUE S 122.
- 353) TREUE S 25.
- 354) HUIZINGA Herbst, S 76.
- 355) SCHRÖER (ERF) S 31.
- 356) HUIZINGA Herbst, S 79.
- 357) BUCHHEIT S 16.
- 358) BREEDE S 94.
- 359) TREUE S 27.
- 360) MASCHKE S 360.
- 361) SLO S 20, Anmerkung.
- 362) GRIESHABER Einl. S VII.
- 363) ebda S II.
- 364) MASSMANN in SLO, S 69.
- 365) KUNZE S 344.
- 366) von MOOS S 111.
- 367) SCHRÖER (ERF) S 7.
- 368) MASSMANN Literatur, S 83; ebda S 87 eine synoptische Zusammenstellung der Figurenreihenfolge in den drei Drucken von MRH.

- 369) Auch auf die Eliminierung der Geistlichkeit aus der Figurenreihe, wie sie oben (§ 81) bereits dargelegt wurde, sei an dieser Stelle noch einmal verwiesen.
- 370) wie in Anlehnung an die Darstellung der (10) Lebensalter (s.u. § 474f) ja auch bei WSB: vom Kind zum Greis.
- 370a) POINSIGNON.
- 371) Nur bedingt feststellbar ist die Reihenfolge in Texten ohne eindeutige Markierung von Anfang und Schluß (mit umkehrbarer Reihenfolge), wie z.B. BAB, ERF, HSL, SXT, WOL. (S. dazu auch unten § 325).
Überlieferungsbedingt schwierig ist die Entscheidung im Falle von KZH v.a. am Schluß: die letzte regelmäßig (mit 2 Teilsubtexten) auftretende Figur ist die des Kindes (25), danach folgt eine Rede des Narren (26) und die Anrede eines Boten durch den Tod (27). Außerdem steht die Figur des Malers mit den dazugehörigen Texten unorganisch an 2 verschiedenen Stellen (bei 11 bzw. 14), was ebenfalls auf eine bildliche Sonderstellung dieser Figur im (verlorenen) Originalgemälde schließen läßt.
- 372) Joh.Christ. ADELUNG, Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd 4. Wien 1811. Sp. 613.
- 373) INGEN S 283f.
- 374) ROSENFELD Totentanz, S 31.
- 375) zit. nach INGEN S 283.
- 376) GARBER S 21.
- 377) s.u. §§ 313ff.
- 378) SCHREIBER Handbuch IV, Nr. 1885a.
- 379) BÖHME Geschichte, S 94; HARDING Investigation, p. 70ff.
- 380) s. etwa die von ROSENFELD, Totentanz Abb. 19.20, sichtbar gemachte Übereinstimmung zwischen (z.B.) einem ländlichen Tanz aus Poitou und den Totentänzen von La Chaise Dieu und Lübeck.
- 381) s.u. §§ 238f, 315ff.
- 382) ROSENFELD Totentanz, S 18ff.
- 383) s. die Reproduktion bei MASSMANN, Baseler Todtentänze - Atlas.
- 384) Umrisszeichnungen mitgeteilt von KROGMANN, Berliner Totentanz, sowie photogr. Abb. bei HÜHNS.
- 385) s.u. § 431.
- 386) BAETHCKE (LÜB 1489) S 2.
- 387) s. die Faksimile-Ausgabe, hg. v. SCHRAMM (Leipzig 1922) sowie die Beschreibung RIEGERS (MRH) der Kasseler Handschrift.
- 388) s. dazu COSACCHI, Musikinstrumente.
- 389) somit ergibt sich die Situation vor dem Jüngsten Gericht (s.u. § 319).
- 390) ROSENFELD Totentanz, S 284.
- 391) STAMMLER, Totentanz S 52ff.

- 392) zit. nach GOETTE.
- 393) HARDING, Investigation p.59ff; s.a. unten § 239. 322.
- 394) s. GRIMM Wb. 11/I/1, Sp. 604. 623; STAMMLER Totentanz, S 32ff.
- 395) TEUTSCHER MERKUR, Anzeiger, März 1785, S XXXIV.
- 396) KLIER, Totenwacht-Singen, S 85.
- 397) s.u. § 251; Vorbild dürfte direkt MUS (Freund Heins Erscheinungen), indirekt - für den Namen Hein - M.CLAUDIUS gewesen sein (s. MUS p.6f), der - unter dem Pseudonym Asmus - seinen Wandsbecker Boten eben diesem Freund Hain gewidmet hat (s. M. CLAUDIUS, Werke S 6. 10).
- 398) Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd IX, Sp. 974 der Nachträge!
- 399) Nicht zufällig sind in der Neuausgabe der Grafiken von POCCHI die Totentanzschnitte durchwegs mit "Der Tod als ..." untertitelt;
- 400) s.u. § 347f.
- 401) s.o. § 164.
- 402) REHM Todesgedanke, S 76.
- 403) DOERING-HIRSCH S 4.
- 404) ROSENFELD Totentanz, S 303.
- 405) FUGGER, Ehrenspegel, zit. nach MASSMANN, Baseler Todtentänze, S 73.
- 406) DOERING-HIRSCH S 6; mit ausführlicher Quellenliste aus den Städtechroniken.
- 407) DOERING-HIRSCH S 4.
- 408) so ROSENFELD Totentanz, S 205.
- 409) TOMEK Kirchengeschichte, Bd III, S 26: die Pestepidemie, die um 1680 Wien heimsuchte, breitete sich auch über die Steiermark und die Grafschaft Cilli aus.
- 410) s.u. § 247.
- 411) s.u. Anm. 759.
- 412) s. die folgende, nach KAYSERS Bücherlexikon (Stichwort "Totentanz") zusammengestellte Übersicht:



- 413) HARDING Investigation, p. 74, mit Literatur.
- 414) Was schaden tanzten bringt (ed. BÖHME) Kap. IV, S 100.
- 415) SALMEN Musikleben, S 38.
- 416) SPANGENBERG, Ehespiegel (Straßburg 1570), zit. nach BÖHME Geschichte, S 107; s. generell dazu BÖHME S 233.
- 417) Erstabdruck in: Altdt. Blätter S 55ff; zit. nach dem Abdruck von BÖHME; beide nach ÖNB Nr. 3009, f 73-85, einer Handschrift, die übrigens f 95-97 einen Text de morte und f 97-102 ein gesprech des tods mit dem libe (s.u. § 483) enthält; zur Überlieferung der Predigt Was schaden ... s. HARDING Investigation, p.70, Anm. 1.
- 418) Mitget. von Ph. STRAUCH, Arch.f.Rel.Wiss. 23,353ff.
- 419) s.u. § 325.
- 420) HARDING Investigation, p. 282.
- 421) SCHRÖDER in: Meister Ingold, S XXVI.
- 422) HARDING Investigation, p. 70-82.
- 423) abgedr. von BOLTE, in: Alemannia 18,88ff.
- 424) SALMEN, Totentanzweisen.
- 425) ed. bei BÄUMKER, Leipzig 1895, S 59f.
- 426) H. PRÜHLE: Musäus' Leben. In: DNL 57, S 156.
- 427) SALMEN Musikleben, S 36.
- 428) ebda S 37.
- 429) ebda S 110f.
- 430) ebda S 38 mit entsprechenden Nachweisen für Köln, Alsfeld, Breslau, Frankfurt/Oder, Augsburg und Frankfurt/Main, in welchen beiden letzteren Städten die Separierung des Bürgertums in miteinander nicht verkehrende Gruppen auch dazu führte, 'daß die jüdischen Mitbürger eigene Tanzhäuser unterhielten'.
- 431) SALMEN, Musikleben, S 38.
- 432) MASCHKE S 357.
- 433) ebda S 360ff.
- 434) ebda S 361f.
- 435) GEIGER, in Hwb.d.Abgl. VIII, So. 1098f.
- 436) s. die von GEIGER erwähnten Beispiele, sowie die unten § 243 angeführten Belege.
- 437) dazu s.a. MANASSE, Dance Motive, p. 99f.
- 438) Abb. bei EHLERS; man vgl. die analoge Figuren in BER (nach KROGMANN).
- 439) Abb. bei VIERLING, in: Bayerland 25, S 106; s.a. KRISTELLER S 73.
- 440) Freidank, ed. BEZZENBERGER, 175,12ff.
- 441) s.a. MANASSE Dance Motive, p.100.

- 442) GUNKEL (Apokryphen II,363) übersetzt diese Stelle sogar mit:
Einem Reigen soll mein Gericht gleich werden und gibt als Lesart
von Reigen in einer Hs. vorangesetztes $\chi\chi\lambda\epsilon\iota$; vgl. dazu die
jüngste, maßgebliche Edition von Jacob M. MYERS (IIesdr 5,42):
He said to me; I will compare my judgement to a circle mit der
Anmerkung: 'Latin coronae Syriac Klyl 'circle, crown'.
- 443) s. dazu ROLF S 114ff.
- 444) HARDING Investigation, p. 63.
- 445) Abb. bei GOETTE, Tafel I.
- 446) BURDACH Dichter, S 452.
- 447) zit. nach L. ZATOCIL
- 448) HIPPEL III,50.
- 449) s. STAMMLER Totentanz, Anm. 71; HARDING Investigation, p.64ff.
- 450) HARDING Investigation, p. 87.
- 451) ed. von WULFF-WALBERG, abgedruckt bei COSACCHI Makabertanz, S 77ff,
sowie jetzt auch bei SCHOLZ-WILLIAMS, S 140ff; dort auch über
Hélinant: S 65ff, sowie über Heinrich von Melk, S 48ff.
- 452) STAMMLER Totentanz, S 26f; s.u. § 480f.
- 453) s. STORCK 1910, sowie unten § 499.
- 454) KÜNSTLE, ROTZLER; s.a. unten § 479.
- 455) KÜNSTLE S 89ff.
- 456) ebda S 96.
- 457) STORCK (1910), S 422.
- 458) FEHSE (1910), S 278.
- 459) STAMMLER Totentanz, S 36ff.
- 460) COSACCHI Makabertanz, S 615; s. dazu kritisch ROSENFELD, Totentanz als europäisches Phänomen, sowie ROTZLER.
- 461) ROSENFELD Totentanz, S 42.
- 462) ebda.
- 463) ADELUNG IV, Sp.619.
- 464) ROSENFELD Totentanz, S 50.
- 465) zitiert nach der älteren Ausgabe von KELLER (1855), S 89,24-30;
zum Württemberger's. jedoch jetzt F. HEINZLEs Untersuchung,
Kommentar Edition; die zitierte Passage findet sich erst in der
jüngsten Hs. M^a (um 1510!).
- 466) vgl. MRH-Titel: figuren clag!
- 467) der Hg. BARACK vermutet statt deserti: delati; DU CANGE II,776.
- 468) Zimmern'sche Chronik, S 216f.
- 469) ebda; eine analoge Spukerscheinung wird ebda S 218 aus Lübeck für
das Jahr 1351 (in ainem großen landsterbendt) behauptet; allerdings
handelt es sich dabei nicht um das Tanzmotiv, sondern um
das Motiv der Reise, indem der Koch (!) des Predigerklosters (!)

umb mitternacht geweckt und von einer Stimme beauftragt wird: "mach den wegfertigen bruder zu essen! ... Es werden der bruder sechs und dreißig darvon und werden zwen frembde auch mit inen raisen." Als der Koch auf dem Weg in die Küche vorn revental füruber gehet und hineinschaut, sieht er drinnen sovil munch an der zal, als im der vorig bim bett ernennt, an der taffel sitzen. Die waren all in weisem angethon und inen das angesicht verbutzt, wie man den todten pflegt. Es passiert (natürlich) gleiches wie beim wachtelronnen (s.o.): In gar wenig tagen hernach so sterben die sechs und dreisig munch geschwind nach ainandern dahin, dergleichen auch zwen frembde munch mit inen, waren als gest bei inen und erst von Hamburg zu inen komen (ZIMMERNsche Chronik S 218f).

- 470) ROSENFELD Totentanz, S 51.
- 471) KÜNSTLE S 102.
- 472) Allerdings fehlt auch hier das Tanzmotiv! Die Armen Seelen helfen einem Bedrohten, der für sie gebetet hat; Pass. 584,13ff bedrohen umgekehrt die Toten einen Bischof, der sich über einen ihrer Fürbitter lustig gemacht hat, als der bischof solde über einen kirchhof wandern.
- 473) s. etwa Hañs von der TRISANNA, in: Tiroler Heimatblätter, Jg. 4 (1926) S 123f, wo von 3 Burschen aus Kappl (Paznaun/Tirol) berichtet wird, die im Glockenturm übernachten, um Mitternacht die Toten tanzen sehen und von ihnen bedroht werden. Eine Reihe weiterer einschlägiger Belege bei KÜNSTLE S 102.
- 474) STARK, Theatrum diabolorum (1587) nach KÜNSTLE S 102.
- 475) LAVATER, Von Gespänsten (1569), zit. nach GEIGER!
- 476) AYRER Dramen 5, S. 3343,26.
- 477) Zit. v. WACKERNAGEL H.C. (1936), S 199.
- 478) ADELUNG IV,619.
- 479) WAHRIG Sp. 3586.
- 480) HEYNE III,1003; so auch WAHRIG: 'bildliche Darstellung vom Walten des Todes'.
- 481) Universal-Lexikon 44,711f.
- 482) zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1,623.
- 483) Nachtwachen S 149; vgl. auch S 49f: Jüngstes Gericht.
- 484) GRIMM Wb. 11/I/1,623.
- 485) ALBERTINUS, hauspolizei, zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1,623.
- 486) wohl: himelreie; belegt etwa bei MECHTHILD von Magdeburg, s. HARDING Investigation, p. 111.
- 487) AYRER 5,3343f.
- 488) FISCHART 244,1.
- 489) BÖHME Geschichte, S 60f.
- 490) REUTER, Schel,muffsky, S 87 und 88.

- 491) Ungarischer Simplicissimus 150,15-31.
492) WACKERNAGEL todtentanz, S 338.
493) BOLTE, Geschichte, S 75.
494) BRANT, Narrenschiff, ed. v. ZARNCKE, 85,27.
495) HIPPEL 3,72.
496) REUTER, Schelmuffsky, S 158f.
497) WUSTMANN S 247; ähnlich auch im Lieder- und Lautenbuch des PETRUS FABRICIUS (1605-1608) f 84b (zit. von SALMEN, Totentanzweisen 190), sowie A. NÖRMIGERs Lautentabulatur (1598): Mattasin oder Toden Tantz (zit. von RIEMANN, Musiklexikon - Sachteil. Mainz (3.Aufl.) 1967. S 548.
498) zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1,623)
499) zit. ebda.
500) BRINZING (1677), zit. bei ZINGERLE Predigtliteratur, S 62.
501) zit. bei GRIMM Wb. 11/I/1,623.
502) THÜMMEL, zit. nach BUCHHEIT.
503) J. PAUL, Flegeljahre S 1151.
504) GRIMM Wb. 11/I/1,119; 8,647; ähnlich auch im Frz. bei Eustache DESCHAMPS, s. KURTZ S 215.
505) Zauberberg 994.
506) TRAKL, Werk S 35, Z 13.
507) DETELA S 65.
508) gezeigt im Österr. Rundfunk, 1. Programm, am 22.5.1974.
509) s.u. § 499f.
510) zit. nach REHM Todesgedanke, S 84.
511) Predigten, ed. SCHÖNBACH III,11,29ff.
512) s. STAMMLER, Geschichte S 33. Abdruck von FRANCK ZfdA 44,123ff.
513) ROSENFELD Totentanz, S 181.
514) s.o. § 220.
515) s.a. zum "Tanzhaus" oben § 232f.
516) s. dazu GRIMM Wb. 7,862ff.
517) s.u. § 494.
518) H.SACHS, Dichtungen ed. v. TITTMANN, T.3, S 12-25; Quellennachweis: S XXXIVff (Vitus BUERLER).
519) Predigt über Tod und Jüngstes Gericht, zit. von STAMMLER (Hg.): Berner Weltgerichtsspiel, S 57.
519a) ARIES, Studien p.33, mit weiteren Belegen für das Motiv des "Aufgeschriebenseins".

- 520) KOLROSS Betrachtunse V 899ff; schon bei Walther von der Vogelweide: daz er mich von dem buoche schabe (L 100,27).
- 521) GOETTE Abb. 50, S 108.
- 522) Abb. bei ZINSLI (Hg.).
- 523) Werke III,127.
- 524) Predigt des 14. Jhs., in LEYSER (Hg.) Deutsche Predigten des 13. und 14. Jhs., S 126.32; analog: S 161; sowie Predigten, ed. SCHÖNBACH I.240,34 Teufels Netz V 3768: Unser herr mir den dod zuo send; MEY 1759-36,23.
- 525) s. dazu ÄTZBERGER S 180.
- 526) ARIES Studien, S 33.
- 527) Berner Weltgerichtsspiel S 61.
- 528) GRIMM Wb. 11/I/1,547ff.
- 529) Ackermann aus Böhmen 22,5ff.
- 530) dabei erhält das Motiv des Aufgeschriebenseins eine andere Bedeutung; vgl. Teufels Netz 86,51ff, wo der Schreiber zum Bauern spricht: Du stast noch in dem buoch ... Was wiltu uns dafür gen, so wellen wir dich durchstrichen.
- 531) Kap. 6,7ff.
- 532) ROSENFELD Totentanz, S 8.
- 533) SEUSE 280,18ff.
- 534) man vgl. die Holzschnitte ebda p. VI; XIX; sowie den von SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1886 (zwischen 1490 und 1510) erwähnten Einzelholzschnitt.
- 535) Nachweis bei ROSENFELD Totentanz, S 25.
- 536) ROSENFELD Totentanz, S 10.
- 537) ebda.
- 538) GRIMM Wb. 11/I/1, Sp. 548ff.
- 539) ERK-BÖHME III, Nr. 2152, sowie unten § 504.
- 540) Ackermann aus Böhmen, Kap. 16,5f.
- 541) SCHREIBER, Handbuch V, Nr. 2758.
- 542) G. FREYTAG, zit. bei GRIMM Wb. 11/I/1,604.
- 543) 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Abb 104. S 195.
- 544) ROSENFELD Totentanz, S 14-18.
- 545) Trojan. Krieg, zit. bei GRIMM Wb. 11/I/1,548.
- 546) SEUSE 281,32f; ähnlich 281,14: strick des todes; 284,9: angel.
- 547) Ackermann aus Böhmen, Kap. 26,6.
- 547a) Nachweise bei LUCHNER S 83. 84 und 105.
- 548) Abb. bei DÜRRWÄCHTER, Totentanz in Bayern, S 275.

- 549) Schutzmantelbild an der Ost-Wand, 'zeigt Maria und Christus kniend, die Vertreter der Menschheit unter ihren Umhängen schützend. Mutter und Sohn haben ihre Gesichter zu Gottvater hingewendet, der Pfeile von einem Bogen abschnellen läßt, die allerdings, ohne Unheil anrichten zu können, an den Mänteln abprallen'. (Die gotischen Fresken in St. Prokulus bei Naturns. 2. Aufl. Bozen 1973 [=Kleiner Laurin-Kunstführer Nr. 6] Abb. 10-13). Das Schutzmantelbild (um 1400) 'ist seinen Merkmalen nach zweifellos ein Pestbild'. (ebda)
- 550) Handwörterbuch d.dt. Aberglaubens Bd IX, Nachträge S 974.
- 551) ERK-BÖHME III, 2152; KLIER, Liedflugblätter S 71; BIRLINGER-CRECELIUS, Alemannia 9, 151-158.
- 552) s.o. § 220, sowie unten § 505.
- 553) s.a. H.SACHS Der tot mit cupidine, (sowie im frz. Bereich Jean LEMAIRE Trois contes de Cupido et Atropos).
- 554) Der triumphierende und der besiegte Tod (1975), S 5.
- 555) GRIMM Wb. 11/I, 550.
- 556) LUCHNER 179ff weist auf den historischen Hintergrund der Bauernkriege hin!
- 557) s.u. § 503f.
- 558) s.u. § 505.
- 559) s. ROSENFELD Totentanz, S 14-16; LUCHNER S 105; als Beispiele seien aus dem Umkreis von Innsbruck genannt das Pestbild in der Dreieiligenkirche (17.Jh.) und die modernen Fresken von Plattner in der Europa-Kapelle an der Brennerautobahn (Schönberg); im literarischen Bereich: Ackermann aus Böhmen 16, 26ff.
- 559a) s.a. DÜRERS Kohlezeichnung "Memento mori" von 1505, sowie "Ritter, Tod und Teufel" von 1513 - Nachweise bei LUCHNER S 113 bzw. 124; weiters sei verwiesen auf die bei MASSMANN Literatur, S. 37 Anm. 2, erwähnte wahrhafte Durerische Abbildung der von Anfang der Welt biß an den Jüngsten Tag überall herrschender [!] Todtlicher Regierung.
- 560) im Rahmen: s.u. § 344.
- 561) ADELUNG IV 619; vgl. auch das Todaustreiben, in Des Knaben Wunderhorn I, 170.
- 562) Predigten, ed. SCHÖNBACH II-15, 24ff.
- 563) ROSENFELD Totentanz, S 23-25.
- 564) Parz. 494, 21, zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1, 550.
- 565) s.u. § 493.
- 566) s. ROSENFELD Totentanz, S 25.
- 567) in Frankreich (ROSENFELD Totentanz, S 13) und in den Niederlanden (KURTZ p.220) - mit einer Karte: "Leben" und einer: "Tod".
- 568) zit. von WACKERNAGEL todtentanz S 308.
- 569) Freidank 177, 20cd.

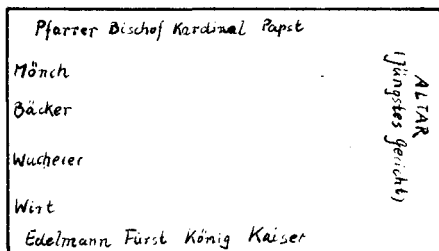
- 570) s.u. § 506.
- 571) zit. nach der Ausgabe von K. SCHNEIDER.
- 572) vgl. dazu auch WACKERNAGEL, Lebenslicht.
- 573) s. dazu Bernd-Dieter INSAM: Der Ork. München 1974 (=Freiburger folkloristische Forschungen 5).
- 574) außerhalb der Totentänze etwa bei H. BURGKMAIER, s. LUCHNER S 86.
- 575) Wandsbecker Bote, Freund Hain gewidmet, s.a. MUS 6f: die jokose Benennung von Freund Hein, die der erfindsame Asmus bekanntermaßen, ... ausgeprägt hat.
- 576) Das Leben des heil. Hieronymus, hg. v. A. BENEDICT, Nr. LXVIII,7 (S 63); das Franz-von-Assisi-Zitat nach REHM, Todesgedanke S 99.
- 577) REHM Todesgedanke, S 82.
- 578) s.o. § 30.
- 579) s.u. §§ 354ff.
- 580) Centurio SIRUTSCHKO (1566), zit. nach INGEN S 99.
- 581) SEUSE 286,10; vgl. WOL 3,2.
- 582) s. auch den im Tiroler Volkskunst-Museum (Innsbruck) ausgestellte Handtuchhalter, zeigend eine Frau im Halbrelied, halb Skelett, halb Menschengesicht; hier schließt auch das Frau-Welt-Motiv an (s.u. § 461).
- 583) RILKE Toten-Tanz.
- 584) ähnlich S. BEHAMS "Tod als Narr mit junger Frau" (1541), nachgewiesen bei LUCHNER S 132.
- 585) LUCHNER S 179.
- 586) Belege bei GRIMM Wb. 11/I/1,550.
- 587) Frauenzimmer-Gesprächsspiele VIII,408 (Nachdruck S 449).
- 588) LUCHNER S 143ff. 132. 110.
- 589) s.a. oben § 283.
- 590) Beschreibung des Holzschnittes bei MASSMANN Literatur, S 20, Anm.5
- 591) HIPPEL III,166.
- 592) ROSENFELD, Totentanz, S 25.
- 593) ALBERTINUS narrenhatz, zit. nach GRIMM Wb. 11/I/1,546.
- 594) SEUSE 285,6f; ähnlich MEY 1650,48;
- 595) HIPPEL III,127
- 596) GOETTE, Abb. 16-18; S 51f, sowie S 197f.
- 597) s. dazu STAMMLER, Frau Welt, sowie CLOSS (Hg.), Weltlohn.
- 598) BOASE, Abb. 34-37; im lokalen Bereich: Friedhof von Hall/Tirol.
- 599) Basler Meister von 1487, Kunstmuseum Basel.
- 600) Spiegelbuch, ed. BOLTE, Version A, V 533-543.

- 601) INGEN S 259.
- 602) zit. nach INGEN S 259f.
- 603) HUIZINGA, Herbst, S 196.
- 604) HIPPEL III, 131.
- 605) GRIMM Wb. 11/I/1, 547.
- 606) Der Wandsbecker Bothe, 1. Theil, 1774, hat am Anfang einen Kupferstich des Todes als Skelett: Das erste Kupfer ist Freund Hain. Ihm dedizier' ich mein Buch. In: CLAUDIUS, Werke S 10.
- 607) Ein neues Schnitterlied. Innsbruck 1640. Str. 28, 3ff (s.u. § 504)
- 608) BOLTZ, Weltspiegel, V 2709.
- 609) KOLROSS, Betrachtungen V 228.
- 610) SEUSE 280, 23ff.
- 611) KLB-BÜCHEL (Kupferstichkabinett Basel, B III 180 A 104).
- 612) zit. bei DÜRRWÄCHTER, Füssener Totentanz, S 127.
- 613) REHM, Todesgedanke S 446f.
- 614) s. Ackermann aus Böhmen, ed. von BERNT und BURDACH, Kommentar S 245, mit weiteren Belegen aus der italienischen Malerei.
- 615) ROSENFELD Totentanz, S 12.
- 616) HUIZINGA, Herbst S 194; s.a. unten § 459.
- 617) ROSENFELDS (Totentanz S 50ff).
- 618) ROSENFELD, Totentanz S 51.
- 619) ATZBERGER S 204.
- 620) s. Lexikon für Theologie und Kirche VI, Sp. 989.
- 620a) aus "Benedictus Deus" von Papst Benedikt XII. erlassen am 29.1. 1336; zit. nach DENZINGER-BANNWART; s. dazu auch Dictionnaire II, 657ff.
- 621) ALTHAUS S 144f.
- 622) s. dazu OSWALD, Eschatologie, S 353.
- 623) RAHNER-VORGRIMLER, S 142.
- 624) Unmittelbar nebeneinander stehen diese beiden Auffassungen in den Makkabäer-Büchern: während '2 Mach sua resurrectionis doctrina, secundum quam resurrectio non modo est complementum remunerationis beatorum, sed essentialis ipsius condicio, conceptum salutis c o l l e c t i v æ faciliorem reddit, 4 Mach autem ideam retributionis immediatae post mortem, utique i n d i v i d u a l e m tantum suppeditat'. (MARCHEL S 341).
- 625) Kirchenlexikon V, 395ff.
- 626) s. dazu ARIES, Studien, S 626.
- 627) zit. nach Apokryphen, ed. KAUTZSCH; s.o. Anm. 442.

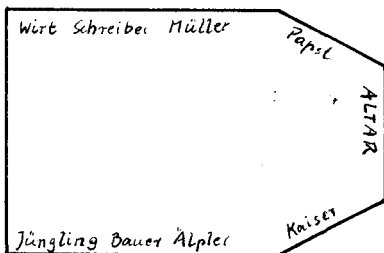
- 628) französisches Stundenbuch, gedruckt bei Simon VOSTRE, Paris 1515, mit einem durchaus den HOLBEINschen Totentanz vorwegnehmenden Zyklus: p. n₅^Vff; dort am Schluß p₄^V eine Darstellung des Jüngsten Gerichts mit der zitierten Unterschrift (Bayer. Staatsbibliothek Im.mort. 33.8; zit. nach Mikrofilm).
- 629) DENZINGER-BANNWART Nr. 693.
- 630) Lex.f.Th.u.K. IV,731.
- 631) ATZBERGER S 201.
- 632) Pseudo-BEDA, PL 94, S 555.
- 633) Petrus COMESTOR, PL 198, S 1611.
- 634) Petrus DAMIANUS, PL 145,842; zit. nach HEIST p.27.
- 635) THOMAS v. AQUIN, zit. nach NÖLLE S 462.
- 636) Clm 7785, fol 68 (13.Jh.), zit. nach NÖLLE S 465.
- 637) Clm 4596 membr 2^O, f.304 (13./14.Jh.); Clm 7734, f.144 (anno 1457); zit. nach NÖLLE S 464.
- 638) Reichenauer Papierhs. Nr. 36 (15.Jh.), zit. nach MONE, Schauspiele I,320ff, Str. 14.16; eine andere Fassung aus einer Breslauer Hs. ed. von E.SOMMER, ZfdA 3 (1843) S 523-530.
- 639) abweichende Reihenfolge in Cgm 717, mitget. von HAUPT, ZfdA 1 (1841) S 117-126, und EGGERS, in PBB 74 (1952) S 355-365: An dem zweliften tage ... allez daz zergât daz menschen namen hât. An dem drizehenden tage sô erstânt sie alle von dem grabe. diu greber tuont sich ûf, die tôten rihtent sich dar ûz ... An dem vierzehenden tage sô werdent sie gevuort ze grabe. (V 239.251-256.263f); ähnlich im Sibillen boich (1513.1515. Hg. von O. SCHADE, Geistl. Gedichte des 14. und 15.Jhs. vom Niederrhein. Hannover 1854. S 291-332): an dem zeinden dage stervent alle creaturen hie und allet dat leven gewan ie ... up den xiii dach die doden gemeintlich upstain und erschreckelichen uiz den graveren gain. an dem xv. dage wil got ordel geven over die doden und over die leven (V 681f.687-690; es fehlt der 14.Tag!).
- 640) LEYER, Predigten 61,35ff (mitget. aus Pghs. 720 der UB Leipzig, f 64a-65a).
- 641) s. dazu NÖLLE, HEIST, EGGERS.
- 642) aus Cgm 751, f.164 (anno 1454), mitget. von NÖLLE S 466f.
- 643) Hs. des 14. Jhs (Konstanz), mitget. von MONE, Schausp. I, S 316-320.
- 644) Meissner, HMS III,96f; ebenso abgedruckt bei WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr.248.
- 645) Der jüngste Tag, nach einer Papierhs. des Klosters Rheinau/Schaffhausen mitget. von MONE, Schausp. I,265ff. V 170-195; so auch im Berner Weltgerichtsspiel, ed. STAMMLER, V 203ff.
- 646) SCHREIBER Handbuch IX: Antichristus et 15 Signa.
- 647) Entkrist. Nürnberg 1472. S 32.33.35. Zit. nach NÖLLE S 467-469. Die Nachweise der Liedversionen bei HEIST S 150 (WACKERNAGEL

- Kirchenlied 3,770) und HEIST S 118 (KÖRNER, Histor.Volkslieder. Stuttgart 1840. S 297-300: Liedflugblatt aus Augsburg-G.KRESS 1620).
- S.a. WACKERNAGEL, Kirchenlied Bd. 1, Nr. 9. 44. 90. 98; Bd. 2, Nr. 878 (M. BEHAIM); Bd. 3, Nr. 217. 400. 1453; Bd.4, Nr. 279; Bd. 5, Nr. 1487.
- 648) SCHEDELSche Weltchronik f.26Or.
- 649) Berner Weltgerichtsspiel V. 191.
- 650) zit. nach REUSCHEL S 175.
- 651) WILLOUGHBY (Ed.), Von dem jungsten Tage, V 23ff; ähnlich ÖNB Nr. 4119, f 73v von dem jungsten tag; vgl. auch H.SACHS' Spiel vom Jüngsten Gericht; H.BOSCH, Fragment eines Jüngsten Gerichts (Pinakothek München).
- 652) Predigten, hg. v. SCHÖNBACH, Bd. III,184,1-11. (Priester Konrad, 13.Jh.)
- 653) WADSTEIN S 566; s.a. PEUCKERT im Hwb.d.dt.Abgl. IV,865f.
- 654) WADSTEIN S 570f; VOGT S 74; KURSAWA S 66f; Hwb.d.dt.Abgl. IV,881; FEHR Massenkunst S 13.
- 655) BAUTZ S 50.
- 656) MGH Deutsche Chroniken IV,1. S 64,10-31.
- 657) HECKER Volkskrankheiten, S 143-192.
- 658) Cgm 426, f.46-50; Strophe 12, zit. nach VOGT S 78.
- 659) Hwb.d.dt.Abgl. IV,882.
- 660) Zehnjungfrauenspiel, ed. v. SCHNEIDER, V 107f.
- 661) Wartburgkrieg (ed. SIMROCK), Str 48,11.
- 662) SCHEDELSche Weltchronik, f 259r.
- 663) Wartburgkrieg 49,1ff.
- 664) aus einem Krumauer Papiercodex, zit. nach HEIST S 134.
- 665) Weltlohn, hg. v. CLOSS, V 361-371.
- 666) Wartburgkrieg 49,7ff.
- 667) STAMMLER Totentanz S 30f.
- 668) ROSENFELD Totentanz, S 20ff.
- 669) GOETHE, Wahlverwandschaften 455.
- 670) der Schluß von NBÖ entspricht z.T. wörtlich der Sibyllen Weissagung etwa in Cgm 393, mitgeteilt von SCHRÖER, Germania 12,308.
- 671) BORCHLING, Jbd.V.f.nd.Sprachforschung 28,30 (=Ed. von HAN).
- 672) Spiegelbuch, ed.v. BOLTE S 22 Anm. 2.
- 573) KURSAWA S 55f.
- 674) FREILINGER (STR) S 23; man vgl. dazu auch die Franziskanergruft in Palermo, sowie den Franziskaner-Totentanz von Hachenburg (§ 177).

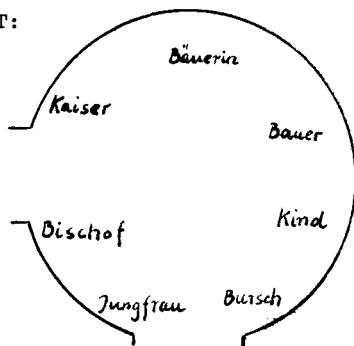
- 675) s. EDEL Die Neue-Kirche, S 55-63.
 676) HARDING Investigation p.8.
 677) RAHN Wandgemälde, S 195.
 678) FREILINGER (STR) S 28.
 679) [gestrichen]
 680) WOL:



HSL:



- 681) BLB besteht allerdings aus Paar-Darstellungen.
 682) s.u. § 419f; sowie HÜHNS S 241 für BER: 'Die Kreuzigungsgruppe könnte zum älteren Sigismund-Altar gehört haben.'
 683) HÜHNS ebda.
 684) die anregende Überlegung von HÜHNS (S 242), der nach einer Seite offene Reigen werde 'durch die in ihrer Not Hilfe suchenden Gläubigen geschlossen', ist in diesem Zusammenhang nicht notwendig.
 685) etwa auf dem Titelholzschnitt von MRH: '6 tanzende Gerippe ... reigen um ein auf der Todtenbahre liegendes Gerippe' (MASSMANN Literatur 82); danach ZIM f 84v; ähnlich LUZ Bild 1; VOG Titelkupfer und RID Zentrum.
 686) SXT:



- 687) 4 Esra, Kap. 5,41f, zit. nach ISING G., Die niederdeutschen Bibel-frühdrucke. Bd. 3. Berlin 1968 (=DTM 54,3). S 465.
 688) Die lat. Texte sind i.ü. hiebei nicht berücksichtigt.
 689) SCHLAWÉ S 90f.

- 690) PAUL-GLIER S 100.
- 691) ebda S 125.
- 682) s. ROSENFELD Totentanz, S 54ff.
- 693) ROSENFELD Totentanz, S 85 und 308ff.
- 694) FEHSE Totentanztext, S 71.
- 695) ROSENFELD Totentanz, S 84.
- 696) STAMMLER Totentanz, S 45ff.
- 697) ROSENFELD Totentanz, S 54f.
- 698) s. etwa Teufels Netz.
- 699) auffallenderweise sind die 'Schutzheiligen des glückseligen Todes', Michael und Barbara, hier nicht vertreten (s. FALK Sterbebüchlein S 74ff). Verständlich ist hingegen wohl das Fehlen von Christopherus und Rochus (s.u. § 515), die ja eben vor dem Tod - besonders durch die Pest - bewahren sollten und deshalb durch einen (im Kontext des Totentanzes natürlich) vergeblichen Anruf diskreditiert würden!
- 700) Lediglich in ZIM tw. durch die Erweiterung (s.u. § 431) an der Nahtstelle zwischen altem und neuem Text (z.B. f 99r. 115r. 119r).
- 701) über das Verhältnis s.u. §§ 414ff.
- 702) Es geht in diesen Subtexten nicht um das "Muß" des Todes, sondern um das "Soll" der ständischen Pflichterfüllung. (s.a. § 304)
- 703) BRINKMANN. S. dazu STADLER Edmund, 'Prolog', S 266.
- 704) s. dazu HOLL.
- 705) s. zu KLB: RIGGENBACH Wandbilder, S 162f; zu STR: FREILINGER S 24.
- 706) HAHNEWALD S 157.
- 707) GOETTE S 171.
- 708) ROSENFELD Totentanz, S 216.
- 709) BERTSCHE, in ABR 1710, S 21.
- 710) Werke 8, Passau 1836.
- 711) s.a. § 244, sowie die Bibliographie bei ROSENFELD.
- 712) Freund Heins Erscheinungen, in: Teutscher Merkur (Anzeiger), März 1785, S XXXV.
- 713) FEHSE Totentanztext, S 71.
- 714) Mit Ausnahme der lateinischen Verse von NEC 1544: p.1 (Titel); p.15.17.19.21.91.93.95.97 (Rahmenstrophen) und p.65 (Schiffmann) finden sich alle Distichen bereits als Unterschriften der Totentanz-Bildleisten in dem von Thielmann KERVER (Paris 1507) herausgegebenen Stundenbuch: Heures a lusaige de Rome nouvellement imprimees esquelles a plusieurs belles hystoires de la bible, avec les figures de lapocalipse, la dance macabre & plusieurs autres. ... Les presentes heures a lusaige de Rome furent acheuees le iiij. iour de May. Lan Mil cinq cens et sept par Thielmann

- Kerver imprimeur et libraire iure de luniversite de Paris. (vorh. in der Bayer.Staatsbibliothek, Im.mort.36.8; eine Ausgabe von 1511 bespricht MEINTEL in der Übersetzer-Vorrede zu RUS; beide Ausgaben - u.a. - nachgewiesen bei MASSMANN Literatur S 125.128)
- 715) aus der Hs. C. VIa der UB Basel (um 1510) ediert von STAMMLER, Totentanz S 45.
- 716) vorh. an der UB Basel, in deren Katalog eine angeblich (MASSMANN Literatur S 73, Nr.2) dort vorhandene Ausgabe MIEGs aus dem Jahr 1621 nicht auffindbar war.
- 717) MASSMANN, Literatur S 75, Nr. 6.
- 718) ebda S 77, Nr. 10 und 11; die Ausgabe von 1756 vorh. an der UB Innsbruck (Sign. 218.586).
- 719) Les simulachres & historiees faces de la mort ... Lyon (TRECHSEL) 1538 und 1542 'mit lateinischen Bibeltexten oben und französischen Vierversen (von CORROZET) unten' (MASSMANN Literatur S 8).
- 720) Der Holzschnitt (HOL) zeigt einen Ratsherren, dem der Teufel mit einem Blasebalg etwa ins Ohr bläst; vgl. dazu LÜB 1489,1532: die Menschen dorven des duvels inblasent nu nicht sere horen.
- 721) s.u. § 449.
- 722) ERK-BÖHME III, S 848f: Nr. 2151.
- 723) nachgewiesen bei MASSMANN Literatur, S 49, Nr.4.
- 724) vorh. in der Württemberg.Landes-Bibliothek, Stuttgart (Sign. sch.K.qt. 1391); nachgew. bei MASSMANN Literatur S 45, Nr.3.
- 725) MASSMANN Literatur, S 8ff.
- 726) ebda S 11ff und 32ff.
- 727) ebda S 37ff.
- 728) STAMMLER Totentanz, S 51.
- 729) ROSENFELD Abb. 21; getilgt in LÜB 1701.
- 730) Abb. bei ZINSLI.
- 731) fraglich, ob wirklich zum ersten Mal (s.u. § 372. 422), aber jedenfalls im Jahre 1568.
- 732) Saal 23, Nr. 12.
- 733) s.a. SCHRÖER (ERF) S 6.
- 734) THIEME-BECKER 34,502.
- 735) GOEDEKE II (²1886) S 179. 312.
- 736) MASSMANN Literatur, S 49; das Werk selbst ist mir nicht zugänglich geworden.
- 737) Teutscher Merkur, Anzeiger (März 1785) S XXXV.
- 738) wie auch die Titelländerung von Freund Hein (HLZ 1795) zu Hans Holzmeier (HLZ 1799).
- 739) MASSMANN, Rezension.
- 740) ROSENFELD Totentanz, S 52-55.

- 741) zit. nach WILLOUGHBY S 24.
- 742) MECHTHILD T.VI, Kap. 11.
- 743) zit. nach BERTSCHE (ABR 1710), S 37.
- 744) Diesbezüglich aufschlußreich etwa das Verzeichnis der klösterlichen Pretiosen im Jahre 1704, zit. bei KARAJAN S 315.
- 745) zit. nach SCHRÖER (ERF) S 5f.
- 746) Gott des nörgelnden Tadels; Nörgler.
- 747) Teutscher Merkur, Anzeiger, März 1785, S XXXV.
- 748) ebda. S XXXIV.
- 749) DOUCE p. VII.
- 750) es folgt an dieser Stelle die Inschrift der Restaurierung von 1616; FRÖLICH bringt in seiner Ausgabe (FRÖ) die Restaurierungsinschrift von 1568.
- 751) Teutscher Merkur, Anzeiger, März 1785.
- 752) MASSMANN, Rezension.
- 753) Ein Argument für die Priorität des gemalten Totentanzes gegenüber eventuellen anderen Realisierungsformen, wie z.B. der theatralischen, ist die Tatsache, daß die älteren Quellen unter Totentanz primär das gemalte Opus verstehen (s.o. § 244).
- 754) diese Textdefinition nach S.J. SCHMIDT!
- 755) ROSENFELD Totentanz, S 95ff.
- 756) RAHN, Wandgemälde.
- 757) ROSENFELD Totentanz, S 97f; die erhaltenen Reste des Metnitzer Totentanzes sind jetzt allerdings in die Kirche transferiert.
- 758) BERTSCHE (ABR 1710) S 35f; auffälligerweise scheint in der handschriftlichen Chronik des Wiener Augustinerklosters (ÖNB 12473) jeder Hinweis auf die Anfertigung dieses Gemäldes zu fehlen.
- 758a) DÜRRWÄCHTER, Füssener Totentanz, S 147.
- 759) s. die Beilage , zusammengestellt aus der Bibliographie ROSENFELDS.
- 760) textlos! S. REINLE Kunstdenkmäler IV,366.
- 760a) Die Verhältnisse um den WISmarer Totentanz sind durch die Ausführungen KROGMANNs, der 3 Totentänze postuliert (!), nicht geklärt; insbesondere scheint es fraglich, ob die im Taufregister enthaltene Datumsangabe (Anno 1616 hat Jacob Midtag den Toden Tantz in St: Nicolai Kirche mahlen laßen und verehret) sich wirklich auf eine Neuanfertigung beziehen kann? Vielleicht ist damit nur eine Restaurierung des Gemäldes gemeint, zu dem 'der Rathmann, spätere Bürgermeister Gregor Jule auf Ersuchen der Prediger im Jahre 1596' (CRULL Nachricht S 1) die erhaltenen Verse verfaßt hat; es scheint also, daß bereits zu dieser Zeit in der St.Nikolai-Kirche ein Totentanzgemälde vorhanden war, das lediglich mit einer neuen (stark antikatholischen) Textversion versehen wurde. Dieses vorhandene Gemälde müßte wohl der von KROGMANN (Wismarer S 388f) postulierte "zweite" Totentanz 'an der nördlichen Turm-

wand' gewesen sein, der 'soweit sich erkennen ließ, ... dem ersten Viertel des 16. Jhs' angehörte (ebda).

- 761) s. MISSONG S 46.
- 762) DÜRRWÄCHTER, Vom Totentanze, S 453; vgl. auch Anm. 412.
- 763) die im außerdeutschen Raum etwa in der Zerstörung der Totentänze von Paris (1529) und London (1549) ihre sichtbare Entsprechung hätte.
- 764) DÜRRWÄCHTER, Vom Totentanze, S 454.
- 765) weitere Ausgaben 1761 (lat.), 1179, ca. 1783 sowie o.J. verzeichneten ROSENFELD Totentanz, S 347. 366 und MASSMANN Literatur, S 50f.
Was das Originalgemälde in Kucusbad betrifft, scheint es schon sehr früh (s. Titel von WAS!) spurlos verschwunden zu sein; jedenfalls fehlt bei PATZAUER, der im übrigen eine genaue Beschreibung der SPORCKschen Anlagen gibt, jeder Hinweis auf den Totentanz.
- 766) zusammengestellt nach den Bibliographien von MASSMANN. Literatur, S 73ff, von MAURER, Kunstdenkmäler S 290ff, sowie nach dem Katalog der Universitätsbibliothek Basel.
- 767) ROSENFELD Totentanz, S 308.
- 768) MAURER, Kunstdenkmäler S 313.
- 769) referiert von MASSMANN, Baseler Todtentänze, S 16ff.
- 770) ROSENFELD Totentanz, S 107.
- 771) s. dazu GOETTE!
- 772) Bibliographie von MASSMANN. Literatur S 5ff; der Nachweis der Kronstädter Ausgabe bei TEUTSCH.
- 773) wobei FRÖ unberücksichtigt bleibt, der ja ebenfalls Holzschnitte nach HOL mit dem Text von GRB und BRN verbindet.
- 774) BERTSCHE Abraham, S 79, mit Angaben über den Verkaufserfolg: allein 1680: 8 (!) Wiener Ausgaben, 1681: drei Frankfurter Ausgaben, eine Edition Landshut 1680.
- 775) was aber im französischen Raum (wenn auch nicht in der künstlerischen Vollendung HOLBEINS und LÜTZELBURGERS) ebenfalls bereits früher angebahnt worden war: etwa im 1515 von Simon VOSTRE (Paris) herausgegebenen Stundenbuch (MASSMANN Literatur, S 130, Nr 62), wo auf den Seiten o_6^v bis p_4^v , anschließend an eine herkömmliche Danse macabre auf den Randleisten eine Geschichte des Todes (inkl. Jüngstem Gericht am Schluß) und eine Serie von proto-HOLBEINSchen Todesbildern (Todesarten) gegeben wird (zit. nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Im.mort.33.8). Die Bildunterschriften sind französisch!
- 776) fehlt.
- 777) Datierung von ROSENFELD, S 234 (für die Ausgaben Mainz, München), sowie KUNZE I,343ff (für die Erstausgabe, die von ROSENFELD m.M. zu früh angesetzt wird; s.u. § 428).
- 778) BAETHCKE (LÜB 1489), S 5; Massmann Literatur, S 150.
- 779) MASSMANN. Literatur S 40, Nr. 9.

- 780) THIEME-BECKER 20,36.
781) BÄCHTOLD (Manuel), S CXXV.
782) zit. ebda S CXXIV, überliefert in J.R.WYSS' handschriftlicher 3. Sammlung von Schweizerliedern, 1813, p.19-38, in der Berner Stadtbibliothek.
783) Kunstmuseum Basel - Kupferstichkabinett B III 180 A 104.
784) ebdort: B II21 A 102, p.6.
785) ROSENFELD Totentanz, S 92.
786) ebda.
787) Die betreffenden Nachrichten - jeweils nach älteren Quellen bzw. nach mündlicher Tradition - einerseits bei MERIAN (Vorrede zur Ausgabe von GRB 1649), andererseits Probst Michael III. Kuen von Weißenhorn in seiner Geschichte des Wengenklosters (um 1760) (ROSENFELD S 96).
788) MÅLE p.163.
789) Totentanz, S 194.
790) FEHSE, Totentanztext, S 71.
791) ebda S 79.
792) Totentanz, S 66.
793) FLADT S 270.
794) THIEME-BECKER 22,24.
795) SEELMANN, Totentänze S 43.
796) CRULL, Nachricht, S 1; (s.o. Anm. 760a).
797) Abschrift bei STEHLE (KZH).
798) differierende Datierungen: STAMMLER - zwischen 1480 und 1500; ROSENFELD - 1460. (s. dazu unten § 428f).
799) ein derartiger Vorgang ist jedenfalls für das Hauptwerk JOHANNES' von SOBST, die Kinder von Limburg, bezeugt (s. KLETT, sowie unten § 428f).
800) HEISS S 15ff.
801) ebda S 66; lediglich die Hs. B ist von HEISS (S 65) nicht lokalisiert worden).
802) ROSENFELD, Totentanz S 255.
803) SCHRÖER, Germania 12,294ff.
804) Handschriftenkatalog der Bayerischen Staatsbibliothek.
805) GREYERZ S 162.
806) KLIER Totenwacht, S 85.
807) STAMMLER, Totentanz S 48.
808) BORCHLING S 25.
809) GREYERZ S 163.
810) HIRSCHBERG S 236.

- 811) zit. nach MAURER Kunstdenkmäler S 290ff, Nr. 2b. 5a. 5b.
812) genaue Nachweise bei SEELMANN, Totentänze, S 15.
813) GRABER (KÄR), S 7.
814) ebda S 8.
815) s. dazu auch KRETZENBACHER Adams.
816) GREYERZ, Titel.
817) KLIER, Totentanz, S 180.
818) ebda S 181.
819) GREYERZ S 161.
820) KLIER, Totentanz, S 181.
821) ebda S 178.
822) STEGEMEIER S 110ff.
823) KLIER, Totenwacht, S 83ff.
824) BOLTE, Geschichte S 127ff; GREYERZ S 174ff.
825) SCHENDA, Volk, S 228ff. 271ff.
826) ERK-BÖHME II,800.
827) Nachweise bei ERK-BÖHME II,800; WELLER, Annalen I,391 (das dort nachgewiesene Frauenfelder Exemplar ist in Frauenfeld jedoch nicht vorhanden!); KLIER, Liedflugblätter, S 60.
828) ROSENFELD, Totentanz S 65f.
829) HAMPE, Beiträge S 42.
830) ebda S 13ff sind 369 Nummern verzeichnet!
831) ebda S 121.
832) THIEME-BECKER 28, 308-310.
833) LANGLOIS, Abb. 25bis.
834) Lex.f.Th.u.K. 4,277.
835) ebda 3,483.
836) ROSENFELD Totentanz, S 206ff.
837) STAMMLER Totentanz, S 50.
838) aus DU CANGE mitget. von SEELMANN Totentänze, S 15.
839) Vor diesem Hintergrund ist etwa auch die Franziskanergruft von Palermo zu verstehen.
840) ZEPPELIN S 23.
841) EDEL S 55ff.
842) ROSENFELD Totentanz, S 351.
843) Lex.f.Th.u.K. 2,21.
844) der seine Verbundenheit mit den Baseler Dominikanern nach seiner Krönung zum Gegenpapst Felix V. durch einen demonstrativen und glanzvollen Besuch ihres Klosters manifestierte (s.o. § 69) und für dessen Tochter Margarethe jene Sammelhandschrift H¹ angefertigt wurde, die u.a. auch die älteste Version von OBD (lateinisch und deutsch) enthält.

- 845) Lex.f.Th.u.K. 2,234.
846) BEERLI S 112.
847) ROSENFELD Totentanz, S 96.
848) Paul LEHMANN, Bibliothekskataloge I, 392,18.
849) Wien, bei COSMOVERIUS, 1662. Vorh. in der ÖNB, Sign. 5356-A.
850) KOSCH I,7ff.
851) vorh. in der UB Innsbruck, Sign. 110.736.
852) nach ROSENFELD Totentanz, S 361; der betreffende Band der "Kunst-
denkmäler der Schweiz" weiß freilich nichts von diesem Totentanz;
RAHN, Geschichte S 218, spricht von einem Totentanz im Franzis-
kanerkloster aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.
853) Lex.f.Th.u.K. 1,1248f.
854) FALK Druckkunst, S 24.
855) WURZBACH 36,219.
856) BATHCKE (LÜB 1489), S 4.
857) GELDNER S 212.
858) Lex.f.Th.u.K. 2,722.
859) ROSENFELD Totentanz, S 218f.
860) Lex.f.Th.u.K. 2,722.
861) ebda 4,1104f.
862) DÜRRWÄCHTER, Vom Totentanze, S 285f.
863) TIETZE S 316f und Abb. 357.
864) GINHART S 327.
865) DÜRRWÄCHTER, Darstellung; sowie MÜLLER, Jesuitendrama I,127.
866) HAAS, Theater S 37f.
867) MÜLLER, Jesuitendrama I,8.
868) s. für Basel etwa MAURER, Kunstdenkmäler, S 294ff; für Bern:
BEERLI S 110ff.
869) ROSENFELD, S 186; nach neuesten kunsthistorischen Erkenntnissen
wäre der Totentanz von Reval ein weiterer Totentanz von Bernt
NOTKE (s. dazu LUMISTE/GLOBATSCHOWA).
870) Lex.f.Th.u.K. 6,1166.
871) ROSENFELD, Totentanz, S 186f.
872) wahrscheinlich ist damit die Restaurierung eines älteren Gemäldes
gemeint; s.o. Anm. 760a.
873) Vorrede von J. SCHNELLER zu LUZ 1867; s.a. A. REINLES Vorwort zu:
Die Luzerner Holzbrücken.
874) ROSENFELD, Totentanz, S 308.
875) s. dazu THIEME-BECKER 23,453ff.

- 876) MASSMANN Literatur, S 8-20.
877) ROSENFELD Totentanz, S 225.
878) nachgewiesen bei KUNZE, Geschichte, S 352f.
879) MASSMANN, Literatur S 89ff.
880) 1549 folgte (sogar) eine von ihnen besorgte italienische Ausgabe! (MASSMANN, Literatur S 17, Nr. 10)
881) MASSMANN, Literatur S 11ff.
882) MASSMANN, Literatur S 44ff.
883) MAURER, Kunstdenkmäler S 298ff.
884) MASSMANN, Literatur S 150.
885) MASSMANN, Literatur, S 75.
886) zit. nach MASSMANN, Literatur, S 30; MAURER, Kunstdenkmäler S 290ff, nennt noch eine weitere Ausgabe MECHELs von 1696.
887) WIDMANN, Buchhandel II,303ff.
888) BERTSCHE, Abraham S 78.
889) zit. nach MASSMANN, Literatur S 49.
890) vorhanden in der ÖNB: Nr. 8290 (textlose Ausgabe von 1777), 31867-C (Ausgabe WAS), im Schweizerischen Gutenbergmuseum (WAS - s. W. ZERBE, in: Schweizerisches Gutenberg-Museum 49, Bern 1963, S 3-8), sowie im Münchener Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Sign. SB 41/68 (Ausgabe Lintz/Passau 1753).
891) nach ROSENFELD, Totentanz, S 347.
892) Teutscher Merkur, Anzeiger, März 1785, S XXXV.
893) so wurde z.B. von der Orell Füssli Graphische Betriebe AG Zürich für 1977 eine Neuausgabe von MEY 1650 zum Subskriptionspreis von sfr 1150.- angekündigt.
894) GOEDEKE III, § 190,20.
895) BERTSCHE (ABR 1710), S 36; s.a. die Abb. auf dem Vorsatzblatt dieser Edition.
896) ebda S 39.
897) die besten davon bei BERTSCHE (Abr 1710).
898) SCHENDA, S 473.
899) zum Preis von MERIANs Topographia Austriae 1727 s. KRIEG, S 27.
900) MASSMANN, Literatur S 40.
901) SCHENDA S 261f.
902) s. SCHENDA S 252ff, wo u.a. das Sortiment einer bayerischen Landkramhändlerin aus dem Jahr 1825 aufgelistet ist.
903) Nachweise bei KLIER, Totentanz S 181 und 178.
904) s. dazu KRANAWETTER.
905) KLIER, Totentanz S 176.
906) GRABER (KÄR) S 8.

- 907) die die Aufführung bei Abnahme einer bestimmten Zahl sogar ausdrücklich genehmigt.
- 908) KRETZENBACHER, Totentänze S 149.
- 909) s. dazu KRETZENBACHER, Adams Testament, sowie die Nikolausspiele (SCHUHLADEN).
- 910) DÜRRWÄCHTER, Vom Totentanze S 285f.
- 911) FLADT S 270.
- 912) CH.MAEDER-STEFFEN, in: Die Wolhuser Totenkapelle [Führer].
- 913) FLADT 270.
- 914) Josef RAMPOLD, Der Totentanz von SEXTEN. In: Dolomiten, 31.10./1.11.1977, S 3.
- 915) von MOOS, Kunstdenkmäler S 113.
- 916) SEELMANN, Totentänze S 15; über das Publikum einer ähnlichen Aufführung durch die Franziskaner von Besançon (1453) ist nichts bekannt.
- 917) s. dazu HAHNEWALD, sowie Beschreibung...
- 918) HAHNEWALD S 156f.
- 919) DÜRRWÄCHTER, Vom Totentanze S 284; bei PATZAUREK fehlt jeder Hinweis.
- 920) HEISS S 65.
- 921) ADB 45,305.
- 922) HEISS S 17.
- 923) auch wenn die Vorstellung von HEISS (S 67), 'dass die Meßkircher von dem Werke ihres Grafen Kenntnis erhalten hatten und sich dasselbe durch ihren Obervogt abschreiben ließen', natürlich unsinnig ist.
- 924) der unter eigenem Namen auch ein vierbändiges, den Glücksrad-Topos ausbauendes Werk: Der hohe Traur-Saal oder Steigen und Fallen grosser Herren - in 2. Auflage 1669 bis 1681 (Nürnberg) - herausgebracht hat (vorh. in der ÖNB, Signatur: 65.M.9.4 vol.)
- 925) ADB 39, 475.
- 926) Die 1857 erschienenen Totentänze von Franz POCCHI sind eine Folge von kurzen Szenen und Erzählungen, die graphisch durch Totentanz-Initialen (wie auch von HOLBEIN gezeichnet!) "angereichert" sind.
- 927) MASSMANN Literatur, S 20f.
- 928) ebda S 20, Anm. 1.
- 929) dessen Text (vermutlich im Nachdruck durch STRAUB 1581) jedoch von FRÖLICH benützt wurde, der für seine gegenüber GRB und BRN zusätzlichen HOLBEIN-Figuren ja neue Texte brauchte, z.B. beim Domherrn:

FRÖ p. XCIX:

Du hast gelebt so gar verrucht
In eignen Wercken Hilff gesucht.
Was meinst du daß dein Lohn wird
seyn / Dann nach dem Todt die
ewig Pein?
Weil ich mich bflissen alle zeit
Des Wollusts vnd Weltlicher Frewd
Auch ohne Buß nun scheid darvon
Besorq ich meins Thuns schweren
Lohn ...

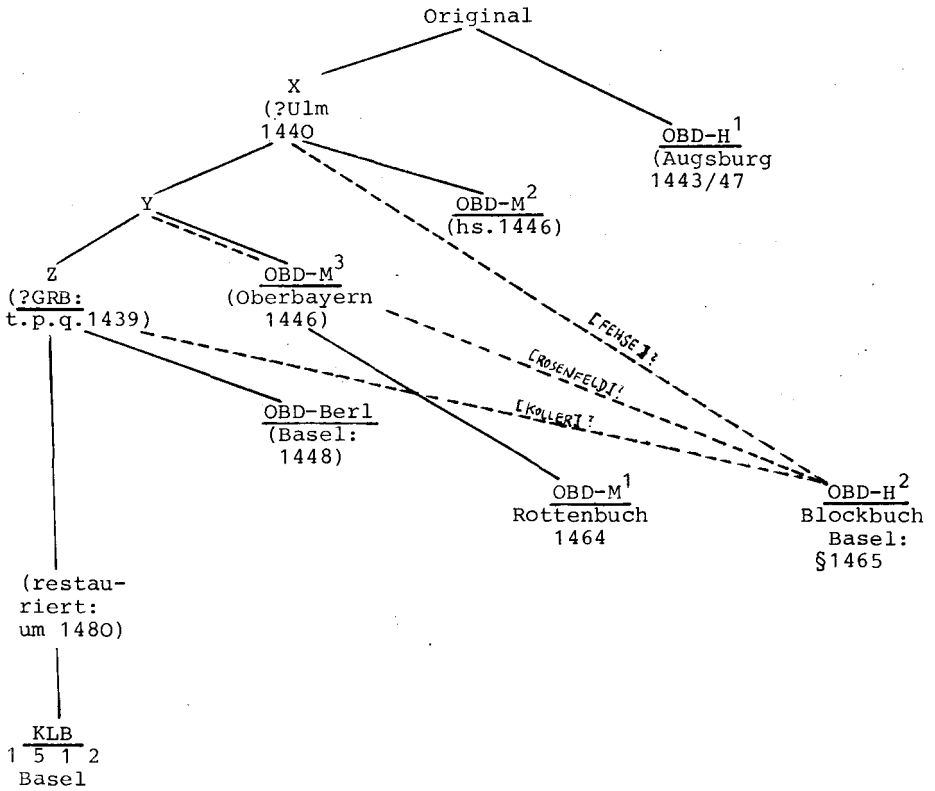
NEC 1544, p.29,13ff:

Inn aigen wercken hilff gesücht
Vnd hast gelebt so gar verrucht
Was wolltest du gewertig sein
Für andern lon dan ewig pein.
V 1-8:
Weyl allweg ich Deß wollusts mich
Bflissen hab Vnd schaid yetz ab
Ehe ich der sünd Püß pflegen künd
Sorg ich meins thons Beschwerlichs
lons.

- 930) MASSMANN, Literatur S 37-39.
931) ebda S 44f.
932) vorhanden an der ÖNB, Sign. BE 6 Q 33 (Beiband), o.O., o.J.
933) daraus die "Baseler Menschenverse", s.o. Anm. 714.
934) ROSENFELD, Totentanz S 230ff.
935) aus einer Quelle des 18.Jhs zitiert von ROSENFELD Totentanz, S 96.
936) der allerdings schon am 9. Dezember 1437 gestorben war.
937) ed. v. BIRK, Wien 1886. Vol. II, S 337ff.
938) ROSENFELD Totentanz, S 305.
939) WALZ, Dominikaner S 55.
940) diese Annahme trotz der in diesem Punkt sehr zurückhaltenden offiziellen Ordensgeschichtsschreibung, etwa bei WALZ Compendium.
941) WALZ, Dominikaner S 57.
942) ebda S 55.
943) HURTER, Nomenclator, p. 832.
944) MÄLE p. 375.
945) ROSENFELD, Totentanz S 96.
946) RAHN, Wandgemälde S 197.
947) ROSENFELD, Totentanz S 97f.
948) RAHN, Wandgemälde S 198, Anm.
949) GOETTE S 88.
950) FEHSE, Totentanztext S 81.
951) ROSENFELD, Totentanz S 104, Anm. 31.
952) RIGGENBACH, Wandbilder S 106.
953) zit. bei RIGGENBACH, Wandbilder S 100.
954) GOETTE S 88.
955) MAURER, Kunstdenkmäler S 307, Anm. 1.
956) RIGGENBACH, Wandbilder S 112.
957) ebda S 102f.
958) RIGGENBACH, Wandbilder S 104f, nimmt - rein kunsthistorisch und stilistisch argumentierend - gleichzeitige Entstehung, aber verschiedene Maler an!

Die Annahme, daß es sich um einen 24-Figuren-Totentanz gehandelt habe, setzt voraus, daß die Figur des Advokaten/Ratsherren nicht schon bei einer zu vermutenden ersten Restaurierung von GRB (s.o. § 372) dort eingefügt worden ist.

- 959) HÜHNS S 240f.
- 960) s. die Zusammenstellung bei GOETTE S 140: Fig. 63-74.
- 961) MAURER, Kunstdenkmäler S 294.
- 962) mit Ausnahme der 2 Anfangszeilen der Narren-Strophen!
- 963) vgl. BRANT, Narrenschiff, Bildüberschrift 1: Den vordantz hat man mir gelan.
- 963a) so erklärt sich auch das überaus signifikant beschränkte Vorkommen des Patriarchen in OBD, KLB und BRN: durch OBD als ursprüngliche (im Zusammenhang mit den Griechenverhandlungen des Konzils zu sehende) Figur des Baseler Gemäldes verbürgt, ist der Patriarch 1512 nach Klingental (KLB) und 1517/1519 nach Bern (BRN) transferiert worden. Daß er in der überlieferten Version von GRB fehlt, kann nur durch die KLAUBERSche Restaurierung erklärt werden, bei der diese - nicht mehr aktuelle - Figur (das "missing link" zwischen KLB und BRN!) durch die (in BRN bereits vorhandene und insofern von dort entlehnte) Königin ersetzt wurde.
- 964) STEHLE S 107.
- 965) RIEGER, Der jüngere Tottentanz (Ed.).
- 966) ROSENFELD, Tottentanz S 230.
- 967) RIEGER S 259, doch s.u. § 428.
- 968) Datierung nach KUNZE S 343ff; ROSENFELD, Tottentanz S 234 Anm.5.
- 969) Durch diese Editionen dürfte ja etwa auch das saure Amtsgesicht (LÜB 1701,129) aus dem Großbaseler Text (Ihr sehen saur GRB 29,3) nach Lübeck zu N.SCHLOTT gekommen sein.
- 970) DÜRRWÄCHTER, Vom Tottentanze S 276.
- 971) s. die synoptische Edition MASSMANNs, Baseler Tottentänze.
- 972) DÜRRWÄCHTER, Füssener Tottentanz S 130.
- 973) ebda S 144.
- 974) FLADT S 270.
- 975) Die Beziehungen innerhalb der als OBD abgegrenzten Gruppe sowie deren Verhältnis zu den beiden öffentlichen Texten von Basel und Ulm sind offenkundig, aber nicht klar. Wenn man bereit wäre, dem Ulmer Text die zeitliche Priorität vor dem Baseler zu geben - was wohl möglich, aber eben nicht beweisbar ist -, ließen sich diese beiden Textzeugen sehr wohl in das von FEHSE (Totentanztext 82) mit guten textkritischen Gründen aufgestellte Stemma integrieren:



- 976) weitere lebhaft. Editionstätigkeit im 19. Jh.; s.o. § 371.
- 977) ROSENFELD, Totentanz S 248f.
- 978) ebda S 242f.
- 979) KUNZE S 343ff, bes. S 357.
- 980) BAER S 270.
- 981) STAMMLER, Totentanz S 63.
- 982) KUNZE S 360.
- 983) ROSENFELD, Totentanz S 252.
- 984) ROSENFELD S 240; s. dazu auch COSACCHI, Musikinstrumente.
- 985) BUCHNER, VL II, 632.
- 986) KLETT, S XV.
- 987) BUCHNER 633.

- 988) KLETT, S XIV.
- 989) hg. v. BAHDER, Germania 33 (1888), S 129-158.
- 990) ROSENFELD, Totentanz S 335f.
- 991) ROSENFELD, Totentanz S 255.
- 992) s. die Konkordanz bei ROSENFELD S 258, Anm. 21.
- 993) ADB 45,305.
- 994) für die vorliegende Arbeit in Form eines Mikrofilmes benützt.
- 995) s. SUHL, S A2.
- 996) ROSENFELD, Totentanz S 191-193.
- 997) Vom anderen Land, ed.v. FRANCK, S 127; allerdings stützt sich die Datierung ROSENFELDS wohl nur auf die Meinung MONES (1830!), der die von ihm edierte Hs. C 'ins ende des 14.Jhs.' setzt; die übrigen von FRANCK referierten Hss. gehören (mit Ausnahme der undatierten Hs. E) erst dem 15.Jh. an.
- 998) ROSENFELD, Totentanz S 194.
- 999) CRULL, Nachrichten S 1; s.o. Anm. 760a.
- 1000) KROGMANN, Wismarer S 387.
- 1001) ROSENFELD, Totentanz S 101.
- 1002) ROSENFELD, Totentanz S 206f.
- 1003) ebda S 187.
- 1004) LUMISTE - GLOBATSCHOWA, S 127.
- 1005) MASSMANN. Literatur S 150.
- 1006) BAETHCKE (LÜB 1489), S 2f sowie seine Nachweise an den betreffenden Stellen im Apparat.
- 1007) CLAUSSEN.
- 1008) SEELMANN, Berliner - Lübecker, S 109.
- 1009) ROSENFELD, Totentanz S 228.
- 1010) s. die Nachweise bei BAETHCKE, im Apparat seiner LÜB 1489-Ausgabe.
- 1011) REINLE, Kunstdenkmäler II, S 94-103.
- 1012) Vorrede zur lithograph. Ausgabe Todten-Tanz... Luzern 1839.
- 1013) Nachweis bei MASSMANN, Literatur S 49.
- 1014) Ch.MAEDER-STEFFEN in: Die Wolhuser Totenkapelle.
- 1015) REINLE; Kunstdenkmäler IV,497-499.
- 1015a) RAHN, Zur Geschichte, S 227.
- 1016) s. das Inhaltsverzeichnis der Ausgabe von LUZ 1867, sowie REINLE, Kunstdenkmäler II,95.
- 1017) REINLE, Kunstdenkmäler II,94ff.
- 1018) STEGEMEIER S 74.

- 1019) aus einem Liedflugblatt des 18. Jh. (BOL) mitgeteilt von BOLTE, Alemannia 18,127-131; bzw. aus einem undatierten Liedflugblatt (GRE) von GREYERZ, Schweiz. Arch.f.Vk. 25, 174-176.
- 1020) STEGEMEIER S 89-92.
- 1021) ebda S 89.
- 1022) nachgewiesen bei KLIER, Totenwacht S 85.
- 1023) GRABER (KÄR) S 8.
- 1024) KLIER, Totentanz S 178.
- 1025) ebda S 180.
- 1026) VOSSKAMP S 30.
- 1026a) GÖTTERT / HERRLITZ S 142.
- 1026b) VOSSKAMP S 32.
- 1026c) zu diesem Begriff s. PALMER.
- 1026d) TIETZE 316f.
- 1027) s. dazu SCHUSTER.
- 1028) s. dazu DÜRRWÄCHTER, Füssener Totentanz.
- 1029) s. EDEL S 55ff.
- 1030) s. dazu ZEPPELIN.
- 1031) Besprechung in: Frankfurter Rundschau, 15.4.1978, S 12.
- 1032) zit. nach Salzburger Nachrichten, 30.4.1966.
- 1033) FRENZEL Stoffe, S 347.
- 1034) ed. v. BOLTE, Drei Schauspiele.
- 1034a) besprochen von REUSCHEL S 120ff.
- 1035) s. die Ausgabe von WIEMKEN, Vom Sterben des reichen Mannes.
- 1036) RUDOLF, Ars S 42, Anm. 10.
- 1037) s. dazu LEICHER und W. NEUMANN.
- 1038) s. dazu RUSTERHOLZ und die von M. FÜRSTENWALD herausgegebene Anthologie: Trauerreden des Barock.
- 1039) DITFURTH, Historische Volkslieder, Nrr. 3. 12. 74. 116.
- 1040) ebda Nr. 156.
- 1041) ebda Nrr. 21. 121.
- 1042) s. BOASE S 240.
- 1043) LUCHNER S 105. 108.
- 1044) LUCHNER S 153; dort auch die wiedergegebene Übersetzung der Gemäldeinschrift.
- 1045) HUIZINGA S 194.
- 1046) HUIZINGA S 194f; s.a. C.H. BECKER, Ubi sunt.
- 1047) ed. v. GOEDEKE, Dt.Dichtung im MA, S 263f; eine andere Version bei WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr. 629.

- 1048) STEGEMEIER S 132; ähnl. KLIER, Totenwacht Nr. 40, sowie ERK-BÖHME III, Nr. 2149.
- 1049) SACHS, Werke 1,46Off.
- 1050) SACHS, Werke 23,429ff.
- 1051) ed. v. L. WEBER; s. S 66: Zusammenstellung der vorkommenden Topoi, darunter die "Vergänglichkeit" an erster Stelle.
- 1052) s. HENKEL-SCHÖNE, Emblemata Sp. 2072f.
- 1053) etwa von Christian LUYCKX, Pieter PEUTEMAN u.a.; siehe dazu: La Nature morte de Brueghel à Soutine. Galerie des Beaux-Arts. Bordeaux 1978.
- 1054) skizziert von CLOSS, Weltlohn S 1ff.
- 1055) mitget. von PALMER, S 232f.
- 1056) BENEDICT, in: JOHANNES von OLMÜTZ, Leben, S LIII.
- 1057) REHM, Todesgedanke S 100.
- 1058) hg. von REGEL, in: ZfdPh 4 (1873), S 315-320.
- 1058a) GÜNTHER, Werke, S 9,4-6.
- 1059) DROLLINGER, Gedichte S 139.
- 1060) P. GENGENBACH, ed. v. GOEDEKE, S 32.
- 1061) Knaben Wunderhorn S 170.
- 1062) GENGENBACH, ed. v. GOEDEKE S 593; dort auch weitere Beispiele.
- 1063) RUPPRICH II,350.
- 1064) ebda II,405, sowie ROSENFELD, Kultur, Abb. 121.
- 1065) mitget. von GOEDEKE, in P. GENGENBACH, S 593.
- 1066) G.F. SCHMIDT in: Schachzabelbuch, S 13.
- 1067) ebda S 8f.
- 1068) ROSENFELD, H.F.: Entwicklung, S 200.
- 1069) RUPPRICH I,300 nach Verfasserlexikon IV (1953) Sp. 244.
- 1070) WOLFF, In: VL I,266.
- 1071) hg. von KARAJAN, in: ZfdA 2 (1842), S 15-45 (lat.) und 45ff (deutsch)
- 1072) RUPPRICH II,338.
- 1073) abgedr. bei FRONING, Drama III,967-971.
- 1074) zit. nach RUPPRICH II,337; dort auch kurze Inhaltsangabe.
- 1075) s. RUPPRICH II,336.
- 1076) KELLER, Fastnachtsspiele Nr. 54 und 14; s. RUPPRICH I,283.
- 1077) KULLI S 18.
- 1078) MASSER S 74.
- 1079) hg. von CHRIST-KUTTER, Frühe Schweizerspiele, S 20ff.
- 1080) DANE, Aesthetics, spricht in diesem Zusammenhang sogar von 'Totentanz' (S 89), 'Dance of Death' (S 93).

- 1081) Dieser Befund läßt sich erhärten, wenn man nicht nur LÜB 1463 und das Redentiner Osterspiel, sondern generell Osterspiel und Totentanz konfrontiert; man vgl. den Figuren(kern)bestand der Totentänze (oben § 165) mit dem von KULLI (S 134-137) gegebenen Figureninventar der Ständesatire in den Osterspielen.
- 1082) s. dazu BEBERMEYER, in: RL II, ²1965, S 592-598.
- 1083) RUPPRICH II, 339.
- 1084) s. H.F. ROSENFELD, Entwicklung S 206f.
- 1085) ROSENFELD, Kultur, Abb. 49.
- 1086) RUPPRICH I, 305, sowie ROSENFELD, Bildgedicht S 29, Anm. 15.
- 1087) Abbildung bei ROSENFELD, Kultur, Abb. 102.
- 1088) ed. v. EHRISMANN. Nachdruck Berlin 1970.
- 1089) ed. v. E.SCHRÖDER, Straßburg 1882.
- 1090) ed. v. SCHÖNBACH, Wagners Archiv 1873.
- 1091) vgl. etwa die diversen Höllendarstellungen in KINDLERS Malerei-lexikon, Registerstichwort "Apokalypse".
- 1092) aus einer Salzburger Hs (UB MI 476, f. 84rv) mitgeteilt von PALMER S 236f: V 25-49.
- 1093) lediglich auf den letzten 9 Kupferstichen fehlt die dem Tod entsprechende Teufelsgestalt.
- 1094) s. dazu ENGLERT.
- 1095) GOEDEKE (GENGENBACH), S 575.
- 1096) zit. nach GENGENBACH, ed. v. GOEDEKE, S 442.
- 1097) BERTSCHE, Abraham S 108.
- 1098) GOEDEKE (GENGENBACH), S 594.
- 1099) GENGENBACH, ed. v. GOEDEKE, S 456.
- 1100) ERNSTINGER, Raisbuch, S 257.
- 1101) Bildunterschrift, zit. nach: Inzing/Tirol. Pfarr- und Wallfahrtskirche zum hlg. Petrus [Kirchenführer] verf. v. Eugen KNABL. Salzburg 1961. S 14. (=Christl. Kunststätten Österreichs 21).
- 1102) RUPPRICH I, 270.
- 1103) Abb. bei ROSENFELD, Kultur, Abb. 160.
- 1104) Nürnberg. 2. Aufl. bei Friedrich ENDTER, 1669ff (Exemplar vorh. in der ÖNB, Signatur: 65.M.9.4vol).
- 1105) KINDLER Literaturlexikon 7, 461.
- 1106) WOLFF-WALBERG (Vers de la Mort), p.XXXII.
- 1107) s. dazu jetzt ROTZLER.
- 1108) ROTZLER S 245.
- 1109) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr.1899m; vgl. auch Nr.1898: drei Könige.
- 1110) ROTZLER S 246.

- 1111) HUGO von MONTFORT, XXV,1-16.
- 1112) zit. nach KÜNSTLE, S 38f.
- 1113) ROTZLER S 253; während KÜNSTLE v.a. die genetische Abhängigkeit des Totentanzes nachweisen will, gibt ROTZLER (v.a. S 48ff. 239ff und im Abbildungsteil) eine genaue Beschreibung der Strukturelemente der Legende und bespricht auch die erhaltenen deutschen Texte.
- 1114) Refrain eines dreistrophigen Liedes in Lösch' Wien, zit. nach ABRAHAM Werke VIII, S 272f.
- 1115) zit. v. RUDOLF, Ars, S 36, Anm. 58.
- 1116) zit. nach BIDERMAN, Ludi theatrales 1666, hg. v. R.TAROT, S 36.
- 1117) PALMER S 229. 235, sowie RUDOLF, Ars 43, Anm. 12.
- 1118) zit. nach GRYPHIUS, Vermischte Gedichte, S 33, V 1-6.
- 1119) BOLTE (Hg.): Spiegelbuch, S 151.
- 1120) ähnlich auch ÖNB Nr. 3009 f.37r-46v, jedoch ohne den Toten.
- 1121) zit. nach Die deutsche Literatur I,550.
- 1122) abgedr. von BLUME, in: Analecta Hymnica Medii aevi 33. Leipzig 1899. Nr. 256.
- 1123) abgedr. bei GOEDEKE, Dt.Dichtung im Mittelalter, S 976f.
- 1124) abgedr. bei STAMMLER, Mnd. Lesebuch, Nr. 73. Faksimile und literarhistorische Einordnung bei LEWANDOWSKI, S 183, sowie S 5ff.
- 1125) Werke 1,442.
- 1126) RUPPRICH II,331.
- 1127) hg. v. L. ZATOCIL (1977).
- 1128) BURDACH, Dichter, S 452.
- 1129) s. dazu KLEINERT.
- 1130) RUDOLF Ars, S 47, Anm. 32.
- 1131) zit. nach Werke 8, S 330-333.
- 1132) zit. nach BRANDSCH, Königslied, S 41. Str. 2.
- 1133) SCHMIDT, Volksschauspiel S 218.
- 1134) STEGEMEIER S 181f, Str. 2,1ff; zit. nach DITFURTH Volkslieder, Nr. 272.
- 1135) SCHMIDT, Volksschauspiel S 186.
- 1136) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1897.
- 1137) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1901.
- 1138) KURTZ S 229.
- 1139) LUCHNER 91ff, 119f, 121.
- 1140) STEGEMEIER Gruppe 4A, Nr. 18; mitget. von BOLTE in: ZdvfVolkskunde 26 (1916), S 178-185.

- 1141) s. dazu BLOCK, Arzt S 49ff.
1142) ebda S 67ff.
1143) bzw. umgekehrt, ebda S 158ff.
1144) s.o. § 480, Anm. 1121;
1145) CLAUDIUS S 162.
1146) BARLACH II,234.
1147) LUCHNER S 86, sowie MUTHER, Geschichte II,212.
1148) LUCHNER S 138.
1149) Kunstmuseum Basel; Abb. bei BOCK, Dt.Graphik S 173; LUCHNER S 87.
1150) LUCHNER S 116.
1151) KURTZ S 276.
1152) TOLLER S 241f.
1153) Wie wirksam diese Vorstellung gerade zu Ende des 1. Weltkrieges war, zeigt auch das - stark von Totentanzmotiven durchsetzte - Nachspiel zu Karl KRAUS' Die Letzten Tage der Menschheit.
1154) AYRER, Dramen Bd. 4, hg. v. KELLER, S 2467-2489.
1155) ebda 2486,29ff; nicht eruiert wurde ein von FALK, Sterbebüchlein S 64, erwähntes Gespräch zwischen dem Tod und einem Bauern (1477?) ALBRECHTS von EYB.
1156) KRETZENBACHER, Adams Testament.
1157) KURTZ S 229.
1158) COMBE, Nr. 32.
1159) Dramen 4, Nr. 36.
1160) LUCHNER S 133.
1161) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1896.
1162) WATTENBACH, Beschreibung, S 128-137.
1163) DROLLINGER S 139.
1164) SCHUHLADEN S 37.
1165) s. dazu BENETT.
1166) zit. nach KURTZ S 230.
1167) SCHUHLADEN S 185ff; SCHMIDT, Volksschauspiel S 318.
1168) LUCHNER S 84, sowie oben § 236.
1169) zit. nach KURTZ S 229.
1170) SACHS Werke 1 (=BLVSt 102) S 434ff.
1171) LUCHNER S 78f; s.a. SCHREIBER, Handbuch IV,Nr.1898.
1172) ROTZLER S 234 und Anm. 654; dort auch spätere Nachweise.
1173) zit. nach Bergreihen, hg. v. J. MEIER, Nr. 42.

- 1174) KLIER, Totentanz S 184; dort auch die bibliographischen Nachweise; Abdrucke mehrerer Fassungen auch bei WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr. 1295-1298.
- 1175) KLIER, Totentanz S 176 mit Nachweisen; Textabdruck auch bei SCHLOSSAR (Hg.) Volkslieder, S 16-19; sowie SCHLOSSAR, Kulturbilder S 364ff.
- 1176) STEGEMEIER S 153.
- 1177) SCHUHLADEN S 124ff.
- 1178) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr.1893.
- 1179) LUCHNER S 110.
- 1180) ebda S 132. 135.
- 1181) ebda S 143ff.
- 1182) Werke 8, S 257.
- 1183) CLAUDIUS S 85.
- 1184) s.o. § 285. 463.
- 1185) zit. nach GRYPHIUS S 25.
- 1186) hg. v. BOLTE (1932).
- 1187) ERK-BÖHME I, Nr. 197b, Str. 3.4; ähnlich ebda Nr. 197c-g, sowie Nr. 197a: Lenore; s.a. DITFURTH Historische Volkslieder Nr. 69: Der erschossene Pfalzgraf.
- 1188) BÜRGER, Gedichte S 71.
- 1189) ERK-BÖHME III, Nr. 2153, Str. 2.
- 1190) ebda Str. 4,2
- 1191) ebda Str. 16,1-4; vergleichbare ähnliche Texte bei ERK-BÖHME III, Nr. 2153-2156, tw. mit zusätzlicher ständischer Komponente: Königs- oder Fürstentochter; s.a. KÄR S 81f und STEGEMEIER S 188ff.
- 1192) KRANEWITTER, Werke S 630-647.
- 1193) MEINTEL weist z.B. in seiner Vorrede zu RUS auf die, so beliebte als bekannte, Gespräche im Reich der Totten im Zusammenhang mit dem damit verwandten Schau-Platz des Todes oder Todten-Tantz hin.
- 1194) s. dazu RUTLEDGE.
- 1195) s. dazu BRENK, Auferstehung.
- 1196) WACKERNAGEL, Kirchenlied I, Nr. 98.
- 1197) Bad Tölzer Spiel des 18. Jhs, zit. nach HARTMANN - ABELE, Volksschauspiele S 433.
- 1198) s. dazu MATTHES.
- 1199) ROSENFELD, Totentanz S 44-50, besonders S 47.
- 1199a) allerdings nur in der jüngsten Fassung M^a, geschrieben von Ulrich MOSTL zwischen 1501 und ca 1510; es liegt also ein Fall von Interferenz zwischen der Jenseitserzählung vom Württemberg und dem Totentanz vor; s. HEINZLE S 2ff, sowie S 278.
- 1200) ERK-BÖHME I, S 594-619.

- 1201) Jubiläumsausgabe Bd 1, 135f.
- 1202) ROLF S 24. 142.
- 1203) s. etwa Die deutsche Literatur I,1 S 518-553.
- 1204) ebda S 548-550.
- 1205) in einer von WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr. 417 abgedruckten Version: her Tot, waz welt ir an mir began.
- 1206) Deutsche Literatur I,1 S 553.
- 1207) WACKERNAGEL, Kirchenlied II, Nr. 1292, Str. 10,6f.
- 1208) Frühmhd. Memento mori, zit. nach MAURER Rel.Dichtungen I,257: Str. 13,2.
- 1209) H.SACHS Werke 1, S 440,14 (=BLVst 102): Der Tod zuckt das stüllein.
- 1210) DACH, Gedichte 3,1, Nr. 32: Parcere non didicit Mors ulli, est omnibus aequa.
- 1211) zit. nach DOLLRIESS S 11f.
- 1212) HARSDÖRFFER, Frauenzimmer Gesprächsspiele VIII (1649), S 138-142.
- 1213) HARSDÖRFFER, Frauenzimmer Gesprächsspiele VIII, S 138 und 140; S 139 zeigt einen Kupferstich des Todes.
- 1214) ROSENFELD, Totentanz Abb. 1-3, 5-9.
- 1215) s. dazu SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1885 und 1891/92, jeweils aus Augsburg um 1480/1490, sowie Nr. 1895, datiert 1483 Memmingen - alles Abbildungen des attributs-(=requisiten-)losen Todes; s. generell Nrr. 1884-1901: Holzschnitt-Todesbilder.
- 1216) s. dazu SINTENIS und BROOKS.
- 1217) SINTENIS S 295.
- 1218) ed. von M.LEMMER (1971).
- 1219) s. REHM, Todesgedanke S 147ff.
- 1220) BOLTZ, Weltspiegel V 5037ff; ähnlich KOLROSS, Betrachtnisse V 253ff.
- 1221) SCHMIDT, Volksschauspiel Abb. 16: Engel, Tod und Teufel in den Passionsspielen von Metnitz (!), Kärnten, 1912.
- 1222) Abb. bei VIERLING, Bayerland 25, S 106.
- 1223) zit. nach H. BUZAS, Tiroler Tageszeitung.
- 1224) s. die Abb. bei EDEL, S 56ff.
- 1225) SPANGENBERG, Werke 2, 221-270.
- 1226) ein Vorgang, der sich auch bei den (meisten) Totentänzen nachweisen läßt (s.o. §§ 28ff), jedoch ohne Auswirkung auf die textgrammatische Struktur bleibt.
- 1227) STAMMLER, Totentanz S 45ff.
- 1228) anders verhält es sich ja mit dem ursprünglichen Vorkommen als Bildunterschrift zum Totentanz-Randleisten-Zyklus in dem von Thielmann KERVER 1507 herausgegebenen frz. Stundenbuch (Bayer.

- Staatsbibliothek Im.mort. 36.8) bzw. im deutschen Sprachraum mit der Verwendung als Textreduplikt bei NEC (s.o. § 349 sowie ROSENFELD, Totentanz als europ. Phänomen S 65f).
- 1229) s. FEHSE, Totentanzproblem, S 277ff und HAMMOND, in jüngster Zeit auch ZATOCIL.
- 1230) FEHSE, V 14; ähnlich in den von HAMMOND und ZATOCIL abgedruckten Versionen.
- 1231) ÖNB ser.n.3533 f 1r; insgesamt 6 Handschriften, nachgewiesen bei RUDOLF, Ars S 42, Anm. 9.
- 1232) HAMMOND p. 403ff.
- 1233) HAMMOND p.400 und 407.
- 1234) ROSENFELD, Totentanz S 216.
- 1235) BAETHCKE (LÜB 1489), S 3.
- 1236) ABRAHAM, Werke 8, p. 295. 301. 307. 312. 319. 326.
- 1237) vorh. in der ÖNB Signatur 5.356-A.
- 1238) vorh. in der ÖNB Signatur 8290.
- 1239) vorh. in der ÖNB Signatur 31867-C, sowie im Schweizer Gutenberg-Museum, Bern (s. dazu W.ZERBE).
- 1240) vorh. in München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Sign. SB 41/68
- 1241) ROSENFELD, Totentanz S 347, nennt noch 2 weitere mir nicht zugänglich gewordene Ausgaben: Wien 1761 (mit lat. Text) und Linz 1779; MASSMANN, Literatur S 50f, verzeichnet im übrigen zwei weitere, undatierte Ausgaben, eine davon aus Prag.
- 1242) ERK-BÖHME I, Nr. 217a.
- 1243) ed. v. FRANCK, ZfdA 44,123ff.
- 1244) die ihre wohl bemerkenswerteste literarische Ausprägung in Gil VICENTE's Auto da Barca da Gloria und Auto da Barca do Purgatorio (1518/19) gefunden hat.
- 1245) in: H.S., Dichtungen, ed. v. TITTMANN, T.3, S 12-25.
- 1246) diese Angaben bei ERK-BÖHME III, S 850.
- 1247) so ein handschriftlicher Eintrag auf einem Exemplar des Erstdruckes zit. nach ERK-BÖHME III, S 850; ein Abdruck des Liedes auch bei BÖHME, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 650.
- 1248) s. dazu KLIER, Liedflugblätter, S 71.
- 1249) vorhanden in der Bayer. Staatsbibliothek (Autopsie).
- 1250) s. ROSENFELD, Stichwort "Tod", in: Lex.d.christ.Ikonogr. 4,327ff.
- 1251) ERK-BÖHME III, Nr. 2151; WACKERNAGEL, Kirchenlied V, Nr. 1556; KLIER, Totenwacht S 79ff, Nr. 41.
- 1252) zit. bei ERK-BÖHME III, S 850.
- 1253) KLIER, Liedflugblätter S 71.
- 1254) SCHREIBER, Handbuch IV, Nr. 1897m.

- 1255) WACKERNAGEL, Todtentanz, In: Kl. Schriften 3,310; s.a. LUCHNER S 75.
- 1256) zit. nach KASTNER p.108f.
- 1257) ZARNCKE (BRANT, Narrenschiff), S 153.
- 1258) WUTTKE, Histori S 25ff; ausführlicher Kommentar mit Literaturangaben, S 167ff.
- 1259) KASTNER p. 109, Anm. 2; ebenfalls abgedruckt bei WACKERNAGEL, Todtentanz, Kl.Schr. 3,310.
- 1260) REUSCHEL, Weltgerichtsspiele S 152.
- 1261) A. MOLLER, zit. nach REUSCHEL S 151.
- 1262) REUSCHEL, Weltgerichtsspiele S 152.
- 1263) PEUNTNER, Kunst (hg. v. R. RUDOLF), S 23f.
- 1264) s. dazu BOHNENBLUST, bes. S 410ff.
- 1265) KUNZE S 334.
- 1266) BRECHT Werke 3,2995f.
- 1267) Spiegelbuch, ed.v. BOLTE, S 162.
- 1268) s. dazu RÖTHLIN.
- 1268a) s. des weiteren das Verzeichnis der ABRAHAMschen Werke bei KARAJAN, S 348ff.
- 1269) hg. v. SPENGLER (Neudrucke 95), 1891.
- 1270) Predigten, hg. v. SCHÖNBACH, Bd. III 226,30.
- 1271) RUPPRICH I,317ff: Ordensliteratur.
- 1272) solche Wirkungen scheinen von Totentänzen zwar nicht bezeugt zu sein, wohl aber von anderen (dramatischen) Texten ähnlichen Illokutionspotentials: wie z.B. vom Eisenacher Zehnjungfrauen-spiel (1321; s. dazu SCHNEIDER in ihrer Ausgabe, S 8) oder von BIDERMANNs Dramen (s. dazu die Praemonitio ad Lectorem in der Ausgabe der Ludi theatrales von 1666).
- 1273) RUPPRICH I,216.
- 1274) s. dazu SCHOLZ-WILLIAMS.
- 1275) Memento mori 1,1; zit. nach MAURER, Rel. Dichtungen I,254.
- 1276) SACHS, Werke 1 (=BLVst 102), S 429ff
- 1277) SACHS, Werke 22 (=BLVst 201), S 286f.
- 1278) RUDOLF, Ars S 23.
- 1279) RUDOLF, Ars S XVII.
- 1280) s. dazu PALMER, sowie die bei RUDOLF, Ars S 119, zusammengestellte Liste.
- 1281) PALMER S 231.
- 1282) FALK (Titel von 1979, Neudruck 1969).
- 1283) RUPPRICH I,365f.

- 1284) RUPPRICH I,216; s.a. II,401; zum Totentanz im Kontext der Bild-
dichtung s. ROSENFELD, Bildgedicht, v.a. S 25ff.
- 1285) RUPPRICH II,314.
- 1286) ebda II,390.
- 1287) beide ed. in: BAECHTOLD, Schweizer Schauspiele, Bd. 1.2.
- 1288) J.BIDERMANN, Ludi theatrales 1666, Praemonitio (unpaginiert);
s.a. D.G. DYER (Hg.): Cenodoxus. Edinburgh 1975 (=Edinburgh
Bilingual Library 9) p.1f.
- 1289) zit. nach der deutschsprachigen Cenodoxus-Ausgabe, bes. v. R.
TAROT, Stuttgart 1965.
- 1290) ROSENFELD, Totentanz S 295.
- 1291) im 20. Jh. haben die Weltkriege eine ähnliche Funktion; s. die
Aufstellungen Anm. 412 und Beilage zur Anm. 759.
- 1292) ROSENFELD, Totentanz S 297.299.
- 1293) tw. noch heute, wie im Fall der auf Tiroler Seite vor dem Portal
des Arlberg-Straßentunnels aufgestellten Statue!
- 1294) BLOOMFIELD p. 23ff.
- 1295) hg. v. P. RUNGE.
- 1296) abgedr. in: Die deutsche Literatur II,1 S 158f.
- 1297) Lex.f.Th.u.K. 8,1347.
- 1298) MAYER, Buchdrucker-Geschichte S 18.
- 1299) SUDHOFF, Archiv 2 (1909), S 113f.
- 1300) s. HEITZ, Pestblätter.
- 1301) SCHÖPPLER S 433f; mit einem Beispiel aus Mainz, Mitte 17.Jh.
- 1302) FISCHER-DEFOY S 309.
- 1303) BERTSCHE, Abraham S 78f.
- 1304) ROSENFELD, Totentanz S 300.
- 1305) HEINRICH von MÜGELN, S 135: IV. Buch.
- 1306) s. dazu SUDHOFF, Pestschriften.
- 1307) zit. nach FISCHER-DEFOY.
- 1308) vorh. an der UB Innsbruck, Sign. 101.852.

Beilage zu Anmerkung 759)

1950	1900	1850	1800	1750	1700	1650	1600	1550	1500	1450
			1805					GRB	Basel	1439
1924									Ulm	1440
	1896								1500 Zeitz	1450
1942					LUB 1701		LUB 1463		Lubeck	1463
							1623		Hamburg	15. Jh.
									Braunschweig	15. Jh.
	1860			1729			BER		Berlin	1484?
									Metnitz	1490?
									Wismar-Marienkirche	1500?
									Leuk (CH)	1505
						KLB	Klingenfal-Basel			1512
									Wil (CH)	16. Jh.
							KZH		Kienzheim	1517
									Konstanz	16. Jh.
									1640 BRN	Bern 1519?
			1817?		WIS	Wismar-Nikolaikirche (1616)	(1596)			1525
					DSD	1700			Dresden	1534
									Chur	1543
	1870								Straßburg	1589?
									Bruchhausen	1600?
					FUS	Fussen				1602
									Luzern (S.J.)	1620?
									LUZ	Luzern (Brücke) 1635.
	1865				OST	Oberstdorf				1640
									Roding	1660
					(WOL)	Wolhusen				1661
									Schwarzenbach	1680
					HSL	Hasle				1687
					EMM	Emmetten				18. Jh.
						1784 (ABR 1710)	Wien			1709
						(RUS)	Kukus			vor 1717
					BAB	Babenhausen				vor 1723
					WDR	Wondreß				vor 1721
					BLB	Bleibach				1723
						Breitenwang				vor 1732
						Bamberg				1735
	1872				ERF	Erfurt				1735ff
						Fribourg				1744
						Eichstätt				1750
						Hochenburg				nach 1754
					FRB	Freiburg/Br.				1760
					STR	Straubing				1763
						Mitternteich				1780?
						WSB	Wasserburg			1838
						FAL-ELB	Elbingenalp			1840
						FAL-ELM	Elmen			1841
						FAL-SWA	Schattwald			1846
						Vachendorf				1891
						1923	Sexten			SXT
						vor 1928	Gleiwitz			
						vor 1928	Köln			
						1929	Aldersbach			
						1933	Schreckenstein			
						1934	Burghausen			
						1935	Wiessee			
						1936	München			
						1938	Meran			
						1947	Kufstein			

VERZEICHNIS
DER IM CORPUS ENTHALTENEN TEXTE
(ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS)

Kürzel	Auflösung	Textverweise				
ABR 1680	ABRAHAM A SANCTA CLARA: <u>Merk's!</u> (<u>Merk's Wien! - Merk's Mensch! - Merk's geistlicher Herr! - Merk's Jungfer! - Merk's reicher Mann! - Merk's gelehrter Herr! - Merkt's Eheleut! - Merk's Soldat! - Merk's Welt!</u>) In: Abrahams a St.Clara, Sämtliche Werke. Bd 8. Passau 1836. S 5-203. (Erstdruck: Wien 1680, verzeichnet bei GOEDEKE, Grundriß III, S 240)	217	228	289		
		320	326	333		
		347	357	361		
		363	374	389		
		397	509	514		
		516				
		172	174	217		
		261	273	289		
		326f	333	337		
		343	347	352		
ABR 1710	Die Totenkapelle von ABRAHAM A SANCTA CLARA. Ein Totentanz in Wort und Bild, neu hg. v. Karl BERTSCHE. Mönchen-Gladbach 1921. (Erstdruck: <u>Besonders meublirt und gezielte Todten-Capelle Oder Allgemeiner Todten-Spiegel</u> . Nürnberg 1710; verz. bei GOEDEKE, Grundriß III, S 240)	355	369	371f		
		389	391	400		
		409	474	509		
		37	68	144		
		AUG 1438	Cgm 4930, f 3v-14r (noch unediert, von BOLTE, Spiegelbuch S 148ff, beschrieben unter dem Titel: <u>Eine Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands vom Jahre 1438</u>); Clm 3941, f 14a-19b (enthält den gleichen Text, gekürzt, mit Illustrationen versehen; ed. von STAMMLER, Totentanz S 48ff, unter dem Titel <u>Augsburger Totentanz</u>)	176	183	188
				210	273	311
				323f	326f	330
				335	337	347
				351	355	361
				379	387	466
498						
A 203						
28	98			167		
AUG ~1650	<u>Der Todten Tantz. Ein geistliches Gesang, wie der Todt vber alle Menschen herrschet, vnd keinen verschonet. Im Thon, wie man die Kayserin singt. Gedruckt zu Augsburg, bey Johann SCHULTES.</u> [o.J.] (von ERK-BÖHME auf etwa 1650 datiert); abgedruckt in ERK-BÖHME II, Nr. 1059; eine frühere, angeblich in Frauenfeld befindliche Ausgabe, <u>Gedruckt zu Ynßprugg durch Daniel Paur 1627</u> , war nicht nachweisbar.			184	207	311
		330	336	347		
		361	383			
		A 190				

BAB(~1720)	Bilder des Todes in der Gottesacker-Kapelle in Babenhausen. Um 1720, [Bild und Text mitgeteilt] in: BAYERLAND 41 (München 1930) S 570f.	174 327 350 403 A 371	189 333 368f 409	219 337 372 372
BER(~1484)	Totentanzgemälde in der Marien-Kirche zu Berlin (von ROSENFELD, Totentanz S 204ff, auf 1484 datiert); abgedruckt von W.SEELMANN: Der Berliner Totentanz. In: JbdVfndSprachforschung 21 (1895) S 81-108; Abbildungen bei HÜHNS und TOSETTI (Abb. 16.17)	91 198 325 337 387 A 438	183 228 330 355 392	188 311f 334 368 435
BEV (18.Jh.)	<u>Ein schön geistlich Lied</u> , mitgeteilt aus einem handschriftlichen Liederheftchen aus Bevers (Engadin) durch O.v.GREYERZ, Totentanzlieder S 162-168; hier auch Nachweise jüngerer Überlieferung: mündlich 'nach dem Gesang eines 80jährigen Mannes in Schüpfheim' (ebda S 161), sowie gedruckt in: Joh. BINGGELI, Geistererscheinungen und Einkehrungen, 1904.	219 343 379f	328 345 382	332 347 402
BLB (1723)	Totentanzgemälde in der Beinhauskapelle von Bleibach (Schwarzwald) - mit Jahresangabe; restauriert 1906/1907 durch Josef SCHULTIS. Der Text im Gemälde nur zur Hälfte (Todes-Strophen) vorhanden, die Strophen der Ständevertreter aus einer 'alten Niederschrift in Bleibacher Privatbesitz'; mitgeteilt von Wilhelm FLADT, Der Bleibacher Totentanz, in: Mein Heimatland, Jg. 19 (Freiburg/Br. 1932) S 269-282.	112 188 325 368 426	152 200 331f 378	176 282 337 403
BOL(18.Jh.)	<u>Drey schöne geistliche Lieder. 1. Der Todten-Tanz. O Mensch ...</u> (Liedflugblatt des 18.Jhs, mitgeteilt von Johannes BOLTE in: Alemannia 18 (1890) S 127-131) (s.a. GRE)	28 210 333 448	167 271 347	187 328 383
BRN (1517/19)	Totentanzgemälde an der Innenseite der (ca 100 m langen) Friedhofsmauer des Berner Dominikanerklosters, angefertigt von Niklaus MANUEL zwischen 1517 und 1519 (BEERLI p. 110, A 1); restauriert 1553 durch Jakob KALLENBERG und Hans DACHSELHOFER, Texterneuerung durch Urban WYSS; zweite Restaurierung 1583/84, 1660 Abtragung der Mauer;	43 170f 208 306 327 352 368 388 A 221	147 174 250 311 330 355 370f 392	160 184 259 325 347 360 375 423f

Textkopie durch Hans KIENER (1576), Bildkopien durch Albrecht KAUW (1649) und Wilhelm STETTNER (gest. 1708; kopiert KAUW); Edition durch FRÖLICH (1588) zusammen mit GRB (s.u. FRÖ) und Holzschnitten nach HOL; lithographische Ausgabe durch J.R.WYSS (1823 - nach STETTNER);

zeitgenössische Ausgaben durch BÄCHTOLD, Niklaus Manuel (Text, S 1-20), sowie Paul ZINSLI: Der Berner Totentanz des Niklaus MANUEL. Bern 1953 (Bild u. Text)

DSD (~1535 1721)	Totentanzrelief, um 1535 angefertigt von Hans SCHICKENTANZ für die Außenfassade des Schlosses Herzog GEORGS (des Bärtigen) von Sachsen in Dresden; nach dem Brand des Schlosses (1701) ergänzt durch Joh. Emmanuel BRÜCKNER, mit Text versehen durch Paul Christian HILSCHER und (1721) neu aufgestellt an der Mauer des Friedhofes in der Rähnitzgasse; nach dessen Auflassung (1733) auf den Friedhof bei den Scheunenhöfen übertragen.	28 178 324 368 474	169f 184 327 405 507	174 215 332 452
	Beschreibung durch HILSCHER (1705), ed. von HAHNEWALD, Der Dresdener Totentanz.			

EIC (1671)	<u>Totentanzartige Chorszene <i>Mors imi summique ordinis homines fatali telo confectos abstrahit ad sepulchrum</i> aus dem Jesuitendrama: <i>Franciscus Borgia Mundo Carni, Et Orco Praelium Indicens, Pugnans, Vincens. Franciscus Borgia der Welt, / Fleisch / und Höll den Streit ansagend / Streitend / Überwündend / Von der Studirenden Jugend dess Academischen Gymnasii der Societet zu A i c h - s t e t t</i> In einer Action fürgestellt. Im Jahr Christi MDCLXXI ... gedruckt zu Ingolstadt bei Johann OSTERMAYR.</u>	144 219 326 361 505	174 220 337 380f 513	176 264 347 391 A 5
	Mitgeteilt von DÜRRWÄCHTER, Darstellung S 96 - 98.			

EMM(18.Jh.)	Totentanz-Tafelgemälde, ursprünglich in der Beinhauskapelle (RAHN), jetzt (Autopsie) in der Heilig-Kreuz-Kapelle von Emmetten (Nidwalden), von RAHN auf das beginnende 18.Jh. datiert; Restaurierungsvermerk: <u>restauriert A.D. 1935 von MERNISINGER Beat, Beckenried.</u>	219 327 368	250 333 445	264 337 445
	mitgeteilt von RAHN, Geschichte S 227ff.			

ERF (1735-1795!)	Totentanz-Bildergalerie, in den Jahren 1735 bis 1750, vereinzelt bis 1795 zusammengestellt aus Einzelgemälden von Jakob Samuel BECK (Nr. 1-7. 9. 12. 14. 15. 17. 19. 26. 27. 29-31. 34 - 43. 45-50. 52. 53. 55. 56), NÖLLER (Nr. 11. 20-25. 33. 51), BOCKLET (Nr. 18), Johann FRITSCHE (Nr.13), Joh. David HARTUNG (Nr.44), Joh. Ernst HEINSIUS (Nr. 54), Anton Friedrich (?) KÖNIG (Nr. 28), Joh. Christian (Nr. 22) und Johann Georg WENZEL (Nr. 10) im Festsaal des Waisenhauses (ehem. Augustiner-Klosters) in Erfurt; gestiftet wurden die Bilder von Erfurter Bürgern und Zünften; zerstört beim Brand des Waisenhauses 1872; erhalten in Handfederzeichnungen von Heinrich KRUSPE; Bild und Text mitgeteilt von K.J.SCHRÖER, Der Erfurter Totentanz, in: Mittheilungen d. Vereins für die Geschichte und Alterthumskunde von Erfurt. Heft 23 (Erfurt 1902), S 1-62.	47f 161 180 208 327 342 362 378 437	124 170 183 250 330 356 368 389 A 371	151 174 189 325 337 359 370f 392
FAL-ELB	Totentanz-Tafelgemälde Anton FALGERS (1840) in der Beinhauskapelle von Elbigental (Tirol); mitget. von A. DÜRRWÄCHTER, Füssener Totentanz, Anhang III.	63 403	264 409	330
FAL-ELM	Totentanz-Tafelgemälde Anton FALGERS (1841) in der Totenkapelle von Elmen (Tirol); mitget. von P. WINDHAGER, in: Tiroler Heimatblätter 5 (1927) S 18f.	28 325	174 330	189 409
FAL-SWA	Totentanz-Tafelgemälde Anton FALGERS (1846) in der Totenkapelle von Schattwald (Tirol); mitget. von WINDHAGER (s. FAL-ELM)	174 409	189	330
FRB (1757)	Totentanzgemälde in der Friedhofskapelle auf dem alten Friedhof in Freiburg / Br. (datiert), gestiftet von A(ndreas) Z(immermann), gemalt (vielleicht) von Joh. Christian WENZINGER (so POINSIGNON); erneuert 1856 von Dominik WEBER; Faksimile-Ausgabe von A.POINSIGNON: Der Todtentanz in der St.Michaelskapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau. Freiburg / Br. 1891.	170 218 327 356	174 264 332 368	189f 293 337 392
FRÖ (1588)	<u>Zwen Todentantz: Deren der eine zu Bern ... Der Ander aber zu Basel ... mit Teutschen Versen / darzu auch die Lateinischen kommen / ordentlich sind verzeichnet. ... Mit schönen vnd zu beyden Todentantzten</u>	147 327f 345 356 371f	189 337 349 359 393	244 343 352 363 395f

dienstlichen Figuren ... gezieret ... 410 417 419
Jetzt erstmals in Truck verfertigt; Durch 421 426
Huldericum FRÖLICH (Basel 1588; weitere
 Auflagen - ab 1715 durch MECHEL - ver-
 zeichnet MASSMANN, Literatur S 29ff);
 FRÖLICHs Ausgabe verbindet die Texte von
 GRB und BRN mit Holzschnitten nach HOL.
 Benützt wurde die Ausgabe Basel 1588,
 Exemplar der Univ.Bibl. Tübingen (Signa-
 tur: Dd41 - Mikrofilm)

FÜR(17.Jh.) Totentanz-Kupferstichbilderbogen aus dem 28 144 174
 Verlag von Paul FÜRST (Nürnberg zwischen 193 219 292
 1623 und 1666 bezeugt); beschrieben und 311f 327 333
 abgebildet von HAMPE, Beiträge S 42f 337 373 384
 (Nr.90); 395 401 410

Nachdruck von Johann Elias RIDINGER
 (Augsburg, 18.Jh.) mitgeteilt von LANG-
 LOIS Bd. 2, Abb. 25 (mit lateinischem
 Text);

der deutsche Text abgedruckt bei COSACCHI,
 Geschichte Bd 3, S 131.

FÜS (1602) Totentanz-Tafelgemälde Jakob HIEBELERS 170 199 250
 (Selbstnennung in der letzten Strophe) 306 325 327
 in der St.-Annenkapelle des Füssener St. 330f 337 367f
 Mang-Klosters, von DÜRRWÄCHTER (Vom To- 372 391 403
 tentanze, S 278) auf 1602 datiert; 426
 mitgeteilt von Anton DÜRRWÄCHTER: Der
 Füssener Totentanz und sein Fortleben,
 S 157ff (Anhang I).

GRB (1439) Totentanz-Gemälde an der Friedhofsmauer 4 51 170
 des Dominikanerklosters in Basel, mög- 181 205 228
 licherweise von Konrad WITZ 1439 ange- 250 311f 315
 fertigt; bezeugte Restaurierungen: 1568 323 327 331
 durch Hug KLAUBER, 1614/16 durch Emanuel 334 343 349
 BOCK, 1657/58 durch Hans Georg MEYER und 352 355f 359f
 Samuel WURSTISEN (mit Erneuerung der In- 363ff 368 370ff
 schriften durch Jakob RINGLE), 1703 durch 375ff 380 388f
 Benedikt und Hans Georg BECKER; Abbruch 392 395 414ff
 der Mauer 1805 (Fragmente erhalten); 462 469 485
 handschriftliche / gemalte Kopie von Hans 513f A 4 36
 BOCK d.Ä. (2 Figurenpaare) 1596, sowie 969
 von Emanuel BÜCHEL: Der Tottentanz auf
dem Prediger Kirchhof zu Basel (1773);
 Kupferstichkabinett des Kunstmuseums
 Basel BII 21 A 102);

explizit auf GRB bezogene Druckausgaben:
 FRÖLICH 1588 (s.o. FRÖ); MERIANs Nachsti-
 che 1621 u.ö. (s. MAURER Kunstdenkmäler
 5,290ff)

Wissenschaftliche Edition von MASSMANN,
 Die Baseler Totentänze, Stuttgart 1847;
 STAMMLER, Deutsche Totentänze S 8-21.

GRE(18.Jh.)	<u>Todten-Dantz. O Mensch betracht die Welt,</u> <u>mit ihrer schnöden Eitelkeit etc. Im Thon:</u> <u>Ach weh du armes Prag ... aus: Zwey schöne</u> <u>neue Lieder ... Gedruckt in diesem Jahr</u> (Liedflugblatt der Sammlung BÄRTSCHI) mit- geteilt von O.v.GREYERZ, Totentanzlieder S 173-177;	28	187	218
		224	328	333
		347	383	448
		Parallelversion von BOL (s.o.), mit diesem von STEGEMEIER (p. 89-92) zu einem kriti- schen Text kompiliert.		
GRZ (1856)	Totentanzlied: <u>O Mensch! gib acht, den Tod</u> <u>betracht'</u> ; aus dem <u>Katholischen Volks-Ge-</u> <u>sangbuch</u> von SCHÖNBERG-WALLNER (Graz 1856) mitgeteilt von K.M.KLIER, Totentanz S 178- 180 (mit Nachweisen für mündliche Überlie- ferung).	174	188	219
		328	332	347
		380	382	402
		448f		
HAN (nach 1518)	prosaischer niederdeutscher Totentanz des 16. Jhs, handschriftlich als fünfter An- hang einer grossen nd. Weltchronik bis zum Jahr 1518 mitgeteilt von C. BORCHLING, in: Jb.d.v. f.nd.Sprf. 28 (1902) S 25-31.	36	147	193
		195	323	326
		332	337	347
		380	440	
HLZ 1795	[Johann Gottlieb MÜNCH:] <u>Freund Heins</u> <u>Wanderungen.</u> Görtlitz bei HERMSDORF und ANTON, 1795	62f	120	141
		173ff	189f	217
		251	280	286
		296	300	302ff
		306	308	312
		325f	328	332
		337	347	351
		356	358	361
		374	401	482
		505	A 335	
HLZ 1799	[Johann Gottlieb MÜNCH:] <u>Hans Holzmeiers</u> <u>Durchzüge. Zweites Bändgen.</u> In der WEY- GANDSchen Buchhandlung zu Leipzig 1799.	59	169	174f
		189	219f	263
		268	275	286
		302f	312	314
		326	328	332f
		337	341	347
		358	374	A 335
HOL (1530) u.ö.	Hans HOLBEINS "Großer Totentanz", in Holz geschnitten von Hans LÜTZELBURGER, gen. FRANCK, erstmals (noch textlos) gedruckt 1530 in Basel; weitere Ausgaben mit frz. und lat. Texten, tw. erweitert, in Lyon ab 1538 (s. MASSMANN, Literatur S 8ff); in Nachschnitten als Bildseite der Texte FRÖ, NEC, SCH, SLO (Lithographie), in Nachstichen bei KIE, VOG, VAL; Abb. bei Alexander GOETTE, Holbeins Toten- tanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897. Tafel III-IX.	37	55	139f
		170	211	215
		239	244	250
		272	284	297
		303	306	312
		323	339	342f
		345	350	353
		364	370	372ff
		393ff	401	406
		410	426	431
		443	454	457
497	A 66	775		

HSL(~1690)	Totentanzgemälde in der Totenkapelle von Hasle (Luzern), entstanden zwischen 1687 und 1693 (Weihe); mit Stifter-Inschriften;	28	170	176
		180	183	218
		325	327	330
		368	403	442
	Abbildung und Text bei Xaver von MOOS: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern I. Basel 1946. S 110-113.	A 227	371	680
ING (1606)	<u>Jesuitendrama Vonn dem Todt / Oder Todtentantz. Inn welchem etliche sonderbare / erschröckliche / und wahrhafftige Ausgang auss disem Leben / so wol der jungen als der alten Leuth begriffen werden. Gehalten inn dem Academischen Gymnasio Societatis Jesu Zu Ingolstadt / den VI Februarii, Anno MDCVI. Ge-truckt in der Ederischen Truckerey durch Andream ANGERMEYER;</u>	131	144	173
		189f	209	243
		262	267	271
		300	305	312
		323	326	330
		335	347	360f
		381	391	513
	zitiert nach: Anton DÜRRWÄCHTER, Darstellung S 101ff.			
KÄR (1924)	<u>Der Kärntner Totentanz ... hg. v. Georg GRABER. Wien 1924 (=Deutsche Hausbücherei Bd 129); beruhend auf einem Volksschauspiel aus der Gegend von Moosburg.</u>	53	189	216
		264	326.	330
		347	351	357
		381	383	402
		449		
KIE (1617)	<u>Todten Dantz Durch alle Stände vnd Geschlecht der Menschen (Frankfurt/M.) bei Eberhard KIESER 1617 (Exempl. vorh. in der Württemb. Landesbibliothek Stuttgart, Signatur Sch.K.qt. 1391); Kupferstich-Ausgabe von SCH (s.d.)</u>	213	217	270
		353	373	395
(1623)		410		
	mehrere andere Ausgaben (s. MASSMANN Literatur S 44ff), darunter auch die dreisprachige <u>Icones Mortis ... Les Images De la Mort ... Der Todtentantz</u> (Frankfurt bei KIESER 1623), mit den Texten zu HOL von CORROZET (frz.), AEMILIUS (lat.) und SCHEIT (dt.); (Exempl. vorh. in der Univ.Bibl.Tübingen, Signatur Dd2c);			
KLB (1512)	Totentanz-Gemälde an der West- und Nordwand des Kreuzganges im ehem. Frauenkloster Klingenthal, mit Jahreszahl 1512;	4	51	174
		197	294	311
		327	331	337
		368	370	388
		418ff	A 36	958
	Kopie von Emanuel BÜCHEL: <u>Der Todtentanz in dem Klingenthal zu Basel Nach dem Original gezeichnet und an das Licht gestellt von Emanuel BÜCHEL im Jahre 1768</u> (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett B III 180 A 104);			

ediert von MASSMANN, in: Die Baseler Totentänze. Stuttgart 1847. S 128ff; als Textzeuge für OBD verwendet von FEHSE und ROSENFELD (s.d.).

KZH (1517)	Totentanz-Gemälde an der Friedhofsmauer in Kienzheim (Elsaß), datiert 1512; allmählicher Verfall im 18. und 19.Jh.; abschriftlich (mit genauen Bildbeschreibungen) erhalten in einer Hs. des 16.Jhs. (Archiv Kienzheim), mitgeteilt von Bruno STEHLE: Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass. In: Jahrbuch des Vogesen-Clubs Straßburg 1899. S 89 - 145.	44	106	152	
		204	323	328	
		330f	334	338	
		343	347	355	
		368	370	378	
		423ff	430		
		A 322	371		
LPL (1926)	Alois Johannes LIPPL: <u>Totentanz</u> (1926); benützt wurde: 8. Auflage, München 1957.	30	38	181	
		186	188	214	
		256	302	323	
		326	330	347	
		357	381	402	
			A 278		
LÜB 1463	Totentanz-Tafelgemälde in der "Totenkappe" der Marienkirche zu Lübeck, vermutlich 1463 (Datierung am Textschluß) von Bernt NOTKE angefertigt; restauriert 1588 (Silvester van SWOLLE) und 1642 (so SUHL) oder 1657 (ROSENFELD, SEELMANN); 1701 von A.WORTMANN auf Leinwand übertragen (und neu vertextet - s. LÜB 1701); 1799 verkürzt; zerstört 1942; Text von 1463 kopiert von Jacob von MELLE (handschriftlich in 'Ausführlicher Beschreibung von Lübeck'); auch erhalten im Totentanz von Reval, möglicherweise das 1588 tw. entfernte Lübecker Original (so ROSENFELD, Totentanz S 187 nach HEISE) oder eine spätere, von NOTKE selbst angefertigte Kopie des Lübecker Originals (so LUMISTE/GLOBATSCHOWA); ed. von Ludewig SUHL: <u>Der Tottentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St. Marienkirche zu Lübeck auf einer Reihe von acht Kupfertafeln ... Unter jeder Tafel stehen hochteutsche Reime von Nathanael SCHLOTT, die ältern niedersächsischen Reime sind wieder mit abgedruckt, so viele noch davon zu finden waren</u> (Lübeck bei Christian Gottfried DONATIUS 1783); wissensch. Ausgabe von W. SEELMANN, Totentänze, Anhang S 68-80.	16-27	50	174	
		196	228	311f	
		325	328	330	
		337	355	365	
		368	371	378	
		392f	433f	469	
		514	A 153		

LÜB 1489	<u>Des dodes dantz</u> . Lübeck 1489; zweite Ausgabe: <u>Dodendantz</u> . Lübeck 1496; (Buch-totentanz)	36	50	106	
		159	167	169ff	
		173	213	262	
		264	267	271	
		ed. von Hermann BAETHCKE: <u>Des dodes dantz</u>	277	290	323
		nach den Lübecker Drucken von 1489 und	325	328	330
		1496. Tübingen 1876.	334	336	345
			374	390	392f
	438f	467	500		
LÜB 1520	Buchtotentanz: <u>Dodendantz</u> (Lübeck 1520); mit den Holzschnitten von LÜB 1489; nachgedruckt von Nathan CHYTRAEUS (1597) (s. CLAUSSEN);	36	50	159	
		173	186	203	
		nachgedruckt von Nathan CHYTRAEUS (1597)	325	328	330
		(s. CLAUSSEN);	334	357	374
		wiss. ediert von W.SEELMANN, Der Lübecker	393	439f	
		Totentanz von 1520, in: Jb.d.V.f.nd.Sprf. 21 (1895) S 108-122.			
LÜB 1701	hochdeutscher Text Nathanael SCHLOTTs, der 1701 den alten nd. Text LÜB 1463 (s.d.) ersetzte;	16-27	50	105	
			119	210	262
			280	311	327
		ed. von SUHL 1783 (s.o. LÜB 1463);	330	337	358f
		Faksimile-Ausgabe nach Original-Aufnahmen	368	371	378
		Wilhelm CASTELLIs hg. von SCHÖNING & Co +	392	399	437f
		Gebrüder SCHMIDT, Lübeck o.J.	A 154	282	969
		wiss. Edition von K.J. SCHRÖER, Der Erfur-			
		ter Totentanz, Anhang S 56-62.			
		LUZ(1635)	Totentanz-Bildergalerie auf der Mühlen-(Spreuer)brücke in Luzern, angefertigt in den Jahren 1626-1632 von Kaspar MEGLINGER und seinen Mitarbeitern (Hans W. CLAUS, Lienhart HAAS, Fridolin MEYER, Hans ULRICH, Hans Viktor/Ulrich? WÄGMANN, Andreas und Hans Jakob WYSSHAUPT); die Einzelbilder gestiftet von Luzerner Bürgern (Wap-pen!);	46	49
(Spreuer)brücke in Luzern, angefertigt in	174f			180	218
den Jahren 1626-1632 von Kaspar MEGLINGER	250			262	264
und seinen Mitarbeitern (Hans W. CLAUS,	272			323	327
Lienhart HAAS, Fridolin MEYER, Hans UL-	333			337	347
RICH, Hans Viktor/Ulrich? WÄGMANN, Andreas	351			356	368
und Hans Jakob WYSSHAUPT); die Einzelbil-	371			383	391
der gestiftet von Luzerner Bürgern (Wap-	401			442ff	
pen!);					
als (bildloses) Liedflugblatt ediert:					
<u>Todten Tantz Oder Klag Sprüch Aller für-</u>					
<u>nembsten Ständen vnnd Handthierung der</u>					
<u>Welt / Mit schönen Figuren abgemahlet /</u>					
<u>vnnd Illustriert auff der Mühlin- oder</u>					
<u>Sprewerbrug zu Lucern. Im Thon Ker vmb</u>					
<u>mein Seel vnd thrawre nicht / obschon</u>					
<u>deim Leib etc. Getruckt zu Lucern / bey</u>					
<u>Johann HEDERLIN / Im Jahr 1635</u> [vorh. in					
der Kantonsbibl. Aargau, Sign. Rar 1					
(29)]; weitere Drucke von David HAUTT					
(1637 und 1651), vorh. in der Zentral-					
bibl. Luzern (Sign. Bro. 4021.8 ^o und					
15'028.8 ^o);					

die Originalgalerie stellt sich nach zahl-
losen Restaurierungen, Verkürzungen und
Zusätzen (s. REINLE, Kunstdenkmäler II,
S 94-103) heute verändert dar; jüngste
eruierte Restaurierung 1925 durch Kaspar
HERMANN;

moderne Text/Bildausgaben: Der Todten-
tanz auf der Mühlenbrücke in Lucern, aus-
geführt von Casparus MEGLINGER, getreu
nach den Originalien lithographiert und
hg. von Gebr. EGLIN in Lucern 1867 (=LUZ
1867, mit Lithographien von Xaver SCHWEG-
LER; weitere Ausgaben 1881 und 1892);
seit 1889 auch Photo-Ausgabe aufgrund
der in städtischem Auftrag von H. DANN
gemachten Aufnahmen, u.a.: Der Totentanz
auf der Spreuerbrücke in Luzern [+ engl.
und frz. Titel], Luzern 1937.

MBU(1640)	<u>Zwey schöne neue Lieder, oder Mortis</u>	28	175	219f
	<u>Bellum Vniversale, dess Todtes allgemai-</u>	267	293	307
	<u>ner Krieg. In welchem alle Menschen</u>	328	332	336
	<u>vnderhalten bestritten werden, vnd das</u>	347	383	459
	<u>Leben verlieren müssen. Heut von zweyen</u>	505	A 291	
	<u>Soldaten obernanten Armee gesungen vnd</u>			
	<u>gemacht, Villeicht bleiben sie morgen</u>			
	<u>auch in diser Schlacht. Gedruckt im</u>			
	<u>Jahr 1640</u> (Ex. in der Univ.Bibl. von			
	<u>Louvain);</u>			

mitgeteilt von und zitiert nach STEGE-
MEIER, S 110-112

MEY 1650	<u>Sterbensspiegel / das ist sonnenklare</u>	91	130	169
	<u>Vorstellung menschlicher Nichtigkeit</u>	250	255	264
	<u>durch alle Ständ vnd Geschlechter: ver-</u>	272	312	327
	<u>mitlest 60. dienstlicher Kupferblät-</u>	337	345	374
	<u>teren / lehrreicher Vberschriften /</u>	384		
	<u>und beweglicher zu vier stimmen auß-</u>			(zu MEY generell)
	<u>gesetzter Todtengesängen. Vor disem</u>			
	<u>angefangen Durch Rüdolffen MEYERN S.</u>			
	<u>von Zürich/etc. Jetzt aber / zu er-</u>			
	<u>wekung nohtwendiger Todsbetrachtung /</u>	46	106	184
	<u>verachtung irdischer Eytelkeit und</u>	211	262	328
	<u>beliebung seliger Ewigkeit / zu end</u>	330	333	348
	<u>gebracht / vnd verlegt: Durch Conrad</u>	351	356	365
<u>MEYERN / Maalern in Zürich / und da-</u>	395	397	399	
<u>selbsten bey ihme zufinden. Getrukt</u>	443ff			
<u>zu Zürich / Bey Johann Jacob BODMER.</u>			(zu MEY 1650 im	
<u>MDCL. (vorh. in der Zentralbibliothek</u>			besonderen)	
<u>Zürich);</u>				
	Kupferstichfolge Rudolf und Conrad			
	MEYERs mit Bildunterschriften nach			
	LUZ 1637, sowie Texten von Johann			
	Georg MÜLLER (so die Vorrede von MEY			

1759) oder Johann Wilhelm SIMLER (so die Subskriptionseinladung für die Neuauflage 1977; allerdings unwahrscheinlich, da MEY 1650 eben diesem J.W. SIMLER gewidmet ist);

Neuausgaben (s. MASSMANN Literatur S 48 ff): 1657 bei Bodmer in Zürich; 1759 (mit neuen Texten) in Hamburg und Leipzig (MEY 1759); für 1977 angekündigt von Orell Füssli Graphische Betriebe AG, Zürich;

Nachstiche: 1704 mit lat. Text von Casimir REDEL;

zitiert nach MEY 1759, S 125-144: Anhang ... die bey der alten Auflage befindliche Verse oder Überschriften J.G.MÜLLERS. 1650.

MEY 1759	<u>Die menschliche Sterblichkeit unter dem Titel Todten-Tanz, in LXI. Original-Kupffern / von Rudolf und Conrad MEYERN, berühmten Kunstmahlern in Zürich, abermal herausgegeben; nebst neuen, dazu dienenden, moralischen Versen und Überschriften.</u>	45	119	148
	Hamburg und Leipzig 1759	171	213	327f
	(vorh. in der Stadtbibliothek Trier);	330	332	352
	enthält im Anhang (S 125-144) auch den Text von MEY 1650.	356	358	360
		366	399	443
MKL (1850)	<u>Bilder des Todes oder Todtentanz für alle Stände.</u> Erfunden und gezeichnet von C[arl Gottlieb] MERKEL. In Holz geschnitten von J[ohann Gottfried] FLEGEL. Leipzig (Wilhelm ENGELMANN und Rudolph WEIGEL) 1850.	59	151	189f
		216	262	272
		287	304	327
		333	357	374
MRH (Ende 15.Jh.)	"Mittelrheinischer" Totentanz (ROSENFELD), erhalten in 1 Handschrift (Kassel) und 3 Drucken, wovon der älteste 1488/89 (?) bei Heinrich KNOBLOCHTZER in Heidelberg:	145	152	170
	<u>Der doten dantz mit figuren clage vnd antwort schon von allen staten der werlt.</u>	174	186	206
	(Titel, zitiert nach der Faksimile-Ausgabe von Albert SCHRAMM, Leipzig 1922); weitere Ausgaben (mit den gleichen Holzschnitten): 1492 bei Jakob MEYDENBACH in Mainz; nach 1500 bei Hans SCHOBSE in München (nach ROSENFELD Totentanz, S 234);	312	327f	330
	wissenschaftliche Ausgabe von M.RIEGER: Der jüngere Todtentanz, in: Germania 19 (1874) S 257 - 280.	334	357	374
		379	390	392ff
		404	425	428ff
		462		
		A 368	685	

MÜN (1608-1612)	Cgm 4435, f.106v-130v: bearbeitende Abschrift von NEC; aus der Münchener SJ-Bibliothek stammend (s. HARTMANN-ABELE, Volksschauspiele S 422-426); als letztes von 7 <u>geistlichen Passionsspiel</u> (Rückentitel); zit. nach Mikروفilm.	55f 330 379 513	174 347 391	184 361 410
MUS (1785)	<u>Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier von J[ohann] R[udolf] SCHELLENBERG. Winterthur, bey Heinrich STEINER und Comp. 1785</u> (vorh. in der Bibliothek der Cantonalehranstalten Zürich); 2. Ausgabe: 1803 in Mannheim (zit. nach MASSMANN Literatur, S 57).	31 170 178 250 287 312 332 357f 399	61 172 189f 262 301ff 326 337 365 A 282	155 174 215 280 308 328 347f 374 397
NAO (1540) u.ö.	Totentanzartige Chorszene am Schluß des 1. Aktes von Thomas NAOGEORGI (KIRCHMAIR) Schauspiel <u>Mercator</u> (1540; hg. von BOLTE, 3 Schauspiele, S 161-319); deutsche Übersetzungen: zweimal o.O. und o.J. (GOEDEKE, Grundriß II,334); o.O. 1541 (daraus NAO bei WACKERNAGEL, Kirchenlied Bd III, Nr.920); Lindau 1595 (übersetzt von Jacob RULICH aus Augsburg; diese Version hg. von H. WIEMKEN, Vom Sterben des reichen Mannes, S 219-417, NAO dort S 253-255).	37 174 332	144 218 347	167 328 380f
NBÖ (1496-1499)	"Nordböhmischer" Totentanz (ROSENFELD), handschriftlich zwischen 1496 und 1499 entstanden; ehem. Weißkirchlitz bei Tep-litz (Böhme), Privatsammlung P.V.Hasak, unsignierte Hs.; Kurzversion von MRH; hg. von K.J. SCHRÖER, Tottentanzsprüche, in: Germania 12 (1867) S 284-309; wiederabgedruckt in: Die deutsche Literatur II, 1 S 166-175.	146 184f 323 334 430	150 211 327 357	152f 224 330 379
NEC 1544	<u>Totentanz. Augsburg bei Jobst DE NECKER 1544</u> (vorh. in München, Bayer.Staatsbibl. Im.mort. 4), mit Nachschnitten nach HOL von Heinrich VOGTHERR d.Ä. (vielleicht von diesem auch der Text?); diverse Neuauflagen (s. MASSMANN Literatur S 20ff), davon benützt: undatierte Ausgabe (NEC NrII; vorh. Bayer. Staatsbibliothek Rariora 2297/1); Wien (David DE NECKER) 1579 (vorh. in der Universitätsbibliothek Krakau Sign. CIM 5749; zit. als NEC 1579); St. Gallen (Leonhart STRAUB) 1581 (Nachschnitte; vorh. Bayer.Staatsbibl.Im.mort. 10,4); undatierte Ausgabe NEC-SCH' (s.dort).	42 170 264 327f 345 373 393ff 482	55 184 288 330 349 379 410ff 489	127 217 323 343 357 391 431

NEC-SCH'	Totentanzbuch ohne Titel, ohne Schluß; Holzschnitte von NEC, Text nach SCH; vorh. in der ÖNB Sign. BE6Q33.	166 333 373	213 336 411	327 345
OBD(Mitte 15.Jh.)	"oberdeutscher vierzeiliger Totentanz" (FEHSE) bzw. "Würzburger Totentanz" (ROSENFELD); Gruppe von eng verwandten Textzeugen handschriftlicher (OBD-M ¹ , M ³ , H ¹ , Berl), gedruckter (OBD-H ² , M ²) oder gemalter (Wil/St.Gallen, Metnitz/ Kärnten, Ulm, KLB) Form aus der Zeit nach 1440, tw. (OBD-H ¹) mit lat. Pa- ralleltext; ed. von FEHSE, in: ZfdPh 40 (1908), S 83-90; sowie von ROSENFELD, Totentanz S 308-318 (Übersetzung ins Mhd. von ca 1350); Faksimile-Ausgabe von OBD-H ² (Blockbuch) von MASSMANN, Baseler Todtentänze - Atlas, Leipzig 1847.	4 21 189 323 330ff 334 343 349 360 374 375 389 414 471 133 163 975	9-15 (H ²) 24 174 204 230 327 (H ¹ , H ²) 337 (H ²) 345ff (H ¹) 355 372 (M ²) (Hss) 377 (H ¹) (M ¹) 404 (H ¹) 417ff 422 A 5 36 150 160 182 844	
ÖDB(1790)	Totentanzlied <u>Alles sollt traurig seyn</u> , überliefert auf einem Flugblatt Abraham WIMMERS (Steyr 1778-1784), sowie auf Flugblättern aus Ödenburg 1790 und 1800; ed. von Hans COMMENDA, Totentanzlied, in: Das deutsche Volkslied 44 (1942) S 113f (nach dem Steyrer Flugblatt); K.M. KLIER, Totentanz S 180f (nach dem Ödenburger Flugblatt; mit Nachweisen für mündliche Überlieferung); STEGEMEIER S 94 - 96 (nach DITFURTH, Dt. Volks- und Gesellschaftslieder, Nr. 276).	213 347	328 382f	333 402
OST(1640)	Totentanz-Gemälde in der 14 Nothelfer- Kapelle von Oberstdorf (Allgäu); entstan- den 1640 nach dem Vorbild von FÜS durch Gabriel NECKHER (Selbstnennung); ver- brannt 1865; mitget. von DÜRRWÄCHTER, Der Füssener Totentanz S 157-162 (als Lesarten zu FÜS).	170 367f	199 403	327 426
POC(1862)	<u>Totentanz in Bildern und Sprüchen von Franz POCCHI. München [1862];</u> vorh. in der Bayer. Staatsbibliothek München; Abdruck der 13 Holzschnitte in: Franz Graf von POCCHI, Die gesamte Druck- graphik, hg.v. M. BERNHARD, München 1974, S 483-495.	131 189f 271 333 406	174 219f 305 337	176 268 327 374

RGB (1687)	<u>Totentanzlied Auf auf, o Mensch, mach dich bereit; älteste Druckfassung in: Marianischer Schnee-Berg / Oder Beschreibung der Andacht bey Unser lieben Frawen zum Schnee auff dem Berg zu Auffhausen ... Durch Johann Georg SEIDENBUSCH ... Regensburg 1687; weitere Ausgabe auf Flugblättern, u.a. 1710 (o.O.): Der Todten-Tantz; ed. von Karl M. KLIER, Totenwacht-Singen, S 83-85.</u>	167	216	293
		327	332	347
		351	379f	383
		401f	448f	
RUS 1736	<u>Schau-Platz des Todes oder Todten-Tanz in Kupffern und Versen vorgestellt: Ehemals von Sal[omon] van RUSTING, Med.Doct. In Nieder-Teutscher Sprache; nun aber in Hoch-Teutscher, mit nöthigen Anmerckungen, heraus gegeben von Johann Georg MEINTEL, Hochfürstl. Brandenburg-Onoltzbachischen Pfarrer zu Petersaurach. Nürnberg bey Peter Conrad MONATH 1736.</u> deutsche Ausgabe des niederländischen Textes <u>Schowwtonel des Dodts</u> (Amsterdam, 4 Ausgaben zwischen 1707 und 1741; s. MASSMANN Literatur S 51f); vorh. in der Bayer. Staatsbibl. Im.mort.30.	4	34	52
		114	169	170
		172f	187	212
		231	244	302
		305	308	312
		327f	332ff	337
		342	345	347f
		352	356	365
		374	399	454
		482	499	A 12
		329		
SCH 1557	<u>Der Todten Dantz, durch alle Stende vnd Geschlecht der Menschen, darinnen jhr herkomen vnd ende, nichtigkeit vnd sterblichkeit als in eim Spiegel zu beschawen, fürgebildet, vnd mit schönen Figuren geziert ... (Köln?) Im Jar M.D.Lviij;</u> Nachschnitte von HOL, mit Text von Kaspar SCHEIT (Selbstnennung in der Vorrede); vorh. in der Bayer.Staatsbibl. Im.mort. 26,8; weitere (z.T. überarbeitete) Ausgaben (s. MASSMANN Literatur S 37-39): 1558 (niederdeutsche Übersetzung; vorh. in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur Th 2949); 1560 (vorh. Bayer.Staatsbibl. Im.mort. 26,8) 1573 (vorh. Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel Signatur: Th 2950); ebenso verwenden die Kupfer-Nachstich-Ausgaben von KIE (1617 u.ö.; s. dort) und VOG (1648, s. dort) den SCHEIT'schen Text weiter; s.a. NEC-SCH'.	41	54f	190
u.ö.		217	264	290
		323	327f	333
		345	350	373
		393f	410ff	

SLO (1832)	<u>Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographirten Blättern.</u> Hg. von Joseph SCHLOTTHAUER. München 1832; Mit erklärendem Texte von H.F. MASSMANN und Bildunterschriften von Gotthilf Heinrich von SCHUBERT (so MASSMANN in seiner Besprechung, in: Jahrbücher der Literatur Bd 58 (1832) Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst, S 268ff);	37	59	129
		174	181	215
		263	327f	333
		343	345	350
		356	358f	364f
		369	372f	399
		409f	505	
		vorh. an der UB Innsbruck, Sign. 218594.		
STR (1763)	Totentanz-Gemälde in der Totenkapelle im Friedhof St. Peter in Straubing, angefertigt von Felix HÖLZL, gestiftet von der Bierbräuin Maria Barbara KIENPERGER; überarbeitende Restaurierung 1836 durch Franz Seraph (?) MERZ; 1914/16 Restaurierung des ursprünglichen Zustandes;	57	185	190
		218	323	325
		327	333	337
		368	391	
	hg. von Josef FREILINGER, Wolfgang HIERL und Werner SCHÄFER: Zu den Bildern des Felix HÖLZL in der Toten- oder Seelenkapelle im Friedhof St. Peter in Straubing. Straubing 1973.			
STY (18.Jh.)	Totentanz-Lied: <u>Eine schöne Betrachtung des zeitlichen Tods, wie derselbe ohne Unterschied eines Standes, Jugend oder Alter, mit sich alle Menschen hinwegreunt ist im Gesang zu vernehmen;</u>	53	174	188
		219	328	332
		347	351	383
		402	448f	
	oft auf Flugblättern des österreichischen Raums (18./19.Jh.; Nachweise bei KLIER Totentanz S 176.177ff); hg. von KLIER, Totentanz S 176-178; sowie Anton SCHLOSSAR, Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Innsbruck 1881. S 14-16.			
SUS (1534)	Totentanzartige Schlußszene eines latein. Susanna-Dramas (möglicherweise von MACROPEDIUS; Antwerpen bei Michael HILLENUS, 1534): <u>Plausus luctificae mortis ad modum dialogi extemporaliter ab Eusebio Candido lusus. Ad quem quique mortales invitantur omnes, cujuscuq; sint conditionis: quibusque singulis Mors ipsa respondet.</u>	100	187	217
		264	326	330
		347	360	380f
		481	513	
		A 5	12	
	mitget. von DOUCE, Dance p.18-24.			

SXT (1923)	Totentanz-Gemälde im Friedhofsaufgang	174	186	218
	von Sexten (Südtirol), angefertigt	293	325	327
	von Rudolf STOLZ 1923 (beschrieben	332	337	368
	von GARBER 1926);	408	A 371	686
	Textlesung nach Autopsie (1978)			
VAL (1682)	<u>Theatrum Mortis Humanae Tripartitum:</u>	37	112	140
	<u>I. Pars. Saltum Mortis II. Pars.</u>	172	185	209
	<u>Varia Genera Mortis III. Pars. Poenas</u>	228	250	264
	<u>Damnatorum continens Cum Figuris</u>	270	287	323
	<u>Aeneis illustratum, Das ist: Schau-</u>	328	330	343f
	<u>Bühne Deß Menschlichen Todts in drey</u>	349	352	356
	<u>Theil, 1. Theil Der Toden-Tantz. 2.</u>	374	391	406
	<u>Theil Unterschidliche Todts-Gattun-</u>	473	482	501
	<u>gen. 3. Theil Der Verdambten Höllen-</u>			
	<u>Peyn / vorstellend. Mit schönen</u>			
	<u>Kupffer-Stichen geziehrt vnd an Tag</u>			
	<u>gegeben Durch Joannem Weichardum</u>			
	<u>VALVASOR / Lib.Bar. Cum facultate</u>			
<u>Superiorum. et speciali Privilegio</u>				
<u>sag.Caes.Majest. Gedruckt zu Lay-</u>				
<u>bach / vnd zu finden bey Johann</u>				
<u>Baptista MAYR / in Saltzburg / Anno</u>				
<u>1682.</u>				
	zitiert nach Mikrofilm der UB Innsbruck			
VOG (1648)	<u>Icones Mortis ... Vorbildungen deß</u>	193	311	333
	<u>Todtes / In Sechtzig Figuren durch</u>	345	353	359
	<u>alle Stände und Geschlechter / der-</u>	361	373	373
	<u>selbigen nichtige Sterblichkeit</u>	384	395	410
	<u>fürzuweisen / außgedruckt / und mit</u>	454		
	<u>so viel überschriefften / auch Latei-</u>			
	<u>nischen und neuen Teutschen Verblein</u>			
	<u>erkläret. Durch Johann VOGEL. Bey</u>			
	<u>Paulus FÜRSTEN Kunsthändlern zu fin-</u>			
	<u>den. [Schluß:] Gedruckt zu Nürn-</u>			
<u>berg / durch Christoff LOCHNER / In</u>				
<u>Verlegung Paul FÜRSTEN Kunsthändlern</u>				
<u>alda (1648);</u>				
	außer den neuen Versen VOGELs (und den lateinischen AEMILII) finden sich noch die Texte SCHEITs (aus der Ausgabe SCH - KIE, s.d.), sowie im Prolog Texte von G[eorg] P[hilipp] H[ARSDÖRFFER];			
	vorhanden in der Stadtbibliothek Fürth, sowie in der Bibl.nat. Paris ² 9164.			

WAR (Anf. 20.Jh.)	Totentanzlied aus der Gegend von Wartha und Gießhübel (Schlesien): Vom <u>Henne-loch</u> ; mitgeteilt von Theodor SIEBS, Von Henne, Tod und Teufel, in: Z.f. Volkskunde NF 2 (1930/31) S 60f (in phonetisch getreuer Schreibung); hochdeutsch bei STEGEMEIER S 134f.	28 188 332 382 A 227	90 219f 337 402	180 327 347 503
WAS (1767)	<u>Der sogenannte Sinn- Lehr- und Geistvolle vor vielen Jahren auf Befehl, Anordnung und Unkösten Sr. Hoch.Reichs-Gräfl.Excell. Francisci Antonii Grafen von SPORCK (Tit.pl.) durch die kunstreiche Hand des Michaelis RENTZ gestochene, und weit und breit bekannte, auch in dem, von obgedacht.Sr.Hoch. Reichs-Gräffl.Excellenz erbauten / und unter der Obsorg F.F. Misericordiae, für 100. arme Männer fundirten Hospital in Kuckus-Bad in Böhmen, vor Zeiten künstlich an denen Wänden, in dem untern Gang gemalen gewesene und zur nützlichen Betrachtung des Todes vorgestellte Todentanz: anjetzo Mit einigen einfältig, doch gut gemeyneten Reimen und Versen versehen Durch F. Patrium WASSERBURGER Ord.S.Joan. de Deo Professum. Cum permissu Superiorum. Wien gedruckt bey Johann Thomas Edlen von TRATTNERn, k.k. Hofbuchdruckern und Buchhändlern. MDCCLXVII</u> vorhanden in der ÖNB 31867-C, sowie im Schweizerischen Gutenbergmuseum; weitere Ausgaben (s. MASSMANN Literatur S 50f; ROSENFELD Totentanz, S 347): <u>Die erwogene Eitelkeit aller Menschlichen Dinge, in 52 Kupfern vorgestellt, gezeichnet und gestochen von dem berühmten Meister M. RENTZ, Linz, zu finden bey Theresia FRENERIN, und Comp. 1777;</u> (ohne den Text WASSERBURGERS, nur mit Kupferstichen und Bildunterschriften; vorhanden in der ÖNB, Sign. 8290); <u>Geistliche Todts-Gedancken Bey allerhand Gemälden und Schildereyen In Vorbildung Unterschiedlichen Geschlechts / Alters / Und Würdens-Persohnen sich des Todes zu erinnern ... Erstlich in Kupfer entworffen / Nachmahlen Durch sittliche Erörtherung und Überlegung unter Todten-Farben in Vorschein gebracht ... Passau, Gedruckt bey Friederich Gabriel MANGOLD ... 1753. Lintz,</u>	57f 167 217 264 296 312 333 357 398	112 171 250 272 308 323 345 368 405	184 262 280 312 327f 352 370f 501

Verlegts, Frantz Anton ILGER.

(mit den Stichen von RENTZ kombinierte Prosa-Traktate; vorh. in München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte SB 41/68).

WDR (1710/1721)	Totentanz-Decken(Tafel)Gemälde in der Friedhofskapelle von Wondreb bei Waldsassen (Bayern), vielleicht angefertigt von Cornelius von BOSCHE aus Freising, Laienbruder des Zisterzienserklosters Waldsassen (gest. 1721); abhängig von, ABR 1710 (terminus post quem);	174 249 327 350 391	176 264 333 368f 403	218 272 337 372 409
-----------------	---	---------------------------------	----------------------------------	---------------------------------

herausgegeben von Hermann KIRCHHOFF, Der Wondreber Totentanz. München / Zürich 1976.

WFL (1827)	Karl WEISFLOG: <u>Der Herr von Rumpelmeier. Ein Phantasiestück</u> (Erstdruck in Hells Abendzeitung, Dresden, 1827; nachgewiesen von HIRSCHBERG S 236);	31 170 189f 302ff 332 362	62 173f 216 306ff 337 380	151 176 287 326 347 401
------------	---	--	--	--

benützte Ausgabe: K. WEISFLOG, Phantasiestücke und Historien, 9. Theil, Dresden/Leipzig 1839. S 194-236.

WIS (1596/1616)	Totentanzgemälde in der St.Nikolaikirche in Wismar (innere Turmwand?), möglicherweise aus dem 1. Viertel des 16. Jhs; Text (revidiert?) von Gregor JULE 1596 (CRULL); auf Kosten von Jakob MITTAG (Selbstnennung) 1616 vermutlich restauriert; übertüncht 1817(?); Textabschrift in dem bis 1724 reichenden Taufregister von St.Nikolai;	40 327 356 370 434	201 330 362 378 A 760a	311 347 368 392
-----------------	--	--------------------------------	------------------------------------	--------------------------

mitgeteilt von Willy KROGMANN, Wismarer Totentänze, in: ZfdPh 63 (1938) 387-396; (doch s.a. CRULL, Nachricht von einem Totentanze zu Wismar. Schwerin 1877).

WOL (nach 1661)	Totentanzgemälde in der Totenkapelle von Wolhusen (Schweiz), nach 1661 (Bau der Kapelle) möglicherweise von Heinrich TÜFFEL von Sursee gemalt; Texte nach MEY (Bildunterschriften); restauriert 1901 durch Josef ZEMP, 1955 durch Hans A. FISCHER;	144 219 327 368 444	174 323 333 370 A 371	184 325 337 403 680
-----------------	--	---------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------

Text mitgeteilt von Rudolf RAHN, Zur Geschichte des Totentanzes, S 225f.

WSB (1837/ 1838)	Totentanzgemälde im Leichensaal des Friedhofs in Wasserburg/Inn (erbaut 1837/38); textlich und bildlich abhängig von SLO;	174ff	190	218
		333	337	350
		368f	372	403
		409		
	mitgeteilt von Franz Xaver RAMBOLD, in: BAYERLAND 3o (München 1919) S 203-205.			
<hr/>				
ZIM (~1570)	handschriftlicher illustrierter Totentanz in dem von Graf Wilhelm Werner von ZIMMERN zusammengestellten Geistlichen ABC (erhalten in drei Handschriften des 16.Jhs; s. HEISS, Der Zimmernsche Totentanz und seine Copien, Heidelberg 1901);	152	202	311
		328	330	334
		357	379	431
		462	483	509
		A 700		
	benützt wurde Hs D (Donaueschingen Hs. 123; Mikrofilm), f 83 ^V -126 ^V ; (geschrieben um 1600, vielleicht von Johannes MÜLLER?).			

SONSTIGE PRIMÄRLITERATUR

- [ABRAHAM A SANCTA CLARA:] Große Todten-Brüderschafft / Das ist: Ein kurzer Entwurff Deß Sterblichen Lebens / Mit beygefügetem Catalogo, Oder Verzeichnuß aller derjenigen Herren Brüdern / Frauen / und Jungfrauen Schwestern / welche aus der Hochlöblichen Todten-Sodalität / bey denen Ehrwürdigen P.P. Augustinern Parfüsseren in Wienn / von Anno 1679 bis 1680 gestorben seyn. [Wien] Gedruckt im Jahr Christi 1681.
- Der Ackermann aus Böhmen, hg. v. Alois BERNT und K. BURDACH. Berlin 1917. (=Vom Mittelalter zur Reformation, hg. v. K. BURDACH, Bd. 3/1)
- Der alte Schnitter. Das ist / Ein Newes Schnitter Lied oder Blümel Gsang / von dem vralten Schnitter genandt Todt. Innsbruck: Michael Wagner. 1640.
- Apocalypses Apocryphae, hg. v. Konstantin von TISCHENDORF. Hildesheim 1966 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1866).
- Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments, hg. v. Emil KAUTZSCH. Bd. II: Die Pseudoepigraphen des Alten Testaments. Darmstadt 1962.
- Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hg. v. E. HENNECKE und W. SCHNEEMELCHER. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes. Tübingen 1964.
- Jacob AYRER: Dramen. Bd. 4 und 5. hg. v. A.v. KELLER. Stuttgart 1865. (=BLVSt 79/80)
- Ernst BARLACH: Die Todesreise. In: E.B., Das dichterische Werk. Bd. 2. München 1958. S 229-236.
- BEDAE Venerabilis Opera omnia. Tom. V. Paris 1862. (=PL 94)
- Bergreihen. Ein Liederbuch des 16. Jhs, hg. v. John MEIER. Halle 1892. (=Neudrucke Bd. 99/100)
- Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. 4. Aufl. Freiburg/Br. 1966.
- Jacob BIDERMAN: Ludi theatrales 1666. Hg. v. Rolf TAROT. Bd. 1. Tübingen 1967. (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 6)
- ders.: Cenodoxus. Dt. Übersetzung von Joachim Meichel. Hg. v. R. TAROT. Stuttgart 1965. (=Universal-Bibliothek 8958/59)
- ders.: Cenodoxus. Ed. and translated by D.G. DYER. Edinburgh 1975. (=Edinburgh bilingual Library 9)
- Ein bîspel von eim hunde gên der werlt schidunge, hg. v. Karl REGEL. In: ZfdPh 4 (1873) S 315-320.
- Franz M. BÖHME: Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen. Leipzig 1877.
- Johannes BOLTE (Hg.): Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen: 1. Das Münchner Spiel von 1510. 2. Macropedius, Hecastus 1539. 3. Naogeorgus, Mercator. 1540. Leipzig 1927. (=BLVSt 269/270)

- Valentin BOLTZ: Der Weltspiegel. In: Schweizerische Schauspiele des 16. Jhs, hg. v. J. BÄCHTOLD. Bd 2. Zürich 1891. S 101-353.
- Bonaventura: Nachtwachen. Hg. v. W. PAULSEN. Stuttgart 1972. (=Universal-Bibliothek 8926/27)
- Hermen BOTES Boek van veleme rade. Hg. v. Herman BRANDES. In: Jb.d.V.f.nd.Sprf. 16 (1890) S 1-41.
- Sebastian BRANT: Narrenschiff. Hg. v. Fr. ZARNCKE. Hildesheim 1961.
- Bertolt BRECHT: Salzburger Totentanz. In: B.B., Gesammelte Werke in 8 Bänden. Bd. 3. Frankfurt/M. 1967. S 2993-2999.
- Buch der Rügen, hg. v. Th. v. KARAJAN. In: ZfdA 2 (1842) S 6-92.
- BÜRGERs Gedichte, hg. v. A.E. BERGER. Leipzig/Wien [o.J.]
- Friederike CHRIST-KUTTER (Hg.): Frühe Schweizerspiele. Bern 1963. (=Altdeutsche Übungstexte 19)
- Matthias CLAUDIUS: Sämtliche Werke, hg. v. H.L. GEIGER. Wiesbaden [o.J.]
- August CLOSS: Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder. Ein Beitrag zur Bearbeitung lateinischer Exempla in mhd. Gewande. Heidelberg 1934. (=German. Bibl. II,37)
- Petrus COMESTOR: Historia scholastica. Sermones. In: PL 198. Paris 1855. p. 1045ff.
- Simon DACH: Gedichte. 3. Bd./1. Hg. v. W. ZIESEMER. Halle 1937. (=Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, SR Bd. 6)
- La Danse Macabre Française de Guyot MARCHANT (1486). [Textabdruck] in: Joel SAUGNIEUX, Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Paris 1972. (=Bibl. de la Fac. des Lettres de Lyon. Fasc. 30). p. 143-164.
- La Danza de la Muerte. [Textabdruck] in: Antologia Mayor de la Literatura Espanola. Vol. I: Edad Media. Ed. por G.DIAZ-PLAJA. 2.Ed. Barcelona e.a. 1969. (=Thesaurus Litterae. Espana, 1) p. 901-916.
- Lev DETELA: Die Königsstatue. Ein historischer Roman aus der Gegenwart. Wien 1977.
- Dialogus Mortis cum Homine. In: Analecta Hymnica medii aevi. Vol. 33, hg. v. C. BLUME. Leipzig 1899. S 287-289.
- Dis ist der welte lon [Legende von den 3 Lebenden und den 3 Toten] in: Karl KÜNSTLE, Die Legende der 3 Lebenden und 3 Toten und der Totentanz. Freiburg / Br. 1908. S 38-40.
- Franz von DITFURTH (Hg.): Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jhs. Nördlingen 1872.
- Franz von DITFURTH (Hg.): Historische Volkslieder vom Ende des 30jährigen Krieges 1648 bis zum Beginn des 7jährigen 1756. Heilbronn 1877.
- Heimito von DODERER: Die Erzählungen, hg. v. W. SCHMIDT-DENGLER. München 1972.

- Carl Friedrich DROLLINGER: Gedichte. Frankfurt/M. 1745.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. u. 17. Jhs, hg. von A. HENKEL und A. SCHÖNE. Stuttgart 1967.
- Eneas Silvius Piccolomini: Der Briefwechsel I/1. Hg. v. Rudolf WOLKAN. Wien 1909. (=Fontes Rerum Austriacarum 61)
- Klare / vnd Warhaffte Entwerffung / Menschliche Gestalt / vnd Wesenheit / Oder Dessen Aufgang / vnd Vntergang / So auß Göttlicher H.Schrift / trew-erwiesen vnd bey den Ehrwürdigen P.P. Augustinern Barfüßern allhier in Wienn / Gestifter Löbl. Todten-Bruderschafft / von dero Capell-Dienern zu einem Newen-Jahr an praesentiret worden. Gedruckt zu Wienn / Bey Matthaeo Cosmerovio / Röm.Kayserl. Mayest. Hoff-Buchdrucker / im Jahr 1662.
- Ludwig ERK und Franz M. BÖHME (Hg.): Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder. 3 Bände. Leipzig 1893-1894.
- Hans Georg ERNSTINGER: Raisbuch (1606/1608), hg. v. Ph. A. WALTHER. Stuttgart/Tübingen 1877. (=BLVSt 135)
- I and II Esdras, ed. by Jacob M. MYERS. New York 1974. (=The Anchor Bible 42)
- The Fourth Book of Ezra. The Latin Version, ed. by Robert L. BENSLEY with an Introduction by M.Rh. JAMES. Cambridge 1895. (=Texts and Studies Contributed to Biblical and Patristic Literature, ed. by J.A. ROBINSON. Vol. III, No 2)
- Exemplum de morte seu disputatio. [Polycarp-Legende] Hg. v. Leopold ZATOCIL, in: Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik I (Brno 1977). S 14-21.
- Fastnachtspiele aus dem 15.Jh. hg. v. A.v. KELLER. 4 Bände. Stuttgart 1853-1858. (=BLVSt 28-30. 46)
- Johann FISCHART: Geschichtklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 hg. v. Ute NYSSSEN. Düsseldorf 1963.
- Erasmus FRANCISCI: Der hohe Traur-Saal oder Steigen und Fallen grosser Herren. 4 Bände. 2. Aufl. Nürnberg: F. ENDTER. 1669-1681.
- Sebastian FRANCK (Hg.): Sprichwörter. Schöne, weise Klugreden. Frankfurt/M. 1548. Nachdruck Darmstadt 1972.
- Freidank: Bescheidenheit. Hg. v. H.E. BEZZENBERGER. Halle 1872.
- R. FRONING (Hg.): Das Drama des Mittelalters. 3 Bände. Stuttgart [o.J.] (=DNL 14,1-3)
- [GEILER von KEISERSBERG:] Das buoch Arbor humana. von dem menschlichen baum / geprediget von dem hochgelerten Doctor Johannes Keyersperg / darin geschicklich vnd in gottes lob zu lernen ist / des holtzmeyers des dotz frölich zu warten. / Einem yeden menschen nütz vnd gut. Straßburg 1521.
- Pamphilus GENGENBACH. Hg. v. Karl GOEDEKE. Hanover 1856.

- Karl GOEDEKE (Hg.): Deutsche Dichtung im Mittelalter. 2. Aufl. Dresden 1871.
- Johann W. v. GOETHE: Der Totentanz. In: Goethes Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Bd 1. T. 1. Stuttgart/Berlin o.J. S 135f.
- Johann W. v. GOETHE: Die Wahlverwandtschaften. In: Goethe Werke. 3. Bd. (Insel-Verlag) [o.O.] [o.J.] S 343-565.
- HAP GRIESHABER: Totentanz von Basel mit den Dialogen des mittelalterlichen Wandbildes. Dresden 1966.
- Andreas GRYPHIUS: Kirchhofsgedanken 1657. Nachtrag zu den Kirchhofsgedanken 1663. In: A.G., Vermischte Gedichte, hg. v. M. SZYROCKI. Tübingen 1964. (=A.G. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd 3) S 1-39.
- Johann Christian GÜNTHERS Sämtliche Werke, hg. v. W. KRÄMER. Bd 2: Klagelieder und Geistliche Gedichte in zeitlicher Folge. Darmstadt 1964.
- Georg Philipp HARSDÖRFER: Frauenzimmer Gesprächsspiele. Hg. v. I. BÖTTCHER. 8 Teile. Tübingen 1968/69. (=Deutsche Neudrucke. Reihe Barock, Nr. 16)
- HEINRICH von MELK, hg. v. Richard HEINZEL. Berlin 1867.
- HEINRICH von MÜGELN: Kleinere Dichtungen I/1, hg. v. K. STACKMANN. Berlin (DDR) 1959. (=DTM 50,I,1)
- Paul HEITZ (Hg.): Pestblätter des 15. Jhs. Mit einl. Text von W. SCHREIBER. Straßburg 1901.
- HELINANT: Les Vers de la Mort. Ed. par Fr. WULFF et Em. WALBERG. Paris 1905. (=Société des anciens Textes Français, 52)
- [Heures a lusaige de Cambray] Paris: Simon VOSTRE 1515.
- [Heures a lusaige de Rome] Paris: Simon VOSTRE. 1504.
- Heures a lusaige de Rome nouvellement imprimees ... Paris: Thielmann KERVER. 1507.
- Th.G.v.HIPPELS Sämtliche Werke. Bd 1-4. Berlin 1828.
- Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Hg. von D. WUTTKE. Köln / Graz 1964. (=Beihefte zum Archiv f. Kulturgeschichte, H. 7)
- Ludwig HOLLONIUS: Somnium vitae humanae (1605). Hg. v. F. SPENGLER. Halle 1891. (=Neudrucke 95)
- Horae beatae marie virginis secundum vsum Romanum absque requisitione aliqua cum pluribus orationibus in gallico et latino. [Hg. v. Philipp PIGUOCHET, gedruckt bei Simon VOSTRE. Paris 1502]
- HUGO von MONTFORT, hg. v. J.E. WACKERNELL. Innsbruck 1881. (=Ältere tirolische Dichter, Bd. 3)
- HUGO von TRIMBERG: Der Renner. Hg. v. G. EHRISMANN. 4 Bände. Nachdruck besorgt von G. SCHWEIKLE. Berlin 1970. (=Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters)

- Gerhard ISING (Hg.): Die niederdeutschen Bibelfrühdrucke. Bd III. Berlin (DDR) 1968. (=DTM 54,3)
- JOHANNES von SOEST: Dy gemein Bicht. Hg. v. K.v. BAHDER. In: Germania 33 (1888) S 129-158.
- JOHANNES von OLMÜTZ: Das Leben des heiligen Hieronymus. Hg. v. Anton BENEDICT. Prag 1880. (=Bibl. d. mhd. Literatur in Böhmen, Bd. 3)
- JOHANNES de SEGOVIA: Historia Generalis Synodi Basiliensis. Hg. v. E. BIRK. Wien 1886. (=Mon. Conc. gener. Sec. XV. Tom. II/III)
- Des Knaben Wunderhorn. Alté deutsche Lieder, ges. v. A. v. ARNIM und Cl. BRENTANO. 2 Bände. Berlin 1873.
- [Johann Rudolf KÖLNER:] Der Aristokraten Todtentanz. 2 Teile. [o.O.] (Mit fingiertem Druckort: Petersburg) [o.J.]
- Das Königslied. Hg. v. Gottlieb BRANDSCH. In: Das deutsche Volkslied 28 (1926) S 41-43.
- Johann KOLROSS: Fünferlei Betrachtnisse, die den Menschen zur Buße reizen. Bearb. v. Th.ODINGA. In: Schweizerische Schauspiele des 16. Jhs, hg. von Jakob BÄCHTOLD. Bd 1. Zürich 1890. S 51-100.
- Erik von KRAEMER (Hg.): Les quinze signes du jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle. Helsinki / Helsingfors 1966. (=Commentationes Humanarum Litterarum. Soc. Scientiarum Fennica 38,2)
- Franz KRANEWITTER: Totentanz. Tragödie in 1 Aufzug. in: F.K. Gesammelte Werke. Wien / Leipzig / Berlin 1933. S 630 - 647.
- Leben und Tod [nd. Zwiegespräch], hg. v. W. STAMMLER. In: Mittel-niederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921. S 116-118.
- Die Legende von den 15 Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Texte, hg. v. G. NÖLLE. In: PPB 6 (1879) S 457 - 470.
- Herm. LEYSER (Hg.): Deutsche Predigten des 13. und 14. Jhs. Quedlinburg/Leipzig 1838. (=Bibl.d.ges.dt. National-Litteratur. Bd 11,2)
- Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jh. nach einer Hs. des Stiftes Hohenfurt. Hg. v. Wilhelm BÄUMKER. Leipzig 1895.
- Die Limburger Chronik, hg. v. Arthur WYSS. Dublin/Zürich ²1973. (=MGH, Deutsche Chroniken IV,1)
- Martin LUTHER: Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrift. Deusch auff's new zugericht. Wittenberg 1545. Hg. v. H. VOLZ und H. BLANKE. 3 Bände. München 1974. (=dtv 6031-6033)
- Thomas MANN: Der Zauberberg. Roman. Bd 1. Frankfurt/M. 1971. (=fischer tb. 800,1)
- Niklaus MANUEL, hg. v. J. BÄCHTOLD. Frauenfeld 1878. (=Bibl. der älteren Schriftwerke der dt. Schweiz, Bd. 2)
- Friedrich MAURER (Hg.): Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jhs. 3 Bände. Tübingen 1964-1970.

- Offenbarungen der Schwester MECHTHILD von MAGDEBURG, oder das fließende Licht der Gottheit. Hg. v. Gall MOREL. Regensburg 1869.
- MEISTER INGOLD: Das Goldene Spiel. Hg. v. E. SCHRÖDER. Straßburg 1882. (=Elsässische Litteraturdenkmäler aus dem 14.-17. Jh. Bd. 3)
- Meister Reuauß, hg. v. A. SCHÖNBACH. In: Wagners Archiv für die Geschichte dt. Sprache und Dichtung. Bd 1 (Wien 1874) S 13 - 37. 95f. (Korrekturen von H. LAMBEL: S 227 - 240)
- Nicolaus MERCATOR: Ein vastelauendes Spil van dem Dode vnde van dem Levende. Hg. v. W. SEELMANN. In: Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele. Norden/Leipzig 1885. (=Drucke des Vereins f. nd. Sprachforschung I) S 31-44.
- Der Misnære. In: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jhs, hg. v. Fr.H. von der HAGEN. Bd III. Leipzig 1838. S 86-110.
- Mittelalter. Texte und Zeugnisse. Hg. v. H. de BOOR. 1. Teilband. München 1965. (=Die Deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse I)
- F.J. MONE (Hg.): Schauspiele des Mittelalters. 1. Bd. Karlsruhe 1846.
- OSWALD von WOLKENSTEIN: Die Lieder. Hg. v. H. MOSER, N.R. WOLF und N. WOLF. 2. Aufl. Tübingen 1975. (= ATB 55)
- Das Passional. Eine Legendensammlung des 13. Jhs. Hg. v. Karl KÖPKE. Quedlinburg/Leipzig 1852.
- Jean PAUL: Werke. 2. Bd. Hg. v. P. STAPF. Berlin/Darmstadt 1962.
- Thomas PEUNTNERS "Kunst des heilsamen Sterbens". Unters. u. hg. von R. RUDOLF. Berlin 1956. (=Texte des späten Mittelalters, H. 2)
- Priamel vom tode. In: Deutsche Dichtung des Mittelalters, hg. v. K. GOEDEKE. 2. Aufl. Dresden 1871. S 976f.
- Die Protokolle des Concils 1440-1443. Hg. v. Hermann HERRE. Basel 1910. (=Concilium Basiliense VII)
- Die Gedichte REINMARS von ZWETER, hg. v. Gustav ROETHE. Leipzig 1887.
- Christian REUTER: Schellmuffskys ... Reisebeschreibung. Hg. v. I.M. BARTH. Stuttgart 1964. (=Universal-Bibliothek 4343)
- Rainer Maria RILKE: Toten-Tanz. In: R.M.R., Sämtliche Werke. hg. v. E. ZINN. Bd 1. o.O. o.J. S 574.
- RUDOLF von EMS: Barlaam und Josaphat. Hg. v. Franz PFEIFFER. Leipzig 1843. (=Dichtungen des deutschen Mittelalters Bd 3)
- Paul RUNGE (Hg.): Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung HUGOs von REUTLINGEN. Leipzig 1900. Nachdruck Hildesheim/Wiesbaden 1969.
- Hans SACHS: Werke hg. v. A.v. KELLER und E. GOETZE. Bd 1. 11. 22 und 23. Tübingen/Stuttgart 1870-1895. (=BLVSt 102/136/201/207)
- Dichtungen von Hans SACHS, hg. v. J. TITTMANN. T. 3. Leipzig 1871. (=Deutsche Dichter des 16. Jhs, Bd. VI,3)

- Das Schachzabelbuch des JACOBUS des CESSOLIS O.P. in mhd. Prosa-
übersetzung, hg. v. F. SCHMIDT. Berlin 1961. (=Texte des späten
Mittelalters, H. 13)
- Das Schachzabelbuch KUNRATS von AMMENHAUSEN nebst den Schachbüchern
des Jakob von Cessole und des Jakob Mennel hg. v. Ferdinand
VETTER. Frauenfeld 1892. (=Bibl. Älterer Schriftwerke der
deutschen Schweiz. Ergänzungsband)
- Schauspiele aus dem 16. Jh., hg. v. Julius TITTMANN. 2. Teil:
Bartholomäus Krüger. Jacob Ayrer. Leipzig 1868. (=Deutsche
Dichter des 16. Jhs, Bd III,2)
- SCHEDELSche Weltchronik. Nürnberg 1493. Nachdruck Grünwald/München
1975.
- Dietrich SCHERNBERG: Ein schön Spiel von Frau Jutten. Hg. v. Man-
fred LEMMER. Berlin 1971. (=Texte des späten Mittelalters und
der frühen Neuzeit, H. 24)
- Anton SCHLOSSAR: Österreichische Cultur- und Literaturbilder. Wien
1879.
- Anton SCHLOSSAR (Hg.): Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Inns-
bruck 1881.
- Anton E. SCHÖNBACH (Hg.): Altdeutsche Predigten. Bd 1 - 3. Graz
1886 - 1891.
- Hermann SCHÖPPLER: Ein Pestsegen. In: Archiv f. Gesch. d. Medizin
Bd 2 (1909) S 433f.
- Heinrich SEUSE: Deutsche Schriften. Hg. v. Karl BIHLMAYER. Stuttgart
1907.
- Sibillen Boich, hg. v. Oskar SCHADE. In: Geistliche Gedichte des
14. und 15. Jhs. vom Niderrhein. Hanover 1854. S 293 - 332.
- Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. Texte und Zeugnisse, hg.
v. Hedwig HEGER. 2 Teilbände. München 1975/78. (=Die deutsche
Literatur. Texte und Zeugnisse, Bd 2)
- Wolfgang SPANGENBERG: Mammons Sold. In: W.Sp., Sämtliche Werke. Bd
2, hg. v. M. BIRCHER u. A. VIZKELETY. Berlin/New York 1975.
(=Ausgaben dt. Lit. des 15. bis 18. Jhs) S 221-270.
- Das Spiegelbuch. Ein illustriertes Erbauungsbuch des 15. Jhs in
dramatischer Form. Hg. v. Joh. BOLTE. In: SB Berlin, phil.-
hist. Kl. 1932/VIII. S 130-171.
- Wolfgang STAMMLER (Hg.): Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg 1921.
- Anton STEINHAEUER: Vado mori sive via omnis carnis morte duce,
mortalibus in Processione mortuorem ... Köln 1745. (Erstausgabe
Straßburg 1731)
- Philipp STRAUCH: Von der Sünde des Tanzes. Aus einem Traktat des 15.
Jhs [Ir sullen üch hütten vor dantzen] In: Arch.f.Religions-
wissenschaft 23 (1925) S 353-356.
- Johann STRICKER: De Düdesche Schlömer. Hg. v. A.E. BERGER. In: Die
Schaubühne im Dienste der Reformation. 2. Teil. Leipzig 1936.
(=DLE, Reihe Reformation, Bd. 6) S 177-347.

- Karl SUDHOFF: Ein Augsburger Pestblatt, ca. 1472/1474 bei Günther ZÄINER gedruckt. In: Arch.f.Gesch.d.Med. 2 (1909) S 113f.
- Des Teufels Netz. Satirisch-Didaktisches Gedicht aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. Hg. v. K.A. BARACK. Stuttgart 1863. (=BLVst 70)
- THOMAS von KEMPEN: Das Buch von der Nachfolge Christi. Stuttgart 1967. (=Universal-Bibliothek 7663)
- Todten-Tanz oder Spiegel menschlicher Hinfälligkeit, in acht Abbildungen, welche von VON WYL gemalt, im ehemaligen Jesuitenkloster, gegenwärtigen Regierungsgebäude zu Luzern aufbewahrt werden. Getreu nach den Originalien lithographiert von Gebr. EGLIN in Luzern. Luzern 1839.
- Ernst TOLLER: Die Wandlung. In: E.T., Gesammelte Werke, Bd. 2. Hg. v. J.M. SPALEK und W. FRÜHWALD. München 1978. S 7 - 61.
- Georg TRAKL: Das dichterische Werk. München 1972. (=dtv 6001)
- Trauerreden des Barock. Hg. v. Maria FÜRSTENWALD. Wiesbaden 1973. (=Beiträge z. Lit. des 15. bis 18. Jhs, Bd. 4)
- Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus (1683). Hg. v. M. SZYROCKI und K. GAJEK. Wien 1973. (=Wiener Neudrucke 3)
- Das Vado mori. Hg. v. Willy F. STORCK. In: ZfdPh 42 (1910) S 422-428.
- Visio Philibert. Hg. v. Th. v. KARAJAN. In: Frühlingsgabe für Freunde älterer Literatur. Wien 1839. S 85 - 164.
- Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn, ges. v. Aug. HARTMANN, mit vielen Melodien nach dem Volksmund aufgezeichnet von Hyazinth ABELE. Leipzig 1880.
- Vom andern land. Hg. von Joh. FRANCK. In: ZfdA 44 (1900) S 123 - 131.
- Vom Babpst Cardinal und von Bischoffen. In: R. FRONING, Das Drama des Mittelalters. Teil 3. Stuttgart [o.J.] (=DNL 14,3) S 967 - 971.
- Vom jüngsten Tage. Hg. v. Gustav ROSENHAGEN. In: Kleinere mhd. Erzählungen, Fabeln und Lehrgedichte. Die Heidelberger Hs. cod. pal.germ. 341, hg. v. G. ROSENHAGEN. Berlin 1909. (=DTM 17) S 1 - 20.
- Vom Sterben des reichen Mannes. Die Dramen von Everyman, Homulus Hecastus und dem Kauffmann. Hg. v. H. WIEMKEN. Bremen 1965. (= Sammlung Dieterich 298)
- Vom Tanawäschel. In: Die Deutsche Literatur - Texte und Zeugnisse. Bd II,1: Spätmittelalter und Frühhumanismus. Hg. v. H. HEGER. München 1975. S 357 - 365.
- Vom tanzen, was frucht darauß kumm, vnd was es sey. Im thön von vppigklichen dingen [Lied aus dem Jahr 1540] Hg. v. Joh. BOLTE. In: Alemannia 18 (1890) S 88 - 91.
- Vom dem iungsten tage. Eine Predigt aus dem Umkreis des Predigtbuches des Priesters Konrad. Hg. v. Volker MERTENS. In: Würzburger Prosastudien I. München 1968. (=Medium Aevum 13) S 102 - 121.

- Von den fünfzehenn zeichen vor dem ivngsten tag. Hg. v. Hans EGGERS. In: PBB 74 (1952) S 355 - 372.
(Erstausgabe von M. HAUPT, in: ZfdA 1, 1841, S 117 - 126)
- Philipp WACKERNAGEL: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jhs. 5 Bände. Leipzig 1864 - 1877.
- Die Warnung. Eine Reimpredigt aus dem 13. Jh. Hg. v. Leopold WEBER. München (1912). (=Münchener Archiv für Philologie des Mittelalters und der Renaissance. H. 1)
- Der Wartburgkrieg. Hg. v. Karl SIMROCK. Stuttgart/Augsburg 1858.
- Was schaden tantzen bringt. [Predigt] In: Franz M. BÖHME, Geschichte des Tanzes in Deutschland. T. 1. Leipzig 1886. S 94 - 100.
- Berner Weltgerichtsspiel. Hg. v. W. STAMMLER. Berlin 1962. (=Texte des späten Mittelalters, H. 15)
- Leonard A. WILLOUGHBY (Hg.): Von dem jungsten Tage. Oxford 1918.
- Der Württemberger. Untersuchungen, Texte, Kommentar, (hg.) von Franziska HEINZLE. Göppingen 1974. (=GAG 137)
(ältere Ausgabe von Heinrich A. KELLER: Des von Wirtembergk pueh. Tübingen 1845. [=Schriften der Universität Tübingen])
- Das Eisenacher Zehnjungfrauenspiel. Hg. v. Karin SCHNEIDER. Berlin 1964. (=Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, H. 17)
- Die fünfzehn Zeichen des Jüngsten Gerichts. Hg. v. E. SOMMER. In: ZfdA 3 (1843) S 523 - 530.
- Das Zeitalter des Barock. Text und Zeugnisse. Hg. v. Albrecht SCHÖNE. München 1963. (=Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, Bd. 3)
- Zimmernsche Chronik. Hg. v. A.K. BARACK. Bd 4. Tübingen 1869. (=BLVSt 94)

EINGESEHENE UND ZITIERTER SEKUNDÄRLITERATUR

- Johann Christoph ADELUNG: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. 4 Bände. Wien 1811.
- Erhard AGRICOLA: Vom Text zum Thema. In: Probleme der Textgrammatik. Hg. v. F. DANES und D. VIEHWEGER. Berlin (DDR) 1976. (=studia grammatica 11) S 13 - 27.
- Paul ALTHAUS: Die letzten Dinge. Lehrbuch der Eschatologie. 7. Aufl. Gütersloh 1957.
- Paul ALTHAUS: Eschatologie. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd 2. 3. Aufl. Tübingen 1958. Sp. 677f.
- Karl APPEL: Die Danza general de la muerte nach der Hs. des Escorial. In: Beiträge zur roman. und engl. Philologie. Fs. z. Breslauer Neuphilologentag. Breslau 1902. S 1 - 43
- Philippe ARIÈS: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München / Wien 1976.
- Karl ATZ: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. 2. Aufl. Innsbruck 1909.
- Leonhard ATZBERGER: Die christliche Eschatologie in den Stadien ihrer Offenbarung im Alten und Neuen Testamente. Freiburg/Br. 1890.
- John L. AUSTIN: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words), Stuttgart 1972. (=Universal-Bibliothek 9396-98)
- Jacob BAECHTOLD: Niklaus Manuel. Frauenfeld 1878. (=Bibl. älterer Schriftwerke der dt. Schweiz, Bd. 2)
- Leo BAER: Der Heidelberger Totentanz und die mittelrheinische Buchillustration des 15. Jhs. In: Gutenberg-Festschrift 1925. Mainz 1925. S 269 - 275.
- Hermann BAETHCKE: Des dodes danz. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496. Tübingen 1876. (=BLVSt 127)
- W. BÄUMKER: Der Todtentanz. Studie. In: Frankfurter zeitgemäße Broschüren, NF. II,6. Frankfurt/M. 1881. S 175 - 205.
- Joseph BAUTZ: Weltgericht und Weltende. Im Anschluß an die Scholastik und die neuere Theologie dargestellt. Mainz 1886.
- Gustav BEBERMEYER: Narrenliteratur. In: Reallexikon Bd 2. ²1965. S 592 - 598.
- C.H. BECKER: Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere. In: Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Orients, Ernst KUHN am 7.2.1916 gewidmet. München 1916. S 87 - 105.
- Conrad-André BEERLI: Le peintre poete Nicolas Manuel et l'evolution sociale de son temps. Genf 1953. (=Univ. de Genève, Fac. d. Sciences économiques et sociales, Thèse N^o 139)
- Horst BELKE: Literarische Gebrauchsformen. Düsseldorf 1973. (=Grundstudium Literaturwissenschaft. Hochschuldidaktische Arbeitsmaterialien, Bd. 9)

- Walter BENJAMIN: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. v. R. TIEDEMANN. Frankfurt/ M. 1978. (=Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft, Nr. 225)
- Benjamin BENNETT: Death and the Fools. In: German Life and Letters 30 (1976/77) S 65 - 72.
- Josef BENZING: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jhs. im deutschen Sprachengebiet. Wiesbaden 1963. (=Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Bd 12)
- Eduard BEREND: Tod und Humor. In: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. F. MUNCKER zum 60. Geburtstag. München 1916. S 236 - 248.
- Karl BERTSCHE: Abraham a Sancta Clara. Mönchen Gladbach 1918. (=Eine Sammlung von Zeit- und Lebensbildern. H. 22)
- Karl BERTSCHE: Die Totenkapelle von Abraham a Sancta Clara. Ein Totentanz in Wort und Bild. Mönchen Gladbach 1921.
- Bibliographie zur Symbolik und Mythologie. Hg. v. M. LURKER. Jg. 1ff (Baden Baden 1968ff).
- Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesv. Romae 1676.
- Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. 11 Bände. Bruxelles 1890/1933.
- Bilder des Todes in der Gottesackerkapelle in Babenhausen. In: Bayerland 41 (München 1930) S 570f.
- Allgemeine Deutsche Biographie. 56 Bände. Leipzig 1875-1912.
- Neue Deutsche Biographie. Hg. v. d. histor. Kommission bei der Bayer. Ak. d. Wiss. Bd 1ff. Berlin 1953ff.
- A. BIRLINGER und W. CRECELIUS: Zu des Knaben Wunderhorn. [Es ist ein Schütz der heist der Todt]. In: Alemannia 9 (1881) S 151 - 158.
- J.A. BIZET: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz] In: Etudes Germaniques 11 (1956) S 258f.
- Fritz BLASER: Luzern im Stichwort. Ein Stadtführer für Einheimische. Luzern 1965. (=Luzern im Wandel der Zeiten, H. 35)
- Werner BLOCK: Aus der Geschichte der frühen Totentänze. In: Totentänze von Dürer bis Dali [Ausstellungskatalog]. Zeichnungen und Originalgrafik aus der Sammlung Werner Block. Ausstellung des Hannoverschen Künstlervereins und des Kulturamts ... Hannover, 16.1. - 13.2. 1972 im Kubus an der Ägidiuskirche. [o.O.] [o.J.]
- Werner BLOCK: Der Arzt und der Tod in Bildern aus 6 Jahrhunderten. Stuttgart 1966. 2. Aufl. 1972.
- Leonard BLOOMFIELD: Language. 12th Ed. London 1973.
- T.S.R. BOASE: König Tod. Sterben, Jüngstes Gericht und Auferstehung. In: Joan EVANS, Blüte des Mittelalters. Zürich. 1966. S 203 - 244.
- Elfried BOCK: Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1930. (=Propyläen Kunstgeschichte, Ergänzungsband)
- Franz M. BÖHME: Geschichte des Tanzes in Deutschland. 2 Bände. Leipzig 1866.

- Ernst BOHNENBLUST: Geschichte der Schweiz. Erlenbach / Zürich 1974.
- Theodor BOHNER: Das Haus Savoyen. Berlin 1941.
- Johannes BOLTE: Das Spiegelbuch. Ein illustriertes Erbauungsbuch des 15. Jhs. in dramatischer Form. In: SB Berlin, phil.-hist. Kl. (1932/VIII) S 130 - 171.
- Johannes BOLTE: Ein weiterer Totentanztext. In: Alemannia 18 (1890) S 127 - 131.
- Johannes BOLTE: Zum deutschen Volksliede 43: Der sterbende Korporal. In: Zft. d. Vereins für Volkskunde 26 (1916) S 178 - 185.
- Johannes BOLTE: Zur Geschichte des Tanzes. In: Alemannia 18 (1890) S 74 - 93.
- C. BORCHLING: Ein prosaischer niederdeutscher Totentanz des 16. Jhs. In: Jb. d. V. f. nd. Sprachforschung 28 (1902) S 25 - 31.
- Arno BORST: Lebensformen im Mittelalter. Frankfurt/Berlin 1973.
- Ivo BRAAK: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil I: Dramatik. 2 Bände. Kiel 1975. (=Hirts Stichwortbücher)
- Ellen BREEDE: Studien zu den lateinischen und deutschsprachigen Totentanztexten des 13. bis 17. Jhs. Halle 1931.
- B. BRENK: Auferstehung der Toten. In: Lex. d. christl. Ikonographie. Bd. 1. Rom u.a. 1968. Sp. 219-222.
- Dieter BREUER: Einführung in die pragmatische Texttheorie. München 1974. (=UTB 106)
- Hennig BRINKMANN: Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung. 2. Aufl. Düsseldorf 1971.
- Neil C. BROOKS: Processional Drama and Dramatic Procession in Germany in the Late Middle Ages. In: JEGP 32 (1933) p. 141-171.
- Jürgen BRUMMACK: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: DVjs Sonderheft 1971. S 275 - 377.
- Gert BUCHHEIT: Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung. Berlin 1926.
- Max BUCHNER: Johannes von Soest. In: VL 2, 1936. Sp. 629 - 634.
- Emanuel BÜCHEL: Der Todten-Tanz in dem Klingenthal zu Basel Nach dem Original gezeichnet und an das Licht gestellt ... [hslich] im Jahr 1768. (vorh.: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett B III 180 A 104)
- Emanuel BÜCHEL: Der Todten-Tanz auf dem Prediger Kirchhof zu Basel, Aus Hoch Obrigkeitlichem Befehl abgemalchet, Und in einem dazu dienlichen Vorbericht erleuteret. [Hslich: Basel] 1773. (vorh.: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett B II21 A 102)
- Konrad BURDACH: Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit. Berlin 1926-1932. (=Vom Mittelalter zur Reformation III,2)
- Jaques CHORON: Der Tod im abendländischen Denken. Stuttgart 1967.

- James W. CLARK: *The Dance of the Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow 1950.
- Bruno CLAUSSEN: *Der Lübecker Totentanz von 1520 in einem Nachdruck des Nathan Chyträus vom Jahre 1597*. In: *Korrespondenzblatt des Ver. f. nd. Sprf.* 37 (1919/21) S 68 - 70.
- Otto CLEMEN: *Ein Totentanzgedicht aus Rothenburg o.T.* In: *Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte* 18 (1912) S 124 - 128.
- August CLOSS: *Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder. Beitrag zur Bearbeitung lat. Exempla in mhd. Gewande nebst einem Anhang: De eo qui duas volebat uxores*. Heidelberg 1934. (=German. Bibliothek II,37)
- Jacques COMBE: *Bosch*. München 1957.
- Hans COMMENDA: *Totentanzlied*. In: *Das deutsche Volkslied* 44 (1942) S 113f.
- André CORVISIER: *La représentation de la société dans les danses des morts du XVe au XVIIIe siècle*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Tom. 16 (Paris 1969) p. 457-539.
- Stephan COSACCHI: *Geschichte der Totentänze*. 3 Bände. Budapest 1936 - 1944. (=Bibli. humanitatis historica 1. 5. 7)
- Stephan COSACCHI: *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*. Meisenheim/Gl. 1965.
- Stephan COSACCHI: *Musikinstrumente im Totentanz*. In: *Musikforschung* 8 (1955) S 1-19.
- G. COSTA: *Die Rechtseinrichtungen der Zensur in der Reichsstadt Augsburg*. In: *Zft. d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg* 42 (1916) S 1 - 82.
- Wilhelm CREIZENACH: *Geschichte des neueren Dramas*. Bd 1-3. Halle 1893 - 1903.
- R. CRUEL: *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*. Detmold 1879.
- [F. CRULL:] *Nachricht von einem Todtentanze zu Wismar*. Schwerin 1877.
- Dieter CUNZ: *Samuel Maclea: Totentanz. Ein Jedermann-Spiel aus dem 19. Jh.* In: *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, Januar 1947. S 25 - 53.
- Joseph A. DANE: *The Aesthetics of Myth in the Redentin Easterplay*. In: *The Germanic Review* 53 (1978) p. 89 - 95.
- E. DELAURELLE, E.-R. LABANDE und Paul OURLIAC: *L'Église au temps du Grand Schisme et de la crise conciliaire*. Paris 1964. (=Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'au nos jours. Tom. 14,2)
- Henr. DENZINGER et Clem. BANNWART: *Enchiridion Symbolorum*. 13./14. Ed. Freiburg/Br. 1922.
- Dictionnaire de Théologie Catholique*. 15 Vols. Paris 1903-1946.
- E. DÖRING-HIRSCH: *Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*. Berlin 1927. (=Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur, Bd. 2)

- Anton DOERRER: Totentanz und Dominikanerspiel. In: Österr. Zft. f. Volkskunde 51 (1948) S 198 - 200.
- Josef DOLLRIESS: Totentanztexte seit dem 16. Jh. (Diss. Königsberg) Oettingen 1927.
- Francis DOUCE: The Dance of Death Exhibited in Elegant Engravings on Wood With a Dissertation on the Several Representations of that Subject But more Particularly on Those Ascribed to Macaber and Hans Holbein. London 1833.
- Wolfgang DRESSLER: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen ²1973. (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 13)
- Edelgard DUBRUCK: Another look at "Macabre". In: Romania 79 (1958) S 536 - 543.
- DÜ CANGE: Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis. 10 Bände. Nachdruck Graz 1954.
- Anton DÜRRWÄCHTER: Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen vorzugsweise in Bayern. In: Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns 5 (1897) S 89 - 115.
- Anton DÜRRWÄCHTER: Der Füssener Totentanz und sein Fortleben. In: Zft. d. historischen Vereins f. Schwaben und Neuburg 25 (1898) S 125 - 166.
- Anton DÜRRWÄCHTER: Vom Totentanze in Bayern. In: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, Nr. 161 (Jg. 1918) S 273 - 286. 445 - 454.
- Peter DÜSTERDIECK: Buchproduktion im 17. Jh. Eine Analyse der Meßkataloge für die Jahre 1637 und 1658. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Bd. 14,2 (Frankfurt 1973) S 163 - 219.
- Ludwig EBENBICHLER: Über das Deckengemälde in der Totenkapelle der Pfarrre Voldöpp. In: Tiroler Heimatblätter 30 (1955) S 126f.
- Fr. W. EDEL: Die neue Kirche in Straßburg. Straßburg 1825.
- Hans EGGERS: Von den fünfzehenn zaichen vor dem ivngsten tag. In: PBB 74 (1952) S 355 - 409.
- Hans EGGERS: Fünfzehn Zeichen. In: Verfasserlexikon 5, 1955, S 1139 - 1148.
- Anke EHLERS: Des Teufels Netz: Untersuchungen zum Gattungsproblem. Stuttgart e.a. 1973. (=Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 35)
- Georg ELLINGER: Die neulateinische Lyrik Deutschlands in der 1. Hälfte des 16. Jhs. Berlin/Leipzig 1929. (=Geschichte der neulat. Lit. Deutschlands im 16. Jh., II)
- Anton ENGLERT: Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild. In: Zft. d. Vereins f. Volkskunde 15 (1905) S 399 - 412.
- Martin ERBSTOESSER: Sozialreligiöse Strömungen im späten Mittelalter. Geißler, Freigeister und Waldenser im 14. Jh. Berlin (DDR) 1970. (=Forschungen zur mittelalterlichen Geschichte, 16)
- Konrad EUBEL: Geschichte der oberdeutschen (Straßburger) Minoritenprovinz. Würzburg 1886.

- Ekkehart FABIAN: Holbein - Manuel - Schmid - Studien. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance und der Reformation am Oberrhein und Bodensee. Tübingen 1965. (=Schriften zur Kirchen- und Rechtsgeschichte, 32)
- Franz FALK: Die Druckkunst im Dienste der Kirche, zunächst bis zum Jahre 1520. Köln 1879. (=Görres-Gesellschaft, 2. Vereinsschrift für 1879). Nachdruck: Amsterdam 1969.
- Franz FALK: Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahre 1520. Köln 1890. (=Görres-Gesellschaft, 2. Vereinsschrift für 1890)
- Hans FEHR: Massenkunst im 16. Jh. Flugblätter aus der Sammlung Wickiana. Berlin 1924. (=Denkmale der Volkskunst, 1)
- Wilhelm FEHSE: Das Totentanzproblem. In: ZfdPh 42 (1910) S 261 - 286.
- Wilhelm FEHSE: Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext. In: ZfdPh 40 (1908) S 67 - 92.
- Werner FISCHER-DEFOY: Verschiedenes aus alten Pestschriften. In: Arch. f. Gesch. d. Med. 3 (1911) S 305 - 312.
- Wilhelm FLADT: Der Bleibacher Totentanz. In: Mein Heimatland Bd. 19 (Karlsruhe 1932) S 269 - 283.
- A. FOREST, F. van STEENBERGHEN und M. de GANDILLAC: Le mouvement doctrinal du X^e au X^{IV}e siècle. Paris 1956. (=Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'a nos jours, Vol. 13)
- Gerda FRANZ: Tugenden und Laster der Stände in der didaktischen Literatur des späten Mittelalters. Masch. Diss. Bonn 1957.
- P. FREDERICQ: De secten der geeselaars en der dansers in den Nederlanden tijdens de 14de eeuw. Brüssel 1895-1898. (=Memoires de l'académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. T. 53)
- Josef FREILINGER, Wolfgang HIÉRL und Werner SCHÄFER: Zu den Bildern des Felix Hölzl in der Toten- oder Seelenkapelle im Friedhof St. Peter in Straubing. Straubing 1973.
- Elisabeth FRENZEL: Stoffe der Weltliteratur. 4. Aufl. Stuttgart 1976 (=Kröners Taschenausgabe 300)
- Freund Heins Erscheinungen, in Holbeins Manier. [Rezension] in: Anzeiger des Deutschen Merkur, März 1785, S XXXIV-XXXVI.
- A. FREYBE: Das Memento mori in deutscher Sitte, bildlicher Darstellung und Volksglauben, deutscher Sprache, Dichtung und Seelsorge. Gotha 1909.
- Theodor FRIMMEL: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes V. In: Mitteilungen der k.k. Centralkommission, NF 11 (1885) S LXXXV - XCI.
- Werner FUCHS: Todesbilder in der modernen Gesellschaft. Frankfurt 1973. (=suhrkamp taschenbuch, Nr. 102)
- Hans Heinrich FÜSSL: Allgemeines Künstlerlexikon. 2 und 1 Bd. Zürich 1763 - 1821.

- Richard GALLE: Die Personifikation als poet. Kunstmittel und ihre Verwendung in der mhd. Dichtung bis zum Beginne des Verfalls. Diss. Leipzig 1888.
- Josef GARBER: Die Malerfamilie Stolz. In: Der Schlern 7 (1926) S 1 - 31.
- GEBHARDT, Handbuch der deutschen Geschichte. Bd. 1. 8. Auflage. Stuttgart 1954.
- Paul GEIGER: Totentanz. In: Hwb. d. dt. Aberglaubens. Bd. 8. Berlin / Leipzig 1936/37. Sp. 1098-1100.
- Ferdinand GELDNER: Die deutschen Inkunabeldrucker. Bd. 1. Stuttgart 1968.
- Joseph GILL: Konstanz und Basel-Florenz. Mainz 1967. (=Geschichte der ökumenischen Konzilien IX)
- Karl GINHART: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen. Wien 1969. (=Österr. Kunsttopographie, Bd. 37)
- Karl GOEDEKE: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2. Aufl. 15 Bände. Dresden / Berlin 1884 - 1966.
- Alexander GOETTE: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897.
- Karl-Heinz GÖTTERT und Wolfgang HERRLITZ: Linguistische Propädeutik. Bd. 1: Theoretische Grundlagen. Tübingen 1977. (=Germanistische Arbeitshefte 20)
- Georg GRABER: Der Kärntner Totentanz. Komödia von dem grimmgigen Tod. Wien 1924. (=Deutsche Hausbücherei, Bd. 129)
- Otto von GREYERZ: Totentanzlieder. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 25 (1924) S 161 - 179.
- Gustav GRÖBER: Geschichte der mittelfranzösischen Literatur. Bd. 2: Vers- und Prosadichtung des 15. Jhs. 2. Aufl. bearb. v. Stefan HOFER. Berlin / Leipzig 1937. (=Grundriß der roman. Philologie N.F.: Gesch. d. frz. Lit., Bd. 4)
- Helmut GRÖTZSCH: Kanzelsanduhren aus der Sammlung des Staatlichen Mathemat.-Physikal. Salons. In: Schriften der Freunde alter Uhren Bd. V (Ulm 1965) S 16-20.
- Ernst U. GROSSE: Text und Kommunikation. Stuttgart u.a. 1976.
- Siegfried GROSSE: Zur Ständekritik in den geistlichen Spielen des späten Mittelalters. In: ZfdPh 86 (1967) Sonderheft S 63 - 79.
- Herbert GRUNDMANN: Religiöse Bewegungen im Mittelalter. 2. Aufl. Hildesheim 1961.
- Elisabeth GÜLICH und Wolfgang RAIBLE: Textsorten-Probleme. In: Linguist. Probleme der Textanalyse. Düsseldorf 1975 (=Sprache der Gegenwart, Bd. 35) S 144 - 197.
- Hermann GUMBEL: Die Verweltlichung des deutschen geistlichen Dialogs im 14. Jh. In: DVjS 8 (1930) S 481 - 496.
- Carl Max HAAS: Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt. Emsdetten 1958. (=Die Schaubühne, Bd. 51)

- Wolfgang HÄDECKE: Der wilde Tod [Rezension von ARIES, Studien, 1976]
In: Neue Rundschau 88 (1977) S 281 - 288.
- K. HAHN: Ars moriendi. In: Lexikon d. christl. Ikonographie. Bd. 1.
Rom u.a. 1968. Sp. 188f.
- Edgar HAHNEWALD: Der Dresdener Totentanz. In: Mitteilungen des Ver-
eins "Sächsischer Heimatschutz", Bd. 12 (1923) S 156 - 163.
- Georg Christoph HAMBERGER: Das gelehrte Teutschland oder Lexicon der
jeztlebenden Teutschen Schriftsteller. Lemgo 1767/68.
- L. L. HAMMERICH: Gericht, Jüngstes. In: VL 2, 1936, S 30 - 32.
- E.P. HAMMOND: Latin texts of the Dance of Death. In: Modern
Philology 8 (Chicago 1910) p. 399 - 410.
- Th. HAMPE: Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in
Nürnberg II: Paulus Fürst und sein Kunstverlag. In: Mitteilungen
aus dem Germanischen National-Museum (Nürnberg 1914/15) S 3 - 127.
- Handbuch der Kirchengeschichte. 7 Bde. Freiburg/Basel/Wien 1962 - 1979.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. v. H. BÄCHTOLD-STÄUBLI
u.a. 10 Bände. Berlin/Leipzig 1927 - 1942.
- Ann HARDING: An investigation into the use and meaning of medieval
german dancing terms. Göppingen 1973. (=GAG 93)
- Siegfried HARDING: Die Vorladung vor Gottes Gericht. Bühl-Baden 1934.
(=Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft, H. 9)
- August HARTMANN und Hyacinth ABELE: Volksschauspiele in Bayern und
Österreich-Ungarn. Leipzig 1880.
- J.F.C. HECKER: Der schwarze Tod im 14. Jh. Berlin 1832.
- J.F.C. HECKER: Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters. Histor.-
pathologische Untersuchungen ges. u. in erw. Bearb. hg. von
August HIRSCH. Berlin 1865.
- M. HEIMBUCHER: Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche.
2 Bände. 3. Aufl. Paderborn 1933/34.
- Wolfgang HEINEMANN: Deutsche Ständedichtungen des 13. - 15. Jhs. In:
PBBO 89 (1967) S 290 - 403.
- Wolfgang HEINEMANN: Zur Ständedidaxe in der deutschen Literatur des
13. - 15. Jhs. In: PBBO 92 (1970) S 388 - 437.
- Franziska HEINZLE: Der Württemberger. Untersuchung - Texte -
Kommentar. Göppingen 1974. (=GAG 137)
- Ernst HEISS: Der Zimmernsche Totentanz und seine Copien. (Diss.
Gießen) Heidelberg 1901.
- William W. HEIST: The 15 Signs before Doomsday. Michigan State College
Press 1952.
- P. HEITZ und W.L. SCHREIBER: Pestblätter des 15. Jhs. Straßburg 1918.
- Gerhard HELBIG: Zu Problemen der linguist. Beschreibung des Dialogs
im Deutschen. In: DaF 12 (1975) S 65 - 80.
- Marieluise HELD: Das Narrenthema in der Satire am Vorabend und in
der Frühzeit der Reformation. Masch. Diss. Marburg 1945.

- Joseph HELLER: Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten. Bamberg 1823.
- Klaus HEMPFER: Gattungstheorie. München 1973. (=UTB 133)
- Klaus W. HEMPFER: Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie. In: Textsortenlehre - Gattungsgeschichte, hg. v. W. HINCK. Heide - berg. 1977. (=Medium Literatur 4) S 1 - 26.
- Erich HERZOG: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz] In: AfdA 69 (1956/57) S 107 - 115.
- H. HETTNER: Zur Charakteristik der Dominikanerkunst im 14. Jh. In: (Lützows) Zft. f. bildende Kunst 13 (1878) S 1 - 11.
- Moriz HEYNE: Deutsches Wörterbuch. Bd. 3. Leipzig 1895.
- P. HILBER: [Vorwort zu:] Der Totentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern. - The Dance of Death on the Muehlenbruecke at Lucerne - La danse des morts du pont des Moulins à Lucerne. Luzern 1937.
- [Paul Christian HILSCHER:] Beschreibung des so genannten Todten - Tanzes Wie selbiger An unterschiedlichen Orten Sonderlich an Hertzog Georgens Schlosse in Dreßden Als ein curiöses Denck - Mahl zu finden. Dreßden und Leipzig Bey Johann Christoph Miethen. 1705.
- Leopold HIRSCHBERG: Totentänze neuerer Zeit. In: Zeitschrift für Bücherfreunde VII,1 (1903/04) S 226 - 242.
- Zdenek HLAVSA: Towards a definition of a text. In: Probleme der Textgrammatik, hg. v. F. DANES und D. VIEHWEGER. Berlin (DDR) 1976. (=studia grammatica 11) S 41 - 45.
- Oskar HOLL: Vier letzte Dinge. In: Lex. f. christl. Ikonographie. Bd. 4. Rom u.a. 1972. Sp. 460f.
- Erik HÜHNS: Der Berliner Totentanz. In: Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 14 (Berlin-DDR 1968) S 235 - 246,
- Jan HUIZINGA: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jhs. in Frankreich und in den Niederlanden. München 1931.
- H. HURTER: Nomenclator Literarius Theologiae Catholicae. Tom. II. Oeniponte 1906.
- Helmuth HUSENBETH: Toten-, Begräbnis- und Armseelenlied. (Lieder aus dem Bereich des Totenbrauchtums) In: Handbuch des Volksliedes Bd. 1. München 1973. (=Motive. Freiburger folklorist. Forschungen Bd I/1). S 463 - 481.
- Max IMDAHL: Bildsyntax und Bildsemantik. In: text - bedeutung - ästhetik. Hg. v. S.J. SCHMIDT. München 1970. S 176 - 188.
- Ferdinandus van INGEN: Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen 1966.
- Bernd-Dieter INSAM: Der Ork. München 1974. (=Freiburger folklorist. Forschungen, Bd. 5)
- Inzing / Tirol. Pfarr- und Wallfahrtskirche zum hl. Petrus. [Kirchenführer]. Salzburg 1961. (=Christl. Kunststätten Öster - reichs, H. 21)

- Johannes JANOTA: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230-1500) 1957 - 1968. In: DVJS Sonderheft 1971. S 1 - 242.
- André JOLLES: Einfache Formen. 4. Aufl. Tübingen 1972. (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 15)
- Th. G. von KARAJAN: Abraham a Sancta Clara. Wien 1867.
- Ludwig KARL: Die burgundische Dichtung und der Totentanz. In: ZfromPh 45 (1925) S 255 - 280.
- Georges KASTNER: Les Danses des Morts. Dissertations et Recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales. Paris u.a. 1852.
- Gerd KEGEL und Günter SAILE: Analyseverfahren zur Textsemantik. München 1975. (=Linguistische Reihe 22)
- Georg KERN: Die Totentänze von Basel, Kienzheim und Luzern. Straßburg 1900.
- Kindlers Literaturlexikon in 25 Bänden. München 1974. (=dtv 3141-65)
- Kindlers Malerei-Lexikon im dtv. 15 Bände. München 1976.
- Kirchenlexikon oder Encyclopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 13 Bände. 2. Aufl. Freiburg/Br. 1882 - 1903.
- Hermann KIRCHHOFF: Der Wondreber Totentanz. München/Zürich 1976.
- Gustav KLEINERT: Über den Streit zwischen Leib und Seele. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Visio Fulberti. (Diss. Wittenberg) Halle 1880.
- Johannes KLEINSTÜCK: Zur Auffassung des Todes im Mittelalter. In: DVJS 28 (1954) § 40 - 60.
- Manfred KLETT: Johannes von Soest. Die Kinder von Limburg. Wien 1975. (=Wiener Arbeiten zur German. Altertumskunde u. Philologie, 4)
- K.M. KLIER: Innsbrucker Liedflugblätter des 17. Jhs. In: Jb. d. Österr. Volksliedwerkes Bd. 4 (1955) S 56ff.
- S.K.M. KLIER: Totentanz und Jüngstes Gericht. Alte Lieder aus dem Burgenland. In: Burgenländ. Heimatblätter 13 (1951) S 173 - 196.
- Karl M. KLIER: Das Totenwacht-Singen im Burgenland. Eisenstadt 1956. (=Burgenländ. Forschungen, H. 33)
- Walter A. KOCH: Einige Probleme der Textanalyse. In: W.K., Vom Morphem zum Textem. Hildesheim 1969. S 207 - 221.
- Walter A. KOCH: Das Textem. Gesammelte Aufsätze zur Semantik des Texts. Hildesheim / New York 1973. (=Studia Semiotica, S.P. 5)
- Wilhelm KOSCH u.a.: Deutsches Literatur-Lexikon. [2. Aufl. 1959-1966.] 3. Aufl. Bern/München 1968ff.
- Hermann KRANAWETTER: Steyr in Oberösterreich als Druckort 'fliegender Blätter' des 18. u. 19. Jhs. In: Bayer. Hefte für Volkskunde VI (1919) S 35 - 105.

- Richard KRAUTHEIMER: Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. Köln 1925. (=Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 2)
- Leopold KRETZENBACHER: Adams Testament und Tod. Apokryphe und Totentanz im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark. In: Schweizer. Archiv f. Volkskunde Bd. 54 (1958) S 129 - 149.
- Leopold KRETZENBACHER: Totentänze im Südosten. In: Ostdeutsche Wissenschaft. Jahrbuch des Ostdeutschen Kulturrates. 6. Bd. (München 1959) S 125 - 152.
- Leopold KRETZENBACHER: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz, 2. Aufl.] In: Zft. f. Volkskunde 66 (1970) S 259-262.
- Walter KRIEG: Materialien zu einer Entwicklungsgeschichte der Bücherpreise und des Autoren-Honorars vom 15. bis zum 20. Jh., nebst einem Anhang: Kleine Notizen zur Auflagengeschichte der Bücher im 15. u. 16. Jh. Wien/Bad Bocklet/Zürich 1953.
- Paul KRISTELLER: Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten. Berlin 1905.
- Willy KROGMANN: Der Berliner Totentanz. Berlin 1937.
- Willy KROGMANN: Wismarer Totentänze. In: ZfdPh 63 (1938) S 387 - 396.
- Karl KÜNSTLE: Die Legende der 3 Lebenden und 3 Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. Freiburg/Br. 1908.
- Rolf Max KULLI: Die Ständesatire in den deutschen geistlichen Schauspielen des ausgehenden Mittelalters. Basel 1966. (=Basler Studien zur dt. Sprache und Literatur, Bd. 31)
- Die Kunstdenkmäler Österreichs: Kärnten. Neubearb. v. E. BACHER u.a. Wien 1976. (=DEHIO-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs)
- Horst KUNZE: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. 2 Bände. Leipzig 1975.
- Hans-Peter KURSAWA: Antichristsage, Weltende und Jüngstes Gericht in mittelalterlicher deutscher Dichtung. Köln 1976.
- Leonard P. KURTZ: The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. New York 1934. (=Publications of The Inst. of French Studies, Columbia Univ., NY)
- Eustache Hyacinthe LANGLOIS: Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts. 2 Bände. Rouen 1852.
- Gordon LEFF: Heresy in the later Middle Ages. The relation of heterodoxy to dissent. 2 Vols. New York 1967.
- Michael LEHMANN: Die Mitglieder des Basler Konzils von seinem Anfang bis August 1945. Masch. Diss. Wien 1945.
- Paul LEHMANN: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Bd. 1: Konstanz und Ulm. München 1918.
- Richard LEICHER: Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Nibelungen-Klage. Breslau 1927. (=Germanist. Abhandlungen, Bd. 58)
- Werner LENK: Grundzüge des Menschenbildes. In: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jh. Berlin / Weimar 1976. S 107 - 249.

- Theodor LEWANDOWSKI: Das mittelniederdeutsche Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode und seine altrussische Übersetzung. Köln / Wien 1972. (=Slavist. Forschungen 12)
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. Ulrich THIEME und Felix BECKER. 37 Bände. Leipzig 1907 - 1950.
- Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. 8 Bände. Neuenburg 1921 - 1934.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 Bände. Rom u.a. 1968 - 1976.
- Lexikon für Theologie und Kirche. 14 Bände. 2. Aufl. Freiburg/Br. 1957 - 1967.
- M. Martini LIPENII Bibliotheca Realis Theologica omnium materiarum, rerum et titulorum. Tom. II. Frankfurt/M. 1685.
- Friedrich LIPPMANN: Der Todtentanz von Metzniz. In: Mitteilungen der k.k. Central-Commission NF 1 (1875) S 56 - 59.
- Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 5 Bände. Berlin / Leipzig 1933 - 1955.
- Franz LOIDL: Das Augustiner-Kloster bei der Wiener Hofburg. Wien 1948.
- Johannes Baptist LOTZ: Tod als Vollendung. Von der Kunst und Gnade des Sterbens. Frankfurt/M. 1976.
- Maurice LOUIS: Les danses macabres en France et en Italie. In: Cahiers ligures de préhistoire et d'archéologie, t. 5 (1956) p. 119 - 199.
- Laurin LUCHNER: Die Darstellung des Todes in der Deutschen Malerei bis zu H. Holbein d.J. (1550). Masch.Diss. Innsbruck 1948.
- M. LUMISTE und S. GLOBATSCHOWA: Der Revaler Totentanz von Bernt Notke. In: Zft. d. Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23 (1969) S 122 - 138.
- Armand MACHABEY: A propos de la "Discussion" sur la Danse macabre. In: Romania 80 (1959) p. 118 - 129.
- Emile MALE: L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. 4. Aufl. Paris 1931.
- Ernst Moritz MANASSE: The Dance Motive of the Latin Dance of Death. In: Medievalia et Humanistica Vol. 4 (Boulder/Col. 1946) p. 83 - 103.
- Hugo MANGER: Die Wahl Amadeus' von Savoyen zum Papste durch das Konzil von Basel. Diss. Marburg 1901.
- W. MARCHEL: De resurrectione et de retributione post mortem sec. 2 Macc comparandum cum 4 Macc. In: Verbum Domini 34 (Romae 1956) p. 327 - 341.
- Erich MASCHKE: Die Unterschichten der mittelalterlichen Städte Deutschlands. In: Die Stadt des Mittelalters. Bd. 3. Darmstadt 1973. (=wdf 245,3). S 345 - 454.
- Achim MASSER: Das Redentiner Osterspiel und der Totentanz von Lübeck. In: ZfdPh 89 (1970) S 66 - 74.

- Hans Ferdinand MASSMANN: Erläuterungen zur Geschichte und Bedeutung des Holbeinschen Todtentanzes. In: Hans Holbeins Todtentanz, hg. v. J. SCHLOTTHAUER. München 1832. S 64 - 78.
- Hans Ferdinand MASSMANN: Literatur der Totentänze. (Nachdruck aus Serapeum Bd. 1 - 11. Leipzig 1840 - 1850) Hildesheim 1963.
- Hans Ferdinand MASSMANN: Die Baseler Todtentänze. Nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reintexten. Sammt einem Anhang: Todtentanz des 15. Jahrhunderts. (2 Bände, Bd. 2: Atlas) Stuttgart 1847.
- Hans Ferdinand MASSMANN: [Rezension von: Hans Holbeins Todtentanz, hg. v. J. SCHLOTTHAUER, München 1832] In: Anzeigeblatt für Wissenschaft und Kunst, Nr. 58 (1832) S 1 - 24. (=Beilage zu: Jahrbücher der Literatur, Bd. 58. Wien 1832)
- François MAURER u.a.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 5. Basel 1966. (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 52)
- Anton MAYER: Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482 - 1882. 1. Bd.: 1482 - 1682. Wien 1883.
- Johann Georg MEINTEL: Vorrede des Übersetzers. In: Schauplatz des Todes oder Todten-Tanz in Kupffern und Versen vorgestellt: Ehemals von Sal. van RUSTING, Med.Doct. In Nieder-Teutscher Sprache; nun aber in Hoch-Teutscher, mit nöthigen Anmerkungen, heraus gegeben von J.G. MEINTEL. Nürnberg 1736.
- Matthäus MERIAN d.Ä.: Vorrede an den Christlichen Leser (1649). In: Todten Tanz wie derselbe in der löbl. und Welt-berühmten Stadt Basel als ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit künstlich gemahlet und zu sehen ist. Basel 1744. Frz. Neuauflage: La Danse des Morts ... Basle 1756. p. VI - XXI.
- Adolph MEUER: Der Totentanz in der Mönchsgruft zu Hachenburg. In: Franziskanische Studien 22 (1935) S 104 - 106.
- Alfred MISSONG: Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen. 3. Aufl. Wien 1970.
- Peter von MOOS: Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer. 4 Bände. München 1971. (=Münstersche Mittelalter-Schriften 3)
- Xaver von MOOS: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 1. Basel 1946. (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz 18)
- Viktor MUCKEL: Die Entwicklung der Zensur in Köln. (Diss. Köln) Würzburg 1932.
- Johannes MÜLLER: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). 2 Bände. Augsburg 1930. (=Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 7/8)
- Werner J. MÜLLER: La danse macabre de Lucerne [Jakob von WYs]. Texte et commentaires. Zürich 1941.
- T.F. MUSTANOJA: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz.] In: Neuphilologische Mitteilungen 57 (1956) S 162f.

- Richard MUTHER: Geschichte der Malerei. 4. Aufl. Bd. 2. Berlin 1922.
- Leonhard NEUBAUER: Zum Spruch der Toten an die Lebenden. In: Zft. d. Vereins für Volkskunde 22 (1912) S 293f.
- Wilhelm NEUMANN: Die Totenklage in der erzählenden Dichtung des 13. Jhs. (Diss. Münster) Emsdetten 1933.
- J.F. NIERMEYER: Mediae Latinitatis Lexicon Minus. Leiden 1976.
- G. NÖLLE: Die legende von den 15 zeichen vor dem jüngsten gerichte. In: PBB 6 (1879) S 413 - 476.
- P. NOLTE: Der Kaufmann in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Diss. Göttingen 1909.
- K. J. NORTHCOTT: The fool in early nhg German literature. Some observations. In: Essays in German literature. 1965. Vol. I. S 29 - 51.
- J. H. OSWALD: Eschatologie. 3./4. Aufl. Paderborn 1879.
- Nigel PALMER: Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters. In: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Hg. v. W. HARMS und L.P. JOHNSON. Berlin 1975. (=Publications of the Institute of Germanic Studies, Univ. of London, Bd. 22). S 225 - 239.
- Gustav E. PATZAUER: Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukul. Leipzig 1901.
- Otto PAUL und Ingebor GLIER: Deutsche Metrik. 9. Aufl. München 1974.
- Frederick P. PICKERING: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz.] In: Euphorion 49 (1955) S 481 - 488.
- Anton PLATTNER: Totentanzspiele. In: Österreichische Rundschau 2 (1935/36) S 548 - 551.
- A. POINSIGNON (Hg.): Der Todtentanz in der St. Michaelkapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau. Freiburg 1891.
- Probleme der Textgrammatik. Hg. v. Frantisek DANEŠ und Dieter VIEHWEGER. Berlin 1976. (=studia grammatica XI)
- H. PRÜHLE: Musäus' Leben. In: Alxinger. Musäus, Müller von Itzehoe. In einer Auswahl aus ihren Werken. Berlin / Stuttgart [o.J.] (=DNL 57). S 155 - 157.
- F.J.E. RABY: A History of Christian-Latin Poetry From the Beginnings to the Close of the Middle Ages. 2. Aufl. Oxford 1953.
- P. v. RADICS: Geschichte des deutschen Buchhandels in Krain. In: Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels Bd. 6 (1881) S 72 - 93.
- Rudolf RAHN: Die Wandgemälde in der Muttergottescapelle und der Todtencapelle zu Wyl im Canton St. Gallen. In: Repertorium für Kunstwiss. Bd. 3 (1880) S 191 - 199.
- Rudolf RAHN: Zur Geschichte des Todtentanzes. In: Der Geschichtsfreund. Bd. 36 (1881) S 211 - 233 und Schluß des Bandes (Abb.).
- Karl RAHNER: Zur Theologie des Todes. Freiburg 1958. (=Quaestiones disputatae, 2).

- Karl RAHNER und Herbert VORGRIMLER: Kleines Theologisches Wörterbuch. 10. Aufl. bearb. v. Kuno FÜSSEL. Freiburg/Br. 1976.
- Franz Xaver RAMBOLD: Der Wasserburger Totentanz. In: Bayerland 30 (1919) S 203 - 205.
- Josef RAMPOLD: Der Totentanz in Sexten. In: Dolomiten 31.10./1.11. 1977 (Nr. 248) S 3.
- Realexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Bd. 1ff. Berlin 1958ff.
- Walther REHM: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Halle 1928 (=DVjS Buchreihe, Bd. 14).
- Heinrich REINCKE: Bevölkerungsprobleme der Hansestädte. In: Die Stadt des Mittelalters. Bd. 3. Darmstadt 1973. (=WdF 245,3). S 256 - 302.
- Hans REINHARDT: Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren. In: Zft. f. Schweizer. Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 34 (1977) S 229 - 260.
- Adolf REINLE: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. 2 und 4. Basel 1953/1956. (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 30/35).
- Adolf REINLE: Die Luzerner Holzbrücken und ihr Bilderschmuck. In: Die Luzerner Holzbrücken - Les ponts de bois de Lucerne - The Wooden Bridges of Lucerne. Luzern 1971.
- Karl REUSCHEL: Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Leipzig 1906. (=Teutonia. Arbeiten zur germ. Philologie, Bd. 4)
- M. RIEGER: Der jüngere Todtentanz. In: Germania 19 (1874) S 257 - 286.
- RIEHMANN - Musiklexikon: Sachteil. 3. Aufl. Mainz 1967.
- Rudolf RIGGENBACH: Die Wandbilder des Klingentals: 1. Der Totentanz. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 4. Basel 1961. (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 46) S 95 - 114.
- Max ROEDIGER: Nachtrag zum Spruch der Toten an die Lebenden. In: Zft. d. Vereins f. Volkskunde 21 (1911) S 281f.
- Eduard RÖTHLIN: Die Predigt über den Tod in der lateinischen Kirche und im deutschen Sprachraum von 1730 bis 1850. (Masch. Theol. Diss.) Innsbruck 1958.
- Hans ROLF: Der Tod in mhd. Dichtungen. Untersuchungen zum St. Trudperter Hohenlied und zu Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde'. München 1974. (=Medium Aevum, Bd. 26)
- Hans-Friedrich ROSENFELD und Hellmut ROSENFELD: Deutsche Kultur im Spätmittelalter 1250 - 1500. Wiesbaden 1978. (=Handbuch der Kulturgeschichte, 1. Abt.)
- Hellmut ROSENFELD: Das deutsche Bildgedicht. Leipzig 1935. (=Palästra Bd. 199)
- Hellmut ROSENFELD: Die Entwicklung der Ständesatire im Mittelalter. In: ZfdPh 71 (1951/52) S 196ff.
- Hellmut ROSENFELD: Tod. In: Lex. d. christl. Ikonographie. Bd. 4. Rom u.a. 1972. Sp. 327 - 332.

- Hellmut ROSENFELD: Tod, Totentanz, Jenseits. Die Sammlung Alfons MEISTER (Dillingen) nebst einer Bibliographie der zugehörigen Spezialbibliothek. In: Archiv f. Gesch. d. Buchwesens 11 (1970) S 449 - 471.
- Hellmut ROSENFELD: Der mittelalterliche Totentanz (1. Aufl. 1954) 3. Aufl. Münster / Köln 1974. (=Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, H. 3).
- Hellmut ROSENFELD: Der Totentanz als europäisches Phänomen. In: Arch. f. Kulturgesch. 48 (1966) S 54 - 83.
- Hellmut ROSENFELD: Der Totentanz, sein Werden und sein Verfall. In: WW 4 (1953/54) S 327 - 337.
- Willy ROTZLER: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. (Diss. Basel) Winterthur 1961.
- Rainer RUDOLF: Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. Köln / Graz 1957. (=Forschungen zur Volkskunde, Bd. 39)
- Hans RUPPRICH: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. 2 Teile. München 1970/73. (=Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart von H. de BOOR und R. NEWALD, Bd. IV, 1.2)
- Sibylle RUSTERHOLZ: Rostra, Sarg und Predigtstuhl. Studien zu Form und Funktion der Totenrede bei A. GRYPHIUS. Bonn 1974. (=Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 16)
- John RUTLEDGE: The Dialogue of the Dead in Eighteenth-Century Germany. Bern / Frankfurt a.M. 1974. (=German Studies in America 17)
- Walter SALMEN: Musikleben im 16. Jh. Leipzig 1976. (=Musikgeschichte in Bildern, Bd. 3, Lfg. 9)
- Walter SALMEN: Mittelalterliche Totentanzweisen. In: Musikforschung Bd. 9 (Kassel 1956) S 189f.
- Joël SAUGNIEUX: Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires. Lyon 1972. (=Bibliothèque de la Fac. des lettres et des sciences humaines de Lyon, No. 30)
- Rudolf SCHENDA: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 - 1910. München 1977. (=dtv wr 4282)
- Fr. J. SCHIFFMANN: Zwei Luzerner Buchdrucker und Buchhändler: Jakob und Johann Hederlin, Vater und Sohn. In: Arch. f. Gesch. d. dt. Buchhandels (1881) S 256 - 261.
- Josef SCHIFFMANN: Zu den Anfängen des Buchdrucks und Buchhandels in der Stadt Luzern. In: Der Geschichtsfreund 44 (1889) S 257 - 273.
- Fritz SCHLAWÉ: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972. (=Sammlung Metzler 112)
- Joseph SCHLOTTHAUER: [Einleitung zu:] Hans Holbein's Todtentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographierten Blättern, hg. v. J. SCHLOTTHAUER. München 1832. S 3 - 11.
- Carlo SCHMID: Einige Gedanken zu Grieshabers Totentanz von Basel. In: Schnitlinien für HAP Grieshaber, hg. v. W. ROTHE. Düsseldorf 1979. S 60 - 70.

- H.A. SCHMID: Holbein. In: Allg. Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. U. THIEME u. F. BECKER. Bd. 17. Leipzig 1924. S 338 - 347.
- Leopold SCHMIDT: Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Berlin 1962.
- Siegfried J. SCHMIDT: Elemente einer Textpoetik. München 1974. (=Grundfragen der Literaturwissenschaft 10)
- Siegfried J. SCHMIDT: Texttheorie. München 1973. (=UTB 202)
- Siegfried J. SCHMIDT (Hg.): Text - bedeutung - ästhetik. München 1970. (=Grundfragen der Literaturwissenschaft 1)
- Hildegard SCHNABEL: Zur Funktion und Wirkung der volkssprachlichen Literatur. In: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jh. Berlin / Weimar 1972. S 21 - 106.
- Gerhild SCHOLZ-WILLIAMS: The Vision of Death: A Study of the Memento mori Expressions in Some Latin, German and French Texts of the 11th and 12th Century. Göppingen 1976. (=GAG 191)
- Albert SCHRAMM (Hg.): Der Totentanz mit figuren clag und antwort schon von allen staten der welt. [Faksimile] Leipzig 1922.
- Wilhelm Ludwig SCHREIBER: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jhs. Bd. 1. 4-7. 9-11. Leipzig 1926 - 1929 / Stuttgart 1969 - 1976.
- Wilhelm Ludwig SCHREIBER: Die Totentänze. In: Zft. f. Bücherfreunde 2 (1898/99) S 211 - 304. 321 - 342.
- K.J. SCHRÖER: Der Erfurter Totentanz [nebst Anhang: Die Verse des Lübecker Totentanzes von 1701]. In: Mittheilungen des Vereins für die Geschichte und Alterthumskunde von Erfurt. H. 23 (1902) S 1 - 62.
- K.J. SCHRÖER: Todtentanzsprüche. In: Germania 12 (1867) S 284 - 309.
- Hans SCHUHLADEN: Die Nikolausspiele des Alpenraumes. Ein Beitrag zur Volksschauspielforschung. Masch.Diss. München 1977.
- A. SCHUSTER: Der Totentanz in St. Michael (Bamberg). In: Bayerland 10 (1899) S 153f.
- W. SEELMANN: Der Berliner Totentanz. Der Lübecker Totentanz von 1520. In: Jb. d. V.f.nd. Sprachforschung 21 (1895) S 81 - 122.
- W. SEELMANN: Der alte lübisch-revalsche Totentanztext. In: Jb.d.V.f.nd. Sprachforschung 17 (1891) S 68 - 80.
- W. SEELMANN: Die Totentänze des Mittelalters. In: Jb.d.V.f.nd. Sprachforschung 17 (1891) S 1 - 67.
- Richard SEXAU: Der Tod im deutschen Drama des 17. u. 18. Jhs. Bern 1906. (=Untersuchungen z. neueren Sprach- u. Lit.gesch., H.9)
- Th. SICKEL: Die Ambrosianische Republik und das Haus Savoyen. In: SB Wien, phil.-hist.Kl. 20 (1856) S 185 - 260.
- Theodor SIEBS: Von Henne, Tod und Teufel. In: Zft. f. Volkskunde 40 (1930) S 49 - 61.

- Friedrich SINTENIS: Beschreibung einer im Jahre 1507 zu Zerbst aufgeführten Procession. In: ZfDA 2 (1842) S 276 - 297.
- Stephan SKALWEIT: Reich und Reformation. Berlin 1967. (=Propyläen Bibliothek der Geschichte)
- Edmund STADLER: Prolog. In: Reallexikon Bd. 3, S 262 - 283.
- Wolfgang STAMMLER: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg/Ch. 1959. (=Freiburger Universitätsreden, Nr. 23)
- Wolfgang STAMMLER: Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. (Nachdruck der Ausgabe 1920) Darmstadt 1968.
- Wolfgang STAMMLER: Der Totentanz. München 1948.
- Wolfgang STAMMLER: Totentänze. In: Reallexikon (1. Aufl.) Bd. 3, S 381 - 383.
- Wolfgang STAMMLER (Hg.): Deutsche Totentänze. Frankfurt/M. 1925. (=Diesterwegs deutschkundliche Schülerhefte R. 2, H. 24)
- Henri STEGEMEIER: The Dance of Death in Folk-song, with an Introduction on the History of the Dance of Death. Diss. Chicago 1940.
- Bruno STEHLE: Der Totentanz von Kienzheim im Ober-Elsass. In: Jahrbuch des Vogesen-Clubs. Straßburg 1899. S 89 - 145.
- Willy F. STORCK: Der Spruch der Toten an die Lebenden. In: Zft. d. Vereins f. Volkskunde, N.F. 21 (1911) S 53-63. 89-91.
- Willy F. STORCK: Das Vado mori. In: ZfdPh 42 (1910) S 422 - 428.
- Philipp STRAUCH: Von der Sünde des Tanzens. Aus einem Traktat des 15. Jhs. In: Arch.f.Rel.wiss. 23 (1925) S 353 - 356.
- Margarete STROTZKA: Moderne Totentänze. Masch. Diss. Wien 1936.
- Karl SUDHOFF: Pestschriften aus den ersten 150 Jahren nach der Epidemie des 'schwarzen Todes' 1348. In: Arch.f.Gesch.d.Medizin 4 (1911), S 191 - 222. 389 - 424; 5 (1912) S 36 - 87. 332 - 396; 6 (1913) S 57 - 114.
- Ludewig SUHL: Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St.Marienkirche zu Lübeck ... zugleich einige Erläuterungen über diesen Todtentanz und ähnliche Vorstellungen überhaupt. Lübeck 1783.
- Alberto TENENTI: Auf dem Weg zu einer neuen Kultur. In: Die Grundlegung der Weltgeschichte. Spätmittelalter, Renaissance und Reformation, hg. u. verf. v. R. ROMANO u. A. TENENTI. Frankfurt/M. 1967. (=Fischer Weltgeschichte, Bd. 12) S 116 - 143.
- Alberto TENENTI: La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle. Paris 1952. (=Cahiers des Annales no. 8)
- Fr. TEUTSCH: Ein sächsischer Totentanz. In: Korr.bl.d.V.f.siebenbürgische Landeskunde 3 (1880) S 37f.
- Helga THIEL: Des Teufels Netz. Beobachtungen zur spätmittelalterlichen geistlichen Didaktik. Masch. Diss. München 1953.
- Hans TIETZE: Die Denkmale des polit. Bezirkes Horn. Wien 1911. (=österreich. Kunsttopographie, Bd. 5)

- Der Tod zu Basel. Didaktische Ausstellung im Kunstmuseum Basel 3.2. - 1.4.1979. Arbeitsmaterialien, hg. v. d. Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer. Ortsgruppe Basel. Basel 1979.
- Ernst TOMEK: Kirchengeschichte Österreichs. 3 Teile. Innsbruck/Wien/München 1935 - 1959.
- Marianne TOSETTI: St. Marien zu Berlin. Aus 700 Jahren Kirchengeschichte. Berlin [o.J.]
- Die Wolhuser Totenkapelle und ihr Totentanz. [Führer] 3. Aufl. Wolhusen 1967.
- Der Totentanz auf der Mühlenbrücke in Luzern, gemalt von Kaspar MEGLINGER 1626 - 1635, getreu nach den Originalien gezeichnet von Xaver SCHWEIGLER. Luzern 1892.
- J. TREMMEL: Der Bärnstatter Tod. In: Tiroler Heimatblätter Jg. 4 (1926) S 283.
- Josef TREMMEL: Die Totenkapelle von Oberau. In: Tiroler Heimatblätter Jg. 5 (1927) S 326 - 328.
- Wilhelm TREUE: Wirtschaft, Gesellschaft und Technik vom 16. zum 18. Jh. München 1974. (=Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 12, dtv wr 4212)
- Ludwig UHLAND: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Bd. 2: Abhandlung. Stuttgart 1866.
- Großes Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden. Bd. 44. Leipzig/Halle 1745.
- Oskar VASELLA: Reform und Reformation in der Schweiz. Zur Würdigung der Anfänge der Glaubenskrise. 2. Aufl. Münster 1965. (=Kathol. Leben und Kämpfen im Zeitalter der Glaubensspaltung. Vereinschriften der Ges. z. Hg. d. Corpus Catholicorum, Nr. 16)
- Albert VIERLING: Die sogenannten Totentänze in bayerischen Kirchen. In: Bayerland 25 (1913/14) S 86 - 90. 103 - 108. Nachtrag: Bayerland 32 (1920/21) S 9f.
- Julius VOGEL: 100 Jahre Falgersche Totentänze im Lechtal. In: Bayer. Hefte f. Volkskunde 13 (1940) S 51 - 56.
- Friedrich VOGT: Über Sibyllen Weissagung. In: PBB 4 (1877) S 48 - 100.
- Franz VONESSEN: [Rezension von ROSENFELD, Mittelalterlicher Totentanz] In: Bibl.z.Symbolik, Ikonographie u. Mythologie 3 (1970) S 133f.
- Vorrede zu: Die menschliche Sterblichkeit unter dem Titel Todtentanz in 51 Original-Kupfern, von Rudolf und Conrad Meyern, berühmten Kunstmählern in Zürich, abermal herausgegeben, Hamburg / Leipzig 1759. S III - XVIII.
- Wilhelm VOSSKAMP: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Textsortenlehre - Gattungsgeschichte, hg. v. W. HINCK. Heidelberg 1971. (=Medium Literatur 4). S 27 - 44.
- H.C. WACKERNAGEL: Der Totentanz in Basel. In: Schweizer. Arch. f. Volkskunde 35 (1936) S 199 - 204.

- Wilhelm WACKERNAGEL: Das Glücksrad und die Kugel des Glücks. In: ZfdA 6 (1848) S 134 - 139.
- Wilhelm WACKERNAGEL: Das Lebenslicht. In: ZfdA 6 (1848) S 280 - 284.
- Wilhelm WACKERNAGEL: Der todtentanz. In: ZfdA 9 (1853) S 302 - 365.
(Auch in: W.W., Kleinere Schriften 1, Leipzig 1872. S 302 - 375)
- Ernst WADSTEIN: Die eschatologische Ideengruppe Antichrist - Welt-sabbat - Weltende und Weltgericht in den Hauptmomenten ihrer christlich-mittelalterlichen Gesamtentwicklung. In: Zft. f. wiss. Theologie 38 (1895) S 538 - 616.
- Gerhard WAHRIG: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh 1967.
- Angelus WALZ: Compendium Historiae Ordinis Praedicatorum. Ed. altera. Romae 1948.
- Angelus WALZ: Dominikaner und Dominikanerinnen in Süddeutschland (1225 - 1966). Freising 1967.
- A.S. WARTHIN: The Physician of the Dance of Death. New York 1931.
- W. WATTENBACH: Beschreibung einer Hs. mittelalterlicher Gedichte - Berl.theol.oct.94. In: SB Berlin, phil.-hist.Kl., Jg. 1895/I, S 123 - 157.
- Emil WELLER: Annalen der poetischen Nationalliteratur der Deutschen im 16. u. 17. Jh. 2 Bände. Freiburg/Br. 1862/64.
- F.W. WENTZLAFF-EGGEBERT: Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin/New York 1975.
- Lorenz WERNER: Geschichte der Stadt Augsburg. Augsburg 1900.
- Hans WIDMANN, Horst KLIEMANN und Bernhard WENDT: Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen. 2 Bände. Hamburg 1965.
- Theodor WIEDEMANN: Die kirchliche Bücher-Censur in der Erzdiözese Wien. In: Arch.f.österr. Geschichte 50 (1873) S 213 - 520.
- Helmuth WIEMKEN: [Einleitung zu:] Vom Sterben des reichen Mannes. Bremen 1965. (=Sammlung Dieterich 298)
- Leonard WILLOUGHBY: Von dem jungsten Tage. A MHG Poem of the 13th century. London u.a. 1918.
- Gero von WILPERT: Sachwörterbuch der Literatur. 5. Aufl. 1969. (=Kröners Taschenausgabe 231)
- P. WINDHAGER: Verse zu den Totentanzbildern A. Falgers. In: Tiroler Heimatblätter 5 (1927) S 18f.
- Walter WIORA und Walter SALMEN: Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter. In: Zft. f. Volkskunde 50 (1953) S 164 - 187.
- Walter WITTMANN: Beruf und Buch im 18. Jh. (Diss. Frankfurt) Bochum 1934.
- Deutsches Wörterbuch, begr. v. J.u.W.GRIMM. Bd. 11, I.Abt., 1. Teil. Leipzig 1935.
- Winfred WOESLER: Textkritik. In: Handlexikon zur Literaturwissenschaft. München 1974. S 471 - 476.

- L. WOLFF: Herman Bote. In: Verfasserlexikon I, 1933, Sp. 262 - 268.
- Alfred WOLTMANN: Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.
- Constant v. WURZBACH: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 60 Bände. Wien 1856 - 1891.
- Rudolf WUSTMANN: Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 1. Leipzig / Berlin 1909.
- Dieter WUTTKE: Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt, gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des dt. Humanismus um 1500. Köln/Graz 1964. (=Arch. f.Kulturgesch., Beih. 7)
- Dieter WUTTKE: [Rezension von COSACCHI, Makabertanz.] In: AfdA 78 (1967) S 125 - 130.
- Leopold ZATOČIL: 2 Prager latein. Texte als Quellen des Ackermanns aus Böhmen. In: Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik I (Brno 1977) S 7 - 21.
- E.v.ZEPPELIN: Über das Dominikanerkloster in Konstanz. In: Schriften d. Vereins f. Gesch. des Bodensees und seiner Umgebung 6 (Lindau 1875) S 14 - 26.
- W. ZERBE: Totentanz aus dem 18. Jh. Betrachtung zu einer Neuan-schaffung des Schweizerischen Gutenbergmuseums. In: Schweizerisches Gutenbergmuseum 49 (Bern 1963) S 3 - 8.
- Ignaz ZINGERLE: Predigtliteratur des 17. Jhs. In: ZfdPh 24 (1892) S 44 - 64. 318 - 341.
- Paul ZINSLI: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel in den Nach-bildungen von Albrecht KAUW. Bern 1953. (=Berner Heimatbücher, Bd. 54/55)
- W.K. ZÜLCH: Matthäus Merian d.Ä. In: Allg. Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 24. Leipzig 1930. S 413.
- Zwölfhundert Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. o.O. (1977).

SACH- UND WORTREGISTER

(Zahlen beziehen sich auf Paragraphen;
A = Anmerkung)

Abfassungszeit 307 369 414 419 423 425 428 508
Abhängigkeit zwischen Texten 408ff
Abt 23 54 56 77 252 280 292
Acht-Narren-Bilderbogen 472
Acht-Schalkheiten-Bilderbogen 471
Achtzeiligkeit 24 328 425 428
Ackermann aus Böhmen s. JOHANNES VON SAAZ
Adam 112 284 288 342 402 465
additive Struktur 174 181 324 333 338 471 472 474 476
Adel 38 52 58 172 180 229 231 284 405 406 477
Admonitio mortui ad viventem 479
Advokat 39 49 92 257 258 336 A 958
Äbtissin 146 296 335
Ägypterin 154
affe 240
Ahasver 172 306
Akkulturation 369
Akrostichon 356
Aktionsart 309
Alexandriner 24 327 353 437
alle 12 17 66ff 167 177 186 247 455 465ff 498 503
Allegorie/Allegorisierung 291 478 480 488
Alle Heiligen 334
Allerseelen A 9
Alliteration 236
Allotexte 7 8 174 393 476
Alltagsbeschreibung 173
Alsfelder Passionsspiel 491 497
alt (Figurenmerkmal) 136ff 157f 286 298 474 490
alternierendes Bauprinzip 186 187
Altersdichtung 486
Altersstufen 136 137 176 185 190 345 384 474 475 477
A 370
Anme 159 335
Amor 266
Amtmann 66 89
Analphabetismus 359
Andachtsbuch 345 390 438 500 501
Anderes Land 22 220 250 252 292 408 433 435 503 A 997
Angel 265
Anonymität 355 357 358 379 397 429
Anordnung der Figuren 18 182ff
Anreicherung mit Tanzterminologie 202 203 213 215
Anrufung Gottes 334 515
Antichrist 40 42 323
Antike 61 268
Apokalypse 254 267 320 512
Apokalyptik 238 393
Apokryphen 322 342 494

Apollo 334
Apotheker 100 189 486
Arbeiter 116
Arbeiterin 153
Archaisierung 181 402
Archivar 176
arm (Figurenmerkmal) 117 129ff 132 156 178 297 489
Armer 131 134 279 286 336
Arme Seelen 307 343 361 495
Armut 498
Ars moriendi 361 483 507 510 511
Artes 70 91ff 132 151 178 185 486
Artifizierung 328 362
Artikel 12 20 166
Arzt 61 91 100f 132 161 181 185 252 282f 334f 486
Asmus 284 291 486 A 397
assoziative Verbindung mit dem Tod 23 76 86 161ff 164 172
214 488 493 A 264
Astronom 66 94 185
Auferstehung 238 269 315 317f 322f 343f 415 470 494
A 624
Aufforderung 331 336 339 359f
Aufhockerdämon 275 305
Aufklärung 45 289f 304 361 494
Aufspaltung von Figuren 66 75 106 123 169 470
Auftraggeber 49 110 170f 244 337 356 363 379 388 392
403 414 428 457
Augustiner 361 368 370 376 387 389 500 509
Ausbau der Sub-Texte 328
Ausbaubarkeit 17 345ff 380
Ausdrucksseite 8 360
Ausgabenserien 371 373 393f 409
Ausnahmen vom Gesetz der Sterblichkeit 303ff 316 335 464
Aussenseiter der Gesellschaft 118ff 147 154 178 301 489
Ausstrahlung 369 403 433 442
Autor 63 93 99 115 170 190 280 282f 304 307 332 335
337 357f 363 429 469 486 500
Autorensprache 28 173 290 293 308 327 329 332f 336 338
347 452 457 500f
Bacchus 277
Bäcker 109 470
Bäuerin 153
bäuerliche Texte 53 81 112 403 466
Ballonfahrer 163 302
Bankier s. Wucherer
Barmherzige Brüder 389
Barock 289 327
Baron 176
Baruch-Apokalypse 254
Baseler Fastnachtsspielszenen 470
"Baseler Menschenverse" 327 332 349 395 499 A 933
Bauer 53 111f 117 131 169 175 188 223 231 261f 267
279 284 295 299f 477 488 498 507f A 530 A 1155
Bauernkriege A 556
Bauerntanz 231 A 380

Baumeister 100 282
Beamter 116f 178 284
Begine 147 160 390 440
Beinhaus 193 232 243 252 325 339 341 353 368 403 445
Benediktiner 387 391 403 452
Bergmann 116 283
Bergreihe 490
Bergsteiger 163
Berufskünstler 393
Besenbinder 116
besiegter Tod 269 342
Bettelorden 44 75 112 229f 386 390 407 417 510
Bettler 39 46 130 134 185 252 292 297 300 306 335
402 464 489
Bettlerin 156
Bezeichnungsvarianten 67
Bibel(zitat) 212 237 261 263 269 274 288 314 316 323
340-42 344f 350 352 409f 454 459 494 496 500 A 174
Biblia pauperum 512
Bibliophilie 374
Biedermeier 62
Bild des Todes 11 288 290 339 496f A 1215
Bilderbogen 3 6 376 383 400 466 471f
Bildersturm 370 388
Bildgedicht 329
Bildhauer 100
bildlose Texte 347 374 383 401 499
Bildmischung 259 292 502 505
Bild-Text-Verhältnis 9-15 26 244 333 339 347ff 359f 362
374 393 399 422 497 501 509 516
Bildunterschrift 352 359 367 409 443 501
binäres Bauprinzip 118 122ff
Bischof 54 57 73 270 283 335 408 456 507 A 160
bİspel von einem hunde ... 463
Bitte um Aufschub 310
Blasphemulus 173
Blinder 39 130 134 181 185 253 279 282 297 300
Blockbauweise 185 187
Blockbuch 4 8 9-15 21 393 511
Böttcher 109
Bote 115 284
Bräutigam 274 303 321 492
Braut 160 176 285 303 491
Brautpaar 143 270
bruder 390
Brücke 368 389 442 446
Brüder vom gemeinsamen Leben 390 467
Buch des Lebens 254f
Buch der Rügen 467
Buchbinder 109 305
Buchdrucker 109 (als Figur) 161 170 390
Buchtotentanz 169 171 312 349 352 363 365 369ff 393ff
426 428 454 456 510
Bürger (auch als Figur) 57 104 131 296 336 487 507f
bürgerliche Texte 48ff 57 60 110 170 178 180 388 392
487

Bürgermeister 18 49f 90 105 252 257 270 296 336
Bürgersfrau 152 224 233 392
Bürgertum 112 180 232 392 513 A 430
Bußliteratur 510
Caesar 307
Casus 209 335
causidicus 100
Cenodoxus 97 479
Charon 61 253 503
chorea machabaeorum 381
Christen 336
Christusminne 285
contemptus mundi 461 478 510
Corpus A 121 Anhang S 677 ff
Cupido 266
dänischer Totentanz 440
danse macabre 241 376 381 394 425 428 433
danse macabre des femmes 122 394 404
Deiktika 12 22 24 308 336
"demokratisierende" Tendenz des Totentanzes 231 233 508
Deutschorden 79
Diachronie s. Geschichte
Dialog Leib - Seele 483
Dialog Mensch - Tod 168 345 373 480ff 486
Dialogisierung 499
Dialogstruktur 24 327 329-31 335 377 423 470 478 486.
492 503 A 181
dialogus mortis cum homine 480 482
Dichter 61 357 363
Didaxe 361 363 457 466 473 481 486 488 513f
Dieb 127 334 340
Diener 335 (s.a. Knecht)
Diesseits - Jenseits 22 308
Distichon 482 499
Distribution des Tanztopos 221
Distribution des Textems 26 380
dörfliche Texte 90 178 188 369 381 402f 407
Doktor 97 (s.a. Meister von Paris)
Dokumentation 379
Domherr 23 39 54 78 167 173 222
Dominanz eines Topos 220
Dominikaner 31 43 69 75 230 355 370 372 376f 384 386
387 388 390 392 404 414 416 429 452 509 A 297 469
844
Dominikanerinnen 388
Doppelung der Sub-Texte 326f 330f 335 351f 454
dramatische Texte 6 113 264 318 326 330 335 347 381
391 404 465 468 497 507 513
Dreifaltigkeit 334
Dreiheber 327
Drei Könige 334
Dreiteiligkeit der Figurenreihe 183f
Dreizahl 175
Dreizeiligkeit 327
Dritter Stand 38 48 70 90 102ff 117 152 178 407 470f
487

Druckausgaben von Gemälden 371ff 417 426 438
Druckereigewerbe 393
Duellant 163 286 302
Eckfiguren 190 332 337 474
Edelfrau 23 149 150 224 231 270 283 303 485
Edelmann 18 23 85 105 223 267 418 485 A 275
Editionswellen 394ff
Ehebrecher 127 270 503 A 236
Ehefrau s. Mutter
Ehemann 141 144 280 300 335
Ehepaar 143 266 282 298 303 335
Ehre-Sünden 32 35 38 A 195
Eigennamen 169 173 291 456
Einheit des Totentanzes 232
Einsiedler 119 301 334 462 469 476 489 A 161 294
Einzelanfertigung 379
Einzelszenen 148 157 168 312 457 462 483ff A 329
Emblem 352 461
Endzeit 37 316-319 342 343 368
Endzeiterwartung 320 323 343
Engel 319 322 334f 351 357 464 490
Entlehnung 409
Entreformatisierung 54-56 410
enzyklopädischer Totentanz 172
Epilog 324 337f 342-45 357 454
Episierung 66 167 173 179 303 306 333 335 347
Episode 66 303 464
Erbauungsliteratur 250 362 379 390 431 512
Erbschleicherei 76
Erbkönig 30
Erweiterung der semantischen Basis 28-64 123 128 252 278
335 337 340 362 467 473 498
Erweiterung der Rahmenkonstruktion 345
Erweiterung der kommunikativen Struktur 334f 388
Erweiterung von Subtexten 333 431
Erweiterung von Totentänzen (allg.) 174 372 394 420 422 465
Erzähler 333 337 348
Erzbischof 79 424
Eschatologie 193 238 313ff 343 380 407
Esra (IV) 238 254 315 A 442
Eva 342 465
Exempel 457 481
Exilant 120
Fachsprache 222 309
Fähnrich 89 252 266
Faksimile 181 A 133 184 387 1012 1124
Fastnachtspiel 468 471f 475 488
Fegefeuer 313 343
fehlendes Tanzmotiv 219
Feudalklasse 112 379 405-407
Feuerwehrmann 163
Figurengruppen 324 332f 498f
Figureninventar 17 66ff 144 165 182ff 420f 465 470 476
481 506 A 1081
Figuren-Kernbestand 81 90 101 110 117 121 128 131f 136
141 165 180 A 1081

Figurenpaare 141ff 296 302f 335 376
Figurensprache 12f 24 173 290 294 329f 332ff 338 347
357 452 458 471 500
Figurenzahl 174f 329 420f
Figurenzeit 307 310
Fiktion 332 356f
Fischer 109
Fischhändler 470
Fleischhauer 470
Flugblatt 383f 391 401f 442 448f 485 490 504 515
Formel 334
Franziskaner 75 172 177 239 386f 390 429 435 452 456
476 515 A 295 852
französischer Text 349 353 373 387 394 396 410
Frau Welt 240 289 461 A 582
Freiherr 89
Freimaurer 120
fremdsprachige Texte 349
freude 33
Friedhof 229 234 243 271 323 325 337 368 403 452 495
frühzeitiger Tod 310
Füllungsfreiheit 327
Fünfheber 327f
Fünfstrophigkeit 352
Fünfzehn Zeichen 316-319 323 339 507 A 639
Fünfzeiligkeit 328
Für die pestilenz 515
Fürst (Herzog) 23 84 163 223 284 296 424 456 507 A 154
160
Fürstenberater 429
Fürstentochter A 1191
Fürstentum 52
Fürstin 150 231 270 335 411 424
Fuhrmann 107 109
Funktionsverbgefüge 246
Gärtner 109
Galenus 334
Gast 335
Gattung 4 450
Gebet 334 345 514
Gebrauchsliteratur 4 512
Gefangener 120 279
Gegenreformation 410 513
Geissler 228 514
geistliche Totentänze 386
Geistlichkeit 38 40ff 54 57f 72ff 80ff 145ff 178 180
183f 187 229 280 286 335 386 407 470 477 484 500
508 A 369
Geiziger 127 129
Gelehrter 95 167 282
Gemäldetotentanz 312 367f 376
General 89 167 266
Genese 331 343 351 365 377 501 A 150
Gerechter 127 279 296
Gericht (Jüngstes) 30 46 191 193 238 250 252 254ff 313ff
321 323 325 334 337 342f 345 368 385 415 455 469f
473 494 497 507 A 398 651

Gerundiv 294
Geschichte (Diachronie) 8 66 81 104 137 167 170ff 177f
221 228ff 287 312 316 327 329 331 334 342 359 366
369f 377 414ff 455 459 480 496f 501f 507 513
Geschichte des Todes 342
Geselle 336
Gesellschaft s. société
Gesellschaft 167 336
Gespräch zwischen levent und dod 480f
Gespräch zwischen etlichen Personen 480
Gesunder 135 167 303
Gewißheit des Todes 182 340 481
Gleichzeitigkeit des Geschehens 186 311 323 325 335
Glücksrad 475
Goldenes Kalb 237
Goldschmied 109 233 283
Gott 334
Gottesfreunde 390
Gotteslästerer 127 473
Grab 252 271 289 317ff 323f 341 368 457 479 494
Gräberschau 289
Gräfin 58 150 411
Graf 58 87 223 267 284 334
Greis 139 158 161 185 190 279 298 300 490
Greisin 158 295 298 300 335
Griechendekret (Unionsdekret) 415 455
Großmutter 190
Großtotentanz 367ff 386 388 391f 403 416 425f 509
Gut-Sünden 32 34 464 498 A 195
Handschriftenbesitzer 379 416 431
Handlungscharakter des Totentanzes 359ff
handschriftliche Totentänze 375ff 402 417
Handwerker 89 106 167 169 284 334 336 435 470f 507
Handwerkersfrau 152 233
Handwerksgeselle 106 116 180 333 464
Hauptmann 89 267 277 335
Hauptteil 324 337
Hausbuchmeister 428 490
Hecastus 456f
Heide 120 334
Heidin 154 334
Heiliger 334
Heilsgeschichte 342
Hein 291 486 A 397 575 606
Henneloch 252
Henselin 468
Herausgeber 345 356 365
Herkunft des Todes 342
Herodias 237
Herold 115
Herr 335
Herrschaft des Todes 454
Herzog s. Fürst
Herzogin s. Fürstin
Hexameter 327
Hexe 154 473 489

Hierarchie 18 110 117 186 465 474
Himmel 29 49 64 239 252 296 313 322 343
Hirt 76 116 280 283 301
historische Persönlichkeiten 170f 457f
Hochzeitsbitter 164 226 283
höfische Texte 477 498
Höfling 89
Hölle 29 37 64 235 239 252 313 322 343 345 473 A 1091
Hörer 354
Hoffart 150 155
Hoher Trauersaal A 924
Holzknecht 116 286
Holzmeier 116 291
Holzsammler 114 131 305
Holzschnitt 374 393 400 428 431 485 489 497 506 516
Homiletik 318
Homulus 456
Hospital 368 389 405
Hugenotten 396
Humanismus 456
humanité 122ff 176 185 484 489
Hure 155 225 239 286
Ich-Erzähler 31 62 170 173 302 306
Identifizierbarkeit der Figuren 170 307
Idiomatisierung 246
Illokution 25 280 337 343 345 354 356 357 359 365 469
508f 513
Imperativ 14 19 28 207 293f 336
Indikativ 293
Individualisierung der Figuren 148 169 170ff
individueller Totentanz 312 316 385 507
Inhaltsangabe 345 353
Inhaltsseite 8 360 A 112
Inkunabel 394
Interferenz 175f 235 237ff 341 448 455f 459 474f 477
483 490 495 498 505 513 516
Interjektion 207 334
Internationalität 386 417
Jäger 100 266
Jambus 327
Jedermann 141 168 455ff 483 485 487 489 507
Jenseits 251f 308 495
Jesuiten 46 56 58 81 90 171 178 361 369 379 381 383
391 410 442 452 504 513 A 234
Jetzerprozeß 388
Josaphat 462
Jude 69 120 181 286 336
Jüdin 154
Jüngling 33 38 138 157 216 218 225 282 286 295 335f
462 476 490 506 513
Jüngster Tag 271 314 316 320f 474 507
Jüngstes Gericht s. Gericht
Jungfrau 23 33 38 148 157 169 213 225 274 285 295
306 335f 485 488 490ff 498 513
Jurist 92 100

Justiz 38 92 100
Kämpfer 503
Käuferpublikum 364 393f 398
Kaiser 83 167 170f 175 180 187 252 268 284 296 311
335 387 477 498
Kaiserin 148 167 171 224 260 286 295 311 335 422 446
Kalendergedicht 496
Kaminkehrer 109
Kaplan 39 79 223 280 296 336
Kardinal 36 52 54 56 74 187 270 282 286 295 330
416 A 160 331
Kartäuser 387 A 161
Kasseler Handschrift 379 390 404 425 428f
katholische Totentänze 54ff 178 370 A 240
Kaufmann 39 49 57 102 104 107 114 129 181 185 271
283 286 295 335 431 456 471 (s.a. Mercator)
Kind 30 37 59 128 137 140 159 188 190 222 226 279
281 286 303 311 335 408 489 A 137 148 149
Kinder von Limburg A 799
Kinderbilder 345 A 277
Kinderspiel vom Schwarzen Mann 245
Kirchenvorsteher 109 173
Klassenbewußtsein 104 167
klassenspezifische Texte 64 407 477
Kleidung 233
Kleinbürgertum 106
Kleinstadt 402f
klösterlicher Text 388 403 420 452
Klosteraufhebung 178 304 392
Klostergeistliche 38 41 75 386
Knabe 140 286 335
Knappe 116
Knecht 116 233 335
Knittelvers 327 328 373
Koch 115 181 281 283
König 52 82 167 187 267f 270 281 292 295f 302 307
311 335f 353 485 503 507 A 160
Königin 149 167 224 284 311 335 424
Königslied 485
Königstochter A 1191
kollektive Darstellungsform 312 315f 369 385 507
Kolmarer Liederhandschrift 496
Kolporteur 383 401
Komik 280 300 305 464
Kommunikationssituation 331 334ff
komplementärer Ständevertreter 335
komplementärer Tod 23 225 230 252ff 266f 270 272 276
277 281f 284ff 292
Kompositum*Totentanz* 242
Konditionalgefüge 36 50 123 440
konfessionelle Texte 64 81 370 444 456
konfessionsloser Text 370
Konjunktiv 308
Konjunktur 371 393ff
Konkretisierung von Figuren 110
Konkurrenz 393 396 411

Konnotation 122 128 236 248 280
Konnotationsänderung 33 35 502
Konstanz des Figureninventars 180f
Konstituentenanalyse 326
Kontext 368
Konzil 315 377 388 414ff
Kopie 4 347 365 375f 393 417 419 426 431
Korporal 485
Kosten 392 400 403
Krämer 114 252 279 283 299 305
Krämerin 153 181 335
krank (Figurenmerkmal) 132ff 297
Kranker 135 279 284 303 306 335
Krankheit 135 209 277
kreisförmige Anordnung 325
Kreuzritter 79
Krieg 52 181 228 247 307 370 402 A 1153 1291
Kriegsmann s. Soldat
Kriminalisierung des Todes 281
Kriterien der Ständereihenzusammensetzung 17
Kröte 288 341
Krüppel 130 135 181 218 226 297
Kruzifix 183 325 344 420
Krypta 387
künstlerische Leistung 399
künstlerische Totentänze 61ff 178f 328 362f 404 406f
Kürzung von Texten 174 203 211 213 401
Küster 79 252
Kultdichtung 6 514
Kunst 61 288 362 364
Kupferstecher 170 335 358 363 399 401
Kupferstich 348 384 399ff 501
Kurtisan 79
Lamentatio 499
Landstreicher 120
langue 7 214 357 381f 384 A 107 112
Langzeilen 352
Laster 31 61 345
lateinische Texte 209 349 352f 356 373f 377 384 393ff
395 398 406 410 443 454 467 482 499 502 506 A 5
688
Lazarus 130 497
Leben 480
Lebensalter s. Altersstufen
Lebenslicht 274
Legat 79 257
Legende 6 A 107
Legende von den 3 Lebenden und den 3 Toten 6 175 241 341
477 490 A 294
Lehre 359ff 364 469 509
Lehrer 96 97 286
Lehrerin 151 186
Leichenrede 457
Lenore 160 285 492 A 1187
Leser 356 363 371 400
Lesetexte 328

Lethe 268
Letzte Dinge 313 343 345 512
Lexem Totentanz 242
Liebespaar 142 266 270 284 335 490
Lied 318 348 454 (s.a. Volkslied; liedhafte Texte)
Liederbuch, -heft 379f 402
liedhafte Texte 101 113 189 328 347 380 382 401 448f
458 482 490
Limburger Chronik 321
links/rechts 230 239
Linzer Antichrist 318
Literatur als System 7 450 514
Lob des Landlebens 112
Ludovicus Corbinellus 171
Lyrik 248
Macabrus 394
Macarius 462
Mäher 116 284
Märchen 397
Magd 36 153 224 233 335
Magie 415
makaber 318 381 394
Makkabäer 317 381 415 A 624
Maler 93 99 170 283 288 290 307 334 336 A 322
Marcell 243
Markt 394f 398
Massenproduktion 393
Matthäusnacht 243
Maximum der Figurenzahl 174f
meditative Literatur 451 512
Medium 1 7f 26 346f 367ff 393 472 508f 513 516
mehrsprachige Texte 349 395 410
Meister Reuauß (Rennauß) 473
Meister von Paris 97 479 513
Melkerin 153 284
Memento mori 241 361 451 506 510f
Mensch 167 294 336 448 475 480 482 506
Mercator 456 487
Merkmale des Totentanzes 5 367 450 476 494 498 500 A 199
Merkmalopposition (Figuren) 122
Merkur 61 253 503
Metapher 15 192ff 208 214ff 236 240 246 292 309 339
469 473 498 501ff
Metaphorisierung 212f 243ff 260 290
Metrik 24 46 213 327ff 348 373 411 493 512
militärische Figuren 70 86 89 117 140 178 211 266f 336
Minimalopposition 8 450 458 460 465 499 502ff
Minimum der Figurenzahl 174f
Mischformen: Dialog-Monolog 333
mitteldeutsch 428ff
Modalität des Geschehens 14 19 28 114 139 158 293ff 503
507
Modalverben 19 54 280 293f 463 466 503 507 A 702
Mönch 39 45 54 56f 75 167 169 239 296 334 336 404
456
Mörder 127 258 335

Mohnkopfdruckerei 390
Mohr 305
Monarch 52 89
monologische Texte 329 332f 377 458 480 A 202
Moralität 292 497
Morbus s. Krankheit
Morischgentantz 469
Motive s. Todestopoi
Motto 345 351
Müller 109 284 286 431
Münchener Spiel ... s. Spiel ...
mündliche Überlieferung 382f 402
Müßiggänger 130
musikalische Totentänze 245 328 348 383 402 453
Musik(er) 98 193 205f 319
Musikinstrumente 13 193ff 235 238 322 429
Mutter 137 159 302f 311 335
Mutwilligkeit des Sterbens 301
Mystik 463 491
Nachdruck, -schnitt, -stich 352 358 364 373f 394f 397 410
Nachtwachen des Bonaventura 244
Namen des Todes § 291
Narr 133 185 282 297 471f 489
Narrenliteratur 471f
Narrenspiegel 472
Narrheitsmotiv 31 473
Naturwissenschaft 463 516
Nebenfiguren 303 456
Netz 263 265 458 469 502
Neuauflagen 364 395 440
Neujahrsveröffentlichung der Totenbruderschaft 500
Nichts-hilft-Topos 340 481
niederdeutsch 373 376 387 396 410 433ff 480 515
Niederlande 52 430 433 A 12 567
Nikolausspiel 489ff
Nonne 56 145f 227. 252 274 296 335f 388 463
norddeutsch s. niederdeutsch
oberdeutsch s. süddeutsch
Oberflächenstruktur 7 16-27 329 A 122
Oberst 89 267
Oberysselsches Fragment 430
Obrigkeit 68 82ff 103ff 148ff 177f 180 223 268 270
335 403 470 484 508 A 271
obrigkeitliche Texte 58ff 404
Öffentlichkeitscharakter des Textes 323 355 370 392
Ökonomie 374
öl 274
ÖNB 3009 § 483 A 417
ÖNB 4119 § 510
ÖNB 4120 §
Offizial 79
Offizier 89
Orator 89
Ordnungsprinzipien der Ständereihe 67 182ff
Orkus 61 253 268
Osterspiel 469f 476 A 1081

O vos omnes qui transitis 479
Paartanz 21 325 418 456 A 681
Palämon 301
Panegyrik 39 47 52 57f 171 457
Papst 39ff 54ff 72 175 180 186f 268 284 286 296 331
335f 411 444f 477 497f
Paradies 342
Paradoxie 286
Parallelen zwischen Texten 19 21 22 46 55 56 408 409
410 411 418 419ff 423f 425 426 428 430 431 433
434 435 437 438 439 440 443 444 445 448 449 458
469 470 481 492 495 498 503 509 513 A 929 969
parole 7 324 357 381 A 107 119
Parzen 277
Passional 243 495
Passionsspiel 494
Passiv 14 19 293f
Pastourelle 492
Patriarch 79 424 A 963
Patrizier 233
Perfekt 294 307f
Perlokution 25 29 364
Personenbezeichnungen 12 17 72ff
Personifikation (allg.) 176 291 468 505
Personifikation des Merkmals "weiblich" 144
Personifikation des Sterbens 11 20ff 191 228 274 291 332
478 483 494 496ff
Personifikation der Sünde s. Sündenpersonifikation
Personifikation von Todestopoi 220
Pest 58 228 245 263 307 320 389 414f 428 493 511
514f A 409
Pestblätter, -schriften, -segnen 516
Pfaffe 52 (s.a. Pfarrer)
Pfarrer 47 54 57 76 223 284 296 403 470 498 507
Pfeil und Bogen 263f 490
Pfründe 78
Phantasie 31 302
Philolog 100
Philosoph 95 503
Pilger 114 127
Pilgerin 155 226
Plagiat 396f 504
Planctus 457
Plural 106 167 336 470
Pluto 259 268
Polycarp-Legende 239 481
Porträt 170 177 289 356 370 372 388 424 457 A 221
Posaunen 322 343
Prädestinationsglaube 46
Prälat 79 507
Präsens 308 459
Präsupposition 227ff
Präteritum 308 459
Prediger 25 41 56 75f 79 93 170 193 272 290 296
323 334 338 343 355f 359f 363 378 434 491 509
A 148 (s.a. Dominikaner)

Predigt 6 229f 234 241 250 270 292 323 347 352 467
479 500 502 509 513 516 A 256 257
Preis 375 400
Priamel vom tode 480
Priester s. Pfarrer
Prior 79
Priorität der Bildseite 348
Privatisierung 371 376 512
Probst 79
Professor 97
Prolog 25 324 337f 342 344 351 354 357 454
Pronomina 168
Proposition 25
prosaische Texte 326 333 347 348 380 501 A 202
Prozession 69 322 377 416 465 470 497
Publikumsadresse 28 169 294 336 360 458 497
Quacksalber 100 283f 336
Quästor 109
qualitative Zusammensetzung der Ständereihe 176
Räuber 127 185 252 258 281 470f
räumliche Bedingungen für die Figurenanordnung 182ff 420
Rahmenkonstruktion 25 175 216 311 323 329 336ff 342
353 356 387 481 509
rahmenlose Texte 337
raten 360 364
Ratsherr 39 51f 57 90 103 167 283 296 336 350 410
A 720 958
Ratsversammlung 392
Raubritter 86
reaktionäre Texte 508
Redentiner Osterspiel 235 469f
Reduktion 81 90 175 337 345 350 477 (Figurenreihe)
210f 213 (Tanzmotivik) 327 430 (Subtextumfang)
Redundanz 331 1-516
Reduplikation 346 348f 351
Referenzidentität 16
Reformation 370 392
reformatorische Texte 40ff 54 513
Refrain 28 327f 347 503
Reicher 124 129 185 270 284 286 336 489 503
Reichsstadt 387
Reigen vs. Tanz 21
Reihenfolge der Figuren 182ff 434 440 474 A 371
der Subtexte 330 A 136
Reihenspiel 472
Reim 326
Reimpaare 24 327f 352 442
Reiter 163 283 302
Reitersoldat 113 440
Relief 452
Religionsfriede A 230
Renaissance 456
Republik des Todes 341
republikanischer Totentanz 52
Requisiten der Ständevertreter 12 114 282

response 514
Restaurierung 170 370 372 392f 395f 403 421ff 433 446
restringierte Figurenreihe 177 476f
Revolution 59 117 228 247 286 307 341 442 508
Rezensent 100
Richter 88 92 185 257f 282 286
richterliche Figuren 88
Ritter 23 39 70 86 164 180 233 266f 277 334f 485
 A 275
Rittersfrau 150 335
Römerin 149 155 335 494
Rollenbezeichnung 179
Rollentexte 12 13 24 s.a. Figurensprache
Romantik 302
Rückkoppelung (Gemälde - Buch) 396
Rumpelmeier 291
Rundtanz 193 230 238 325 384
Säkularisierung 31 36 61 81 178 301 362f 407
Sängerin 151
Säufer 126 167 185 277 283f 302 336
"Salome" 237
Sakralbereich 368
Sarg 271 341
Satire 6 39ff 52 81 128 171 177f 341 363 457 473 508
scabinus 89
Schachallegorie 37 68 273 466
Schäferin 402 488
Schattenspieler 100 290 336
Schaufel 271
Schauspieler 100 336
Schauspielerin 151 161 285
Scheindialog 330f 377
Scheintoter 163 280
Schiffmann 107 282f 286 487
Schinder 116
Schisma 416
Schläfer 163
Schlemmer 126f 284 286 335 489
Schleusserin 156
Schlittschuhläufer 163 283 302
Schneider 109 470f
Schnitterlied 261 292 504
Schöne 155
Scholar 96
Schreiber 99 431
Schriftgießer 109
Schüler 96 233 286 300
Schützenlied 263 351 402 449 505
Schultheater 361 391
Schultheiß 51 89
Schuster 109 470
Schwätzer 127 302
Schwank 305 464 489
schwarz 235 245 288 A 137
Schwimmer 163 283 302

Sechsheber 327
Sechszelligkeit 328 411
seelsorgerliche Texte 404f 407 463
Seiler 109 277
Seiltänzer 163 226 284 302
Selbstgerechtigkeit 48f 51 178 487
Selbstmörder 162 190 280 286 302 304 306
semantische Basis s. Tiefenstruktur
semantische Verwandtschaft 45ff
Sense 261f
Sexualität-Sünden 127
Sibyllen Weissagung 321 430 A 670
Siebenhebigkeit 327
Sigmatik 307 322 368 470
Skelettdarstellung 288
société 68ff 176f 179 183 386 465 470 484
Soldat 39 113 117 167 185 222 252 266f 281 286 292
295 335 485 488 498 503 505
soziale Herkunft der Texte 386ff 407 508
"Sozialpartnerschaft" 112
Spätmittelalter 320 325 328 515
Spätzeit des Totentanzes 358 370
Spannweite des "alle"-Begriffs 186
Spannweite der Überlieferung 408
speculum humanae salvationis 512
Spiegel 485
Spiegel der Sünden 467
spiegelbildliche Publikumsadresse 336
spiegelbildlicher Ständevertreter 120 164 226 283
spiegelbildlicher Tod 23 86 164 214 222 230 257f 266f
268 271 273 276 281 283f 292
Spiegelbuch 462 476 491 509
Spiel vom Jüngsten Gericht (München) 455
Spiel vom sterbenden Menschen (München) 455ff 490
Spieler 37 125 185 252 273 277 336
Spielmann 98 193 206 208 210 212 220 222 282 335
Spinnerin 153
Spötter 127 302
Sprachgebärde 13 227 229 309 498
Sprachgeschichte 16 A 239
Sprachgesellschaft 353
Sprecher 354
Sprechhandlung 354 357 404 463
Sprichwort 244 290 397 451 465
Sproßtext 287 345 454
Spruchbandtitel 329 332 359 452 498
Spruchdichtung 318
Spruchsprecher 357
Spuk 243 495
Spuler 116
Stabbrechen 257
stabilisierende Funktion 59 112 392 508
stabilitas loci 386
Stadt 228 231f 369f 392f 470 515
Stadtführer 380
Stadtrecht 233

städtische Behörden 90 105 372f 392
Stände 231 319 343 386 466 498 503
Ständedidaxe 466 477
Ständereihe s. Figureninventar
Ständesatire 292 467 469ff
Ständevertreter 12 17f 66ff 329 332ff 456 466ff 484 503
507
Stammbaum-Modell 3ff 7 227 413 425
statistische Aufstellung A 412
Stemma 412 427f 432 441 443 447 A 975
Sterbekunst 482 (s.a. Ars moriendi)
Sterbelied 345 353 457f 485 496
sterben 191ff 249ff 309 494ff (s.a. Tod)
"Sterben" als Abschied 251
"Sterben" als Erlösung 279f 299
"Sterben" als Fortbewegung 13 22 250ff (s.a. Tod als Reise-
gleiter)
"Sterben" als Kampf mit dem Tod 13 295 (s.a. Tod als Kämpfer)
"Sterben" als körperliches Ereignis 277 289
"Sterben" als die Seele betreffendes Ereignis 278
"Sterben" als Dem-Tod-Gleichwerden 288
"Sterben" als Metamorphose 289
"Sterben" als Tanz s. Tod als Tänzer
"Sterben" als Wanderung 251
Sterbesakrament 76
Stifter s. Auftraggeber
stimulus 514
Streitender 127
Streitgespräch Leben/Mensch - Tod 241
Strophen 326ff 501
Strophenumstellung 189
strukturelle Beschreibung 366 450 A 1113
Student 49 66 96 252 286 304 336
Stundenbuch A 628 714 715 1228
Styx 253
Substantivierung 228 499
Substituierung von Figuren 424
Subtext 24 303 324ff 351 472 474 484
süddeutsch 376 383 387f 414ff 448f 497
Sünde 29ff 59 64 108 134 150 223 229 235 302 332
342 362 467 471 473 514 A 195 198
Sündenfall 342
Sündenpersonifikation 31 36f 123ff 473 507
sündhaft (Figurenmerkmal) 121 123ff 137 155 169 225 489
Symbol 500
Symmetrie geistlich : weltlich 183
Synagoge 257
Synchronie 241
Syntagmatik(des Textems) 241 351ff 380 394 454 462 473
481f 501 516 A 203
Systemcharakter der Literatur 241
Tänzer 127 193 205 208 229 231ff 234
Tänzerin 151 193 226
Tagelöhner 115f 299f
Tanawäschel 11 468

Tanz(Motiv) 13 15 21 23 30 33 104 126f 151 157 164
193ff 229ff 236ff 245 264 274 287 292 316 319 322
339 458 470 482 495 502 505 A 150 177 442
Tanzführer 193 210 239 339
Tanzhaus 230 232
Tanzlaster 223 321 325
Tanzmeister 193 207
Tanzmode 231 245 325
Tanzreihe 21 325 418 456
Tanzwut 321
Teilnahme am Tanz 336
Tempus 209 308 335 457 459
Terminologie 5 A 34
Teufel 34 37 55 193 230 235 253 263 277 305 335 342
456 464 469f 473 490f 498 A 720
Teufels Netz 235 263 415 469f
Textadressat 25 177 307 332 336 354 357 359 367 385
387 407 470f 510
Textbegriff 4 7 367
Textem 7f 16 22 189 220 234 239 264 287 325 332 342
345f 348 357f 380f 384 397 408 449 460 476 498f
501 505
Textemisierung 389
Text-Feld 241 450ff
Textgenerationen 426
Textgrammatik 8 16-27 324ff 454 456 465ff 500
Textgruppen 64 383 413
Textierung 377
Textintention 306
Textkonsum 383
Textkonsument 379 512
Textkosmos 7 450 494
Textkritik 422 443 445 446
textlose Totentänze 176f 244 347 373 387 391 393 398
405 452
Textpragmatik 354 385 508
Textproduktion 383
Textproduzent 307
Textretuschen 370
Textrevitalisierung 381
Textrezeption 313
Textspaltung 37 346
Textverschränkung 37 349 351
Textvervielfachung 346 352f
Textwachstum 345 349 351ff 356
Textzentrum 337 344
Textzwitter 351
theatralisch s. dramatisch
Thema 8 9-15 28ff 328 337f 365 471 482 484 500 503
A 44 122
Thematisierung von Todestopoi 340ff 497 502ff
Thrakier 408 489
Tiefenstruktur 7ff 174 181 280 287 293f 303f 306 317
319 337 347 351 385 393 402 451f 454 480 498 A 112
A 119 122

Tischler 109
Titel 244 396f 401 501
Titelnarr 127
Tod 11 20 142 191 228 235 250 278 290 319 323 332ff
336 338f 448 464 474 480ff 492 496 507
Tod - Toter 10f 20 191 235 290 456 477 478ff 492 494
Tod von Basel (Lied) 290 464
Tod als Amme 286; als Arzt 284 286; als Aufwiegler 117 167
286; als Bauer 284; als Baumfäller 259f; als Beichtvater
290; als Besiegter 269; als Bettler 286; als Bote 254ff;
als Bräutigam 252 285 491; als Braut 286; als Büttel
252 254ff; als Chronos 272; als Dieb 270 281 340 496;
als Diener 284; als Figur 290; als Fischer 265; als
Freund 279f 297 463; als Geselle 284; als Gärtner 261
271; als Gast 286; als "Gleichmacher" 341; als Herrscher
268 338 341 353 454 475; als Hofnarr 284; als Jäger
220 259ff 291; als Kämpfer 220 267f 505; als Ka-zler
284; als "Ketzler" 286; als Kinderverführer/-entführer 281;
als Küster 284; als Kunstprodukt 290; als Kupplerin 286;
als Kutscher 284 341; als Lebensretter (!) 286; als Leh-
rer 286 361; als Leiche 288; als Liebhaber 285; als
Mörder 281; als Mundschenk 284; als Nebenfigur 464;
als Obrigkeitsvertreter 256; als Partner 285; als Passa-
gier 280; als Pate 286 489; als Philosoph 290 361;
als Prediger 290 497; als Professor 286; als Quartier-
macher 252; als Rächer 258 286; als Räuber 281; als
Reisebegleiter 164 220 250ff 458 503 505; als Reiter
267 457; als Requisitenräuber 282f; als Richter 257f;
als Ruderer 284; als Sache 292; als Schachfigur 273; als
Schachspieler 273 506; als Schlächter 265; als Schlaf
164 280 491; als Schnitter 142 215 255 259ff 284
502 504f; als Schöpfung Gottes 463; als Schreiber 284; als
Schülerin 286; als Schütze 220 236 259ff 498 502 505;
als Schulinspektor 286; als Schweizergardist 286; als
Sekundant 286; als Sieger 268 341 384; als Skelett 288;
als Spieler 273; als Störer der "natürlichen" Ordnung 281;
als Tänzer 13 221 u.ö. 264 287 (s.a. Tanz); als Tier
275; als Totengräber 271; als Überlisteter 305; als Unter-
tan 284; als Vater 280 361; als Vorgesetzter 284; als
Vormund 286; als Werber 167 286; als Würger 277; als
Zofe 284
Todaustreiben 464 (s.a. Winteraustreiben)
Todesarten 66 162 169 172 287 345 502
Todesboten 209 456
Todesengel 255
Todesfurcht 294 300 509
Todessehnsucht 304
Todestopoi 13 15 21ff 192ff (220) 249 337 340 481 502
Todtentänze von Franz Pocci A 926
Töpfer 109
Torwächter 116
Totenbruderschaft 389 500
totenfresser A 268
Totengespräch 61 335 494 503 A 1193
Totengräber 63 162 271 332 356 482 493
Totenhilfe 495 A 472
Totenklage 457

Totensage 495
Totentanz (als Terminus) 12f 21 193 220 242ff 290 342
345 501 A 143 743
Totentanz als Kunstprodukt 362 364 393 399 512; als Lehr-
buch 361; als Reisebuch 361; als Sehenswürdigkeit 362f
378; als Subtext 380; als Trostbuch 361; als Ware 372
393ff 407
Totentanzidee 5 7
Totentanzsage 234
Totenwache 382
Tradition 180 342 353 364 374 377 499 513
Triumph des Todes 289 306 338 490
Trivialliteratur 248
Trochäen 327f
Trost 280 463 491
Türke 120 334
Tugend 29f
Ubi-sunt-Topos 171f 307 332 459 481 503 505
Überlieferungsverlust 83 174 331 337 369 373 452
Überlisteter Tod 305 464
Überschriften 179
Übersetzer 356 394 429
Übersetzung, -tragung 376f 388 394f 433 511
Übervölkerung A 193
Überwindung des Todes 342 344
üppig 31 230
Uhr 272 355 474 A 148
Uhrmacher 109 272
Umkehrung der Reihenfolge 137 187f 330
Ungarischer Simplicissimus 245
ungeordnete Figurenreihe 189
Ungewißheit des Todes 169 182 340
unsterbliche Figuren 172
Untertanen 59 68 81 103f 111ff 153 167 178 180 233
279 299 335f 488 A 256
Ursprungsfrage 2 227ff 241 319 325 329 332 343 346 386
A 150 177 1113
Vado mori 13 22 220 241 250 377 398 482 486 498f 503
510 A 341
Vagantenstrophe 327f
Vanitas 336 340f 461
Vater 143 479
verbale Ausdrucksweise 499
verba dicendi 354 360
Verführer 127
Vergänglichkeit 341 457 460ff 478 482
Verhältnis Subtexte-Ständevertreter 329 500
verheiratet (Figurenmerkmal) 87 141ff 147f 159
Verkäuflichkeit 393 395
Verleger 356 359 363 365 390 395 399 509
Verlegerfehde 396
Verschiebung der semantischen Basis 36 304 469
Verschiebung des Textschwergewichts 337 345 348 374
Verschonung vor dem Tod 303
Verschuldung 112 299 A 530
Versus de morte et diviti 489

Verteilung Sünden - Figuren(gruppen) 38
Vertextung 377 452
Verwesung 23 231 288f 341 457 461 505
Vielfältigkeit des Totentanzes 1
Vierhebigkeit 327f 442
Vierteiligkeit der Figurenreihe 185
Vierzeiligkeit 24 327 352 411 425 430 442 500
Völlerei 77
Vogt 51 89 252 257
Vokativ 12 20
Volksbuch 318 364
Volksgut 407
Volkslied 230 328 383 492 494
Volksschauspiel 402 449 497
Vom Babst, Cardinal und Bischoffen 468
Vormärz 59
Vorrede, -wort 356 360 365 504
Vorzeichen 320
Wachshändler 109 161
Waise (Metrik) 328
Waisenhaus 368 389
Waisenhausvorsteher 39 49 89
Wallfahrtsort 425
Wanderer 120 164 252
Wandsbecker Bote A 575 606
warnen 270 280 509
Warnung 460
Wartburgkrieg 238 322
Weber 116 470
Wechselbeziehungen 425 (s.a. Interferenzen, Parallelen)
Wechselrede 330 332f 335
weiblich (Figurenmerkmal) 18 23 38 122 144ff 184f 224
288 430 498
weiblicher Tod 268 283 285 463 493
Weiser 135 296
Welt 461 478 482 (s.a. Frau Welt)
Weltalter 319 380
Weltchronik 229 319 380
Weltende als Tod 319 507
Weltfeindlichkeit 33 119
Weltflucht 119 462
Weltlohn 461
Wertesystem 104
Wertung der Figuren 30 39 108 119
Westfälischer Totentanzbilderbogen 376 433
Widerstand gegen den Tod 295
Widmung 345 356 429
Wiedergänger 234
Wienerin 149 155 335 494
Wilde Jagd 220 263 275
williges Sterben 114 294ff 463 A 161
Winteraustreiben 269 (s.a. Todaustreiben)
wir 332 334
Wirklichkeitszeit 307
Wirkung 388 403 410 433 A 1272

Wirt 39 49 108 270 281 286 392 464 470
wissenschaftliche Beschäftigung 356 365f 370 382
Witwe 76 160 298 336
Wollust-Sünden 32f 38 150 503 A 195
Wortfeld 360
Wort-Sünden 127
Wucherer 34 39 49 124 129 131 181 286 471 489 498
Würmer 288 341
Württemberg 243 495
"Würzburger Totentanz" 3 4 24 413 A 1 20 36 136 (s.a. OBD)
Wundarzt 100
Zehnjungfrauen(spiel) 274 321 340 491 A 1272
zeitliche Situierung des Geschehens 307 459 494 507
Zensur A 229
Zerstörung 174 370f 375
Zielgruppe 336
Zigeunerin 154
ZIMMERNsche Chronik 243 406
Zisterzienser 391 403
Zitat 408
Zöllner 485
Zuhälter 127
Zukunft 457
Zunft 167
Zwanghaftigkeit des Geschehens 14 19 293ff 300
Zweiheber 327
Zweikampf mit dem Tod 267
zweisprachige Texte 349 395f 406 482 506
Zweiteilung der Figurenreihe 184 - der Subtexte 324
Zweizeiler 327
Zwischentitel, -spiel 184 214 327 337
Zwölfzahl 174

ORTS- und PERSONENNAMENREGISTER

ABRAHAM A SANCTA CLARA 58 228 230 298 352 355 357 370
 389 472 474 478 484 491 500 509 516 (s.a. ABR 1680
 1710; WDR)
 Georg AEMILIUS 353 373f 394f 401 410 s.a. KIE VOG
 Philipp AGRICOLA 319
 ALBERT, Abt von St.Paul 391
 Albi 254f
 ALBRECHT von EYB 112 A 1155
 Altenburg 391 452
 AMADEUS VIII von SAVOYEN s. FELIX V.
 Jost AMAN 466
 Amsterdam s. RUS
 ANDREA & HORT (Verleger) 371
 ANDREAS de ESCOBAR
 Andreas ANGERMEYER s. ING
 ANNA (Kaiserin) 458
 Antholz 466 498
 ANTON & WEYGAND (Verleger) 401
 Antwerpen A 12 s.a. SUS
 Hans ASPER 355
 Augsburg 233 352 358 373 376f 383 387 401 410 513 515
 A 229 295 430 1215 s.a. AUG 1438 / ~1650 NAO
 AUGUSTINUS 316
 Außerfern 403
 Frau AVA 318
 Jacob AYRER 245 488f A 476
 Babenhausen s. BAB
 Jacob BALDE 479 491
 Bamberg 452
 BARBARA (Hlg.) A 699
 Ernst BARLACH 487
 Basel 51 69 228 230 243f 315 320 349 355 363 365
 369ff 376f 386 388 393 395f 404 414ff 425 433
 456 462 464f 470 474 489 509 513 s.a. GRB KLB HOL
 Jacob Samuel BECK 93 170 s.a. ERF
 BECK (Verleger) 371
 Benedikt und Hans Georg BECKER s. GRB
 Barthel BEHAM 489 491
 H. Sebald BEHAM 285 491
 BENEDIKT (Hlg.) 457
 BENEDIKT XII. 314 455 A 620a
 Ingmar BERGMANN 273
 Berlin 228 245 349 386 396 434f 464 (s.a. BER)
 Bern 370 375 388 (s.a. BRN)
 BERNARD v. MORLAS 459
 Pangratz BERHAUBT 506
 Besançon 381 387 A 916
 Bevers 379 (s.a. BEV)
 Jacob BIDERMANN 97 462 479 513 A 1272
 Jakob BINCK 488
 Johann BINGGELI 380 s.a. BEV
 Arnold BIRCKMANN (& Erben) 373 393f
 BIRMANN (Verleger) 371

Bleibach s. BLB
Emanuel BOCK s. GRB
Hans BOCK d.Ä. 376 s.a. GRB
BOCKLET (Maler) s. ERF
Bodensee 469
Johann Jacob BODMER s. MEY 1650
Böhmen s. NBÖ WAS
Hermann BOERHAAVE 172
Valentin BOLTZ 497 513
BONAIUTI (Andrea di Firenze) 68
Hieronymus BOSCH 489
Cornelius von BOSCHE s. WDR
Hermann BOTE 467
Sebastian BRANT 229 245 472 506 512 A 963
Braunschweig 434f
Berthold BRECHT 60 508
Breisach 245
Breitenwang 452
Cesar BRESGEN 453
Pieter BREUGHEL 231
Johann Emanuel BRÜCKNER s. DSD
Brügge 381 404
BRUNO (Hlg.) 479
Emanuel BÜCHEL 4 294 323 342 365 376 419 s.a. GRB KLB
Gottfried Aug. BÜRGER 160 285 492
Familie BUNDI 379
Burgund 381 387 404
Hans BURGMAIR 488 490
Julianus CAESARINUS 416
Jacques CALLOT 362
Eusebius CANDIDUS s. SUS
Wilhelm CASTELLI s. LÜB 1701
Jacques A. CHOVIN 393
CHRISTOPHERUS (Hlg.) 514 A 699
CHRISTUS 235 239 269 334 338 342 344 360 368 491 497
Nathan CHYTRAEUS 440 s.a. LÜB 1520
Matthias CLAUDIUS 279 486 491 A 397
Hans W. CLAUS s. LUZ
Johannes COCHLÄUS 468
Gilles CORROZET 353 373 394f 410 497 A 719 s.a. KIE
COSMAS und DAMIAN (Hlg.) 34
Daniel von CZEPKO 479
Hans DACHSELHOFER 43 s.a. BRN
H. DANN s. LUZ
DANZ (Verleger) 371
David DE NECKER 55 170 373 410f A 229 s.a. NEC
Jobst DE NECKER 373 410 s.a. NEC
Bernhard Erasmus Graf DEROY 458
Des Innocents (Paris) 323 376 386 394 417 433 455
Deutschland 228 327 387 404
DIETHER von Speckbach 243
Heimito von DÖDERER 243
Gottfried DONATIUS s. LÜB 1463
Dresden 181 231 344 368 405 452 474 A 2 (s.a. DSD)
Carl Friedrich DROLLINGER 464 489
Albrecht DÜRER 235 263 285 457 485 488 490f A 559a
Eduard DULLER A 121

Brandolf EGGER 375
Albin EGGER-LIENZ 452
Gebrüder EGLIN 442 s.a. LUZ
Eichstätt 391 (s.a. EIC)
Gottfried von EINEM 508
Elbigenalp 452 (s.a. FAL-ELB)
Elmen s. FAL-ELM
ELIGIUS (Hlg.) 334
ELISABETH von Rußland 171
Emmetten 369 445 (s.a. EMM)
ENEAS SILVIUS 69 (s.a. SIXTUS IV)
Wilhelm ENGELMANN s. MKL
Erfurt 356 368 378 389 434 (s.a. ERF)
Hans Georg ERNSTINGER 474
Ettiswil 263 502
EUGEN IV. 315 414f 455
Prinz EUGEN 458
Anton FALGER 63 90 152 190 218 327 330 337 358 368
403 409 452 (s.a. FAL-ELB/ELM/SWA)
FELIX V. 69 377 388 404 416 462 A 262
Johann FISCHART 245
Hans A. FISCHER s. WOL
Johann Gottfried FLEGEL s. MKL
Florenz 68
Erasmus FRANCISCI 406 * 475
Sebastian FRANCK 451
Frankfurt am Main 371 373 384 393 395 410 A 430 774
s.a. KIE
FRANZ I. von Frankreich 170
Freiberg 507
Freiburg im Breisgau 497
Freiburg in der Schweiz 389 A 852
FREIDANK 236 451
FRELLON (Verleger) 394
Theresia FRENERIN s. WAS
FRIEDRICH III. 170f
FRIEDRICH II. von Preußen 171
Johann FRITSCHKE s. ERF
Hulderich FRÖLICH 380 410 A 929 s.a. FRÖ BRN GRB
FUCHS (Verleger) 371
Paulus FÜRST s. FÜR und VOG
Füssen 376 391 s.a. FÜS OST
Johann GANS 451
Johann GEILER von Kaisersberg 11 238 254 259 273 291 309
497 509
Genf 404
Genfersee 462
Pamphilus GENGENBACH 464 468 474
Jaspar von GENNEP 456
GENOVEVA (Hlg.) 491
GEORG (Hlg.) 334
Herzog GEORG der Bärtige (von Sachsen) 170 405 474 507 s.a.
DSD
Hans van GHETELEN 390
Erich GLAS 488
J.W.v.GOETHE 243 368 495

Sörlitz 401 s.a. HLZ 1795
Sigmund GOSSEMBROT 379 A 203
Urs GRAF 488
Graz 402 449 s.a. GRZ
Baldung GRIEN 285 491
HAP GRIESHABER 170 181 A 2
Johannes GROSS 380
Andreas GRYPHIUS 479
Johann Christian GÜNTHER 463
Lienhart HAAS s. LUZ
Hachenburg 177 387 452 476 A 674
Bruno NELISSEN-HAKEN 248
Hall A 598
Albrecht von HALLER 172
Hamburg 387 434f s.a. MEY 1799
Hannover s. HAN
Georg Philipp HARSDÖRFFER 285 357 454 497 s.a. VOG
Hiob HARTUNG 49
Johann David HARTUNG s. ERF
Hasle 369 442 (s.a. HSL)
Hasselt 515
David HAUTT 391 442f s.a. LUZ
Johann HEDERLIN 442 s.a. LUZ
Heidelberg 374 390 425 428f s.a. MRH
HEINRICH II. von Frankreich 170
HEINRICH von Langenstein 499
HEINRICH von Melk 241 479
HEINRICH von Mügeln 516
Johann Ernst HEINSIUS s. ERF
HELINAND de Froidmont 241 476
Kaspar HERMANN s. LUZ
HERMSDORF (Verleger) 401 s.a. HLZ 1795
Johannes HEROLT 230
Hans HESSE 428
Jakob HIEBELER 93 170 244 s.a. FÜS
Paul Christian HILSCHER 169 366 435 452 454 s.a. DSD
Theodor Gottlieb HIPPEL 58 243 289
HIERONYMUS 316
Michael HILLENIIUS s. SUS
HIPPOKRATES 334
Felix HÖLZL s. STR
Andreas HOFER 458 485
E.T.H. HOFFMANN 31 62
Hugo von HOFMANNSTHAL 489
Hohenfurt 230
Graf HOFJOS 58
Hans HOLBEIN d.J. s. HOL FRÖ KIE NEC SCH SLO (NEC-SCH'
VAL VOG)
Ludwig HOLLONIIUS 509
Daniel HOPFER 485
HORAZ 362
Göon von HORVATH 248
HUGO von Montfort 478
HUGO von REUTLINGEN 514
HUGO von Trimberg 238 263 473 489
Mathieu HUSZ 170
Franz Anton ILGER s. WAS

Johann Rudolf IMHOF 349 356 371 393 396
Ingolstadt 381 391 s.a. ING; EIC
Innsbruck 263 504 A 582 s.a. Aug-1650
Inzing 475
Christian ISCHYRIUS 456
JACOBUS de Cessolis 466
JACOPONE da Todi 459
JOHANN von Miltiz 229
JOHANN von Soest 379 429 A 799
JOHANNES XXIII. 170
JOHANNES von Neumarkt (Olmütz) 279 463
JOHANNES von Ragusa (Stojkovic) 414 416
JOHANNES von Saaz (Tepel) 112 228 241 257 263 306 480
488 496
JOHANNES de Segovia 414
JOSEF II. 149 370
Gregor JULE 378 434 s.a. WIS
Kärnten 381 s.a. KÄR
Jakob KALLENBERG 43 s.a. BRN
Kappl 473
Karl V. 170
KARL VI. 458
KARL VII. 458
KARL I. von England 458
KASIMIR von Polen 171
Albrecht KAUW 259 355 375 s.a. BRN
Kermaria 417
Thielmann KERVER A 714 1228
Andreas KHOL 401
Hanns KIENER 97 170 174 347 376 s.a. BRN
Maria Barbara KIENPERGER 392 s.a. STR
Kienzheim 369 378 425 430 s.a. KZH
Eberhard KIESER 353 373 410 s.a. KIE; SCH
Klagenfurt 381 449
Hanns Hug KLAUBER 93 170 355 372 421f 424 s.a. GRB
Klingenthal 388 419 422f s.a. KLB; OBD
Gottfried KLUGE
Heinrich KNOBLOCHTZER 374 390 425 428 s.a. MRH
R. KNOTEL 247
Köln 54 373 393f 410 A 229 230 430 s.a. SCH
Johann Rudolf KÖLNER 171 177 476 508
Anton Friedrich KÖNIG s. ERF
Kolberg 495
Kolbigk 229
Johann KOLROSS 497 513
KONRAD von Würzburg 263 461
Konstanz 370 388 452
Franz KRANEWITTER 162 271 493
Karl KRAUS A 1153
Kremsmünster 262
Kronstadt 373
Heinrich KRUSPE 378 s.a. ERF
Kukusbad 368 370f 389 405 A 765 s.a. WAS
La-Chaise-Dieu 241 417 A 380
Jean de LAFONTAINE 114 305
Laibach 406 s.a. VAL

Landshut 370 388 A 774
Leipzig 60 245 371 373 384 401 410 508 s.a. HLZ 1799
MEY 1759 MKL
LEO X. 170
György LIGETI 453
LEODEGAR von Meggen 403
LEOPOLD I. 170
Linz 371 398 402 501 s.a. WAS
Lindau s. NAO
Alois Johann LIPPL 357 402 s.a. LPL
London 417 A 763
LUDWIG I. von Bayern 406
LUDWIG XIV. von Frankreich 52
LUDWIG XV. von Frankreich 458
LUDWIG von Savoyen 69
Lübeck 4 8 16-27 228 358 370 374 378 390 392f 396
401 404 433 468f 475 A 380 469 s.a. LÜB
Hans LÜTZELBURGER 393 A 775 s.a. HOL
LUKIAN 253 503
Martin LUTHER 362 389 454 468 s.a. ERF
Luzern 356 368f 383 391 442 452 s.a. LUZ
Lyon 170 345 350 353 373 393f 410 A 719 s.a. HOL
Christian LUYCKX A 1053
Samuel MACLEA A 4 121
Georg MACROPEDIUS 456 s.a. SUS
Mainz 374 394 425 428 s.a. MRH
Nikolaus Alexander MAIR 236 263 490 498
Thomas MANN 247
Niklaus MANUEL Deutsch 93 170 358 388 424 A 217 268
s.a. BRN
Guyot MARCHANT 376 393f 428
MARGARETHE von Savoyen 377 379 404 A 844
MARIA 334 515
MARIA MAGDALENA 491
MARIA THERESIA 458
MARTIN (Hlg.) 334
MASSMANN H. F. 365 371
MAXIMILIAN I. 170f 485
Johann Baptista MAYR s. VAL
Johann Konrad MECHEL 371 393 396f s.a. FRÖ
MECHTHILD von Magdeburg 360
Kaspar MEGLINGER 442 s.a. LUZ
J. MEICHTEL 513
Johann Georg MEINTEL 34 52 114 212 230 244 305 342 352
356 363 366 454 482 499 s.a. RUS
Der MEISSNER 318
MEISTER INGOLD 230 473
Jacob von MELLE 378 s.a. LÜB 1463
Peter MENADIE 172
Nikolaus MERCATOR 480
Matthäus MERIAN d.Ä. 205 323 342 349 355f 359f 363 365
371f 388 393 395f 399 417 421 426 A 787 899 s.a. GRB
Carl Gottlieb MERKEL s. MKL
Beat MERNESINGER 403 s.a. EMM
Franz Seraph MERZ s. STR

Franz MESMER 172
Metnitz 325 368 403 417 A 4 1221 s.a. OBD
Jakob MEYDENBACH 374 394 425 s.a. MRH
Conrad MEYER 351 356 395 399 s.a. MEY
Dietrich MEYER 395
Fridolin MEYER s. LUZ
Hans Georg MEYER s. GRB
Rudolf MEYER 351 356 395 443 s.a. MEY
MICHAEL (HLg.) A 699
Mattheus MIEG 349 356 365 371 393
Jakob MITTAG 356 362 370 392 s.a. WIS
Mitternteich 391
MOHAMMED 120 334
Peter Conrad MONATH s. RUS
Moosburg s. KÄR
MORITZ von Sachsen 458
Ulrich MOSTL (MOST) A 1199a
Heinrich MÜHLPFORTH 289
Johannes MÜLLER 379 406 s.a. ZIM
Johann Georg MÜLLER 46 351f 358 443 s.a. MEY 1650
Johann Gottlieb MÜNCH 63 291 358 374 s.a. HLZ 1795/99
München 56 171 374 379 391 394 410 425 428 455 513
A 234 s.a. MÜN MRH POC SLO
Thomas MURNER 512
Karl MUSÄUS 170 230 291 358 s.a. MUS
Charles MUSART 451
Mutters A 278
Thomas NAOGEORGUS 457 487 s.a. NAO
Naturns 263 A 549
Gabriel NECKHER 93 170 s.a. OST
NEIDHART von Reuental 231
NERO 171
NICAISE de Cambray 404
Johannes NIDER 416
Niederlande 52 430 433 A 12 567
NÖLLER (Maler) s. ERF
Bernt NOTKE 392 433 436 A 869 s.a. LÜB 1463
Nürnberg 233 353 373 384 395 401 410 515 s.a. FÜR
RUS VOG
Oberstodrf s. OST
Ödenburg 351 402 449 s.a. ÖDB
ÖKOLOMPADIUS Johannes 323 355 370 392
Österreich s. STY
Johann OSTERMAYR s. EIC
OSWALD von Wolkenstein 238
Palermo A 674 839
PARACELsus 172 321
Paris 60 323 376 386 404 417 433 455 A 763
Passau 371 398 501 s.a. WAS
Jean PAUL 246
Daniel PAUR s. AUG~1650
Peter der Große 458
Francesco PETRARCA 267
PETRUS 404
Thomas PEUNTNER 507
Pieter PEUTEMAN A 1053

PHILIPP (der Gute) von Burgund 404
 PHILIPP II., Pfalzgraf bei Rhein 379 404 428f
 Pisa (Campo Santo) 306 506
 Franz Graf von POCCHI 358 406 A 399 926 s.a. POC
 J. POMARIUS 516
 POMPEJUS 307
 August Casimir REDEL 352 358 374 398 443 s.a. Anm. 121
 sowie MEY 1650
 Barthel REGENBOGE 480 486 496
 Regensburg 402 449 504 s.a. RGB
 Reichenau 316
 Christian REICHERT 49
 Robert REINICK 60 247
 REINMAR von Zweter 240
 A.C. REMBE 247
 Michael Heinrich RENTZ 57 217 352 389 398 405 501 s.a. WAS
 Alfred RETHEL 60 247 286 508
 RETIF de la Bretonne 31
 Christian REUTER 245
 Reval 434 436 A 869 s.a. LÜB 1463
 Johann Elias RIDINGER 384 401
 Johann Jakob RIDINGER 401 s.a. RID
 R.M. RILKE 289
 Jakob RINGLE s. GRB
 Ripaille 462
 ROBERT Le Clerc 477
 ROCHUS (Hlg.) 515 A 699
 Rom 61
 Hans ROSENPLÜT 468
 Rothenburg A 5
 Rottenbuch 389
 RUDOLF von Ems 462
 Jacob RULICH 456 s.a. NAO
 Salomon van RUSTING 52 170 357 363 399 s.a. RUS
 Saaz 485
 Hans SACHS 253 456f 466 480 490 496 503 510
 SÄNFFTL 172
 SAINTAIMAR 95 172
 Camille SAINT-SAËNS 453
 Salzburg 60 406 508 s.a. VAL
 Sankt Gallen 55 403 410 418 s.a. NEC
 Sankt Paul / Lavanttal 391
 Savoyen 404
 SCHARFFENBERG (Verleger) 371
 Schattwald s. FAL-SWA
 Hartmann SCHEDEL 229 319
 Kaspar SCHEIT 244 350 353 357 366 373 395 410f A 230
 s.a. SCH NEC-SCH' KIE VOG
 Johann Rudolf SCHELLENBERG 170 348 358 399 s.a. MUS
 Pierre SCHENCK 490
 Dietrich SCHERNBERG 497
 Hans SCHICKENTANZ 405 s.a. DSD
 Max von SCHLÄGEL 60 247
 Schlesien 245
 Nathanael SCHLOTT 210 358 392 396 437 s.a. LÜB 1701
 Joseph SCHLOTTHAUER 182 356 s.a. SLO WSB
 SCHNEIDER (Verleger) 371

Hans SCHOBSE 374 394 425 s.a. MRH
Hans SCHÖNSPERGER 515
David SCHORCH 49
Antonius SCHORUS 468
Johann SCHRÖTER 349 356 365 371 393
Gotthilf H. SCHUBERT 358 s.a. SLO
Johann SCHULTES s. AUG~1650
Josef SCHULTIS 403 s.a. BLB
Berthold SCHWARZ 81 172 282 302
Schwarzenbach 369 442
Xaver SCHWEGLER 371 s.a. LUZ
Schweiz 177 371 376 442ff 448 497 513 A 3
Moritz SCHWIND A 121
SEBASTIAN (Hlg.) 515
Johann Georg SEIDENBUSCH s. RGB
Andreas SERICAUDUS (Seydenschwancz) A 5 121
SEUCKERT (Verleger) 371
Heinrich SEUSE 31 112 142 250 258 263 490
Sexten 403 s.a. SXT
SIGISMUND (Kaiser) 414
Johann Wilhelm SIMLER s. MEY 1650.
SIXTUS IV. 171 (s.a. ENEAS SILVIUS)
Konrad SLATTER 416
Wolfhart SPANGENBERG 498
Franz Anton Graf von SPORCK 58 171 389f 405 s.a. WAS
STEFAN von Ungarn 171
Steiermark 488 490 A 409 s.a. STY
Heinrich STEINER 399 s.a. MUS
Anton STEINHAUER 398 482 486 498f A 341
Wilhelm STETTLER 371 s.a. BRN
Johann Philipp STEUDNER 397 399
Steyr 402 s.a. ÜDB
Rudolf STOLZ 403 s.a. SXT
Straßburg 230 233 324 370 375 388 452 468 474 498 506
Leonhart STRAUB 55 373 410 A 239 s.a. NEC
Straubing 391 s.a. STR
Georg STRAUCH 373 401
Johann STRICKER 291 489
Ulrich STROBL 389 414
Ludwig SUHL 358 365 371 399 438 s.a. LÜB 1463/1701
Silvester van SWOLLE s. LÜB 1463
TERTULLIAN 316
Bartholomäus TEXIER 416
THOMAS (Hlg.) 334
THOMAS de Corcellis 415
THOMAS von Kempen 460
TILEMANN (Elhen von Wolfhagen) 321
Tirol 493
TITUS 171
Ernst TOLLER 243 488
Johannes TONJOLA 380
Georg TRAKL 248
Hans von TRATT 429
Johann Thomas von TRATNER 371 s.a. WAS
Melchior TRECHSEL 393 A 719
Hieronymus TSCHEKKENBÜRLIN 289

Sixtus TUCHER 457
Heinrich TÜFFEL von Sursee 403 444 s.a. WOL
Ulm 368 376f 389 414 417 471f s.a. OBD
Hans ULRICH s. LUZ
Ungarn 245
Utrecht 229
Johann Weikhard Freiherr von VALVASOR 356 363 391 406
473 501 s.a. VAL
Gil VICENTE A 1244
François VILLON 459
Johann VOGEL 353 357 373 395 410 s.a. VOG SCH
Heinrich VOGTHERR d. Ä. 358 373 410 s.a. NEC
Simon VOSTRE A 628 775
Viktor (Ulrich?) WÄGMANN s. LUZ
V. WAGNER (Verleger) 373
Waldsassen 391 403 s.a. WDR
Wartha s. WAR
Wasserburg s. WSB
Patrizius WASSERBURGER 217 357 389 398 501 s.a. WAS
Dominik WEBER 170 s.a. FRB
Christoph WEIGEL 371 400
Rudolph WEIGEL s. MKL
Karl WEISFLOG 170 257 380 s.a. WFL
WENZEL von Böhmen 171
Johann Christian u. Johann Georg WENZEL s. ERF
Johann Christian WENZINGER 189 s.a. FRB
WEYGAND (Verleger) s. HLZ 1799
Jörg WICKRAM 468
Chr. M. WIELAND 244
Wien 55 58 155 228 320 361 368 370f 373 389 398 410
500f 515 A 229 409 774 s.a. ABR 1710 NEC WAS
Wiener Neustadt 402 449
Wil 325 368f. 403 418 s.a. OBD
Abraham WIMMER s. ÖDB
Windsheim 390
Winterthur 399 s.a. MUS
Wismar 233 369 370 434 A 21 760a s.a. WIS
Konrad WITZ 388 404 s.a. GRB
Wolhusen 369 444 (s.a. WOL)
Wondreb s. WDR
Worms A 230
Anton WORTMANN s. LÜB 1463
Pierre WUILLERET 389
Samuel WURSTISEN s. GRB
Jakob von WYL 264 272 369 391 442 444 452
Johann Rudolf WYSS 371 s.a. BRN
Urban WYSS 43 s.a. BERN
Andreas und Hans Jakob WYSSHAUPT s. LUZ
Edward YOUNG 62 304
Günther ZAINER 515
Zerbst 497
Josef ZEMP s. WOL
Andreas ZIMMERMANN 356 392 s.a. FRB
Johannes ZIMMERMANN (XILOTECTUS) 457
Froben Christoph von ZIMMERN 406
Wilhelm Werner von ZIMMERN 379 406 431 s.a. ZIM
Zürich 46 s.a. MEY 1650
Ulrich ZWINGLI 46

ABBILDUNGEN

- Nr. 1 – 27: Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz (OBD), Textzeuge H²: Blockbuch, vielleicht Basel, um 1465 (ROSENFELD); reproduziert nach der Faksimile-Ausgabe von H. F. MASSMANN: Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze“. Leipzig 1847. (Exemplar der Universitätsbibliothek Innsbruck)
- Nr. 28 – 34: Lübecker Totentanz in der Fassung von 1701 (LÜB 1701), reproduziert nach: Ludewig SUHL: Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St. Marienkirche zu Lübeck auf einer Reihe von acht Kupfertafeln
... Unter jeder Tafel stehen hochteutsche Reime von Nathanael SCHLOTT ... Lübeck, bei Christian Gottfried DONATIUS 1783. (Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)



¶ Dieser weltde weyßheit sint
Alle die noch yn leben sint
Setzt yn euer hertze abeywort
Die von cristo sint gehoert
Das eyne komet her das ander gehet byn
Nach des ersten die guten haben gewyn
Do sie yn den hymmel komen
Do nemen sie des guten fromen
Das ander die bözen weyzet yn peyn
Der hellen. dyouch ewig wirt seyn
Dorum ich euch getrewlich mache
Mit euch abe oppiger thate
Wenne dy zeit yst loeg yn diesem leben
Daz noch wirt als vns ire gegeben
Doch den ewe sechzen tod
Der die oppigen bringit yn not
Wenne mit seyner pfeysen geschrey
Bringt her sie alle an seyner reyn
Dort dy weyzen zu den forungen
Dyt den toren werden genungen
Als dez es gemeldis figuren
Dynte yn eben bilde zu trawren

Her lobst merke off meynen parken den
Ic sullet dennoch hie springen sison
Ic doerfet keyns dyspensaren
Der tod wil auch den tanz bofren



Ich was eyn heiliger bobist genant
Die werke ich lebete one forchte bekant
Ic werde ich gefurt siefillich
Czum tod ich were mich oppiglich

Der Keyser auch hilff nicht das fuer
Gepter vnd trone sint hy nicht wert
Nis habe euch bey der hand genomen
Ir must an meynen reyen komen



Nes kunde das recht yn boer eern
dne streyt vnd sechten wol gemeren
Yn hot der tod ebr Sunden mich
Daz ich byn wehr keyser noch menschen gleich

Nach tanget euch vor frumme keyseren
Springt mir noch der tat ist meyn
Die speibretter sint von euch gewichen
Der tod bot euch alleyne verfluchen



Wollust hatte meyn stolzer leib
do ich lebete als eyns keyseris weib
Nur bot mich der tod zu schanden brach
daz mir kein frund ist mir noch zu

Her kunygeer geweld hot eyn ende
Ick wil eyn finen beyden henden
In desre swaeren Bruderling
So gebt euch der todeynen cranz



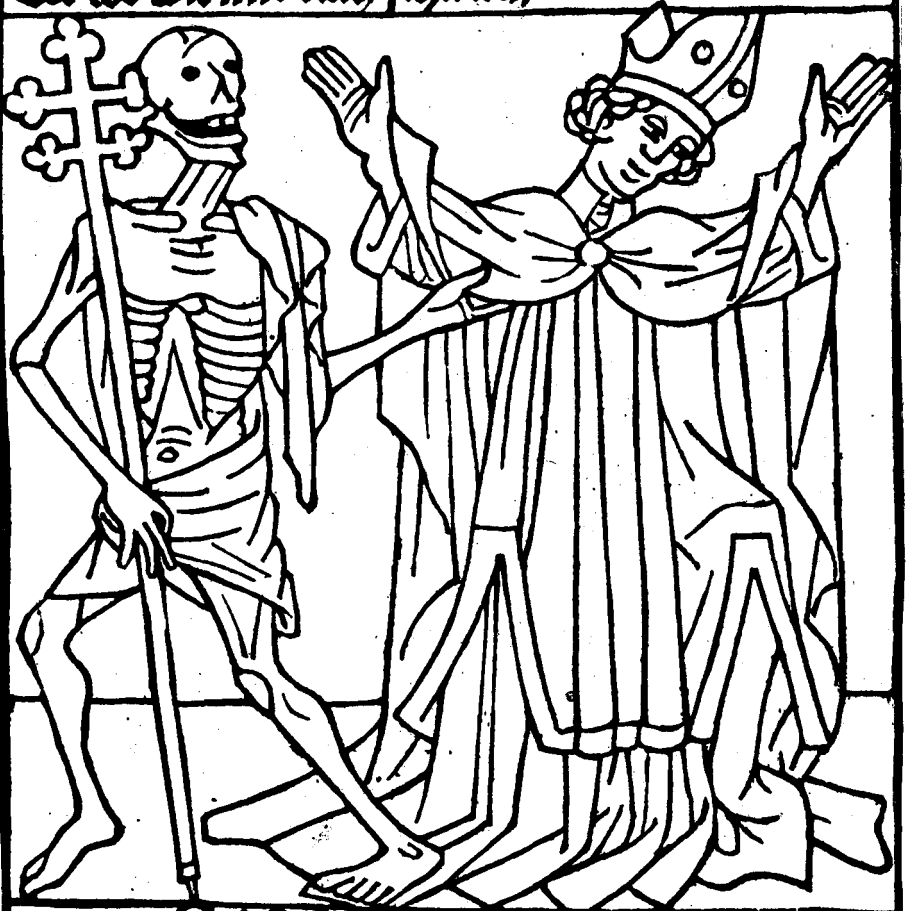
Ick habe als eyn kunyge geweld
Die wold gereigiet als vyn das veych
Ick byn ick mit des todes banden
So strucht yn seynen banden

Sprengt off mit eurem roten hute
Der cardinal der tinge ist gut
Ir hat geseynet wol die lepen
End must nu mit dem tode reyen



Ich was mit bohsen kuchen wal
Der heiligen kuchen cardinal
Ir to byn ich dor zu gerungen gar
Daz ich tinge an des todes schar

Her parrich mit lod euch syngen
Ir must mit mir den reyen springen
Das gubefache newge loth fallen
Der tod wil mit euch schalken



Ich habe das gubefache newge gesagen
Als cynparrich bey meynen tagen
Nur wil mich der tod twingen
ant seynen geseln zuspringen

Seyt ir yn boer wude gefessen
 Erzbyschoff des yst gar vorgessen
 Auch kein gebelßen weidr aeuze noch pfaffen
 Ir must tragen ouch mit desen affen



Ich frug mit boer wurdent
 Das aeuze vor der pfaffheit
 Als eyn erzbyschoff das tragen sal
 Nu geer ich in deser toten gal

Ich abe ic mit frawen ye hoch gesprungen
Stolzer kerrzog adir wol gefungen
Das must ic an dezem reyen busen
Wol her lot euch die toten grussen



Ich habe die edlen herten werth
Als cyn kerrzog geregiet mit dem swert
Nun byn ich yn leyenen cleydern glanz
Betwungen an des todis tang

Ewr winde vnd ere hat sich verfact
Der byschoff weyze vnd wol gelact
Ich wil euch an den reyen gven
Dort den tot nicht magit entpflyen



Ich byn windiglich geent wurden
Dy weyle ich lebet yn byschoffs orden
Nw gven mich dy ungeschaffen
Gzu dem tode als eynen affen

Her grose heist euch den keiser helfen
Ich brenge euch hie zu wilden wessen
Mit den re mustangen zugen
Der tot wil euch des nicht vortragen



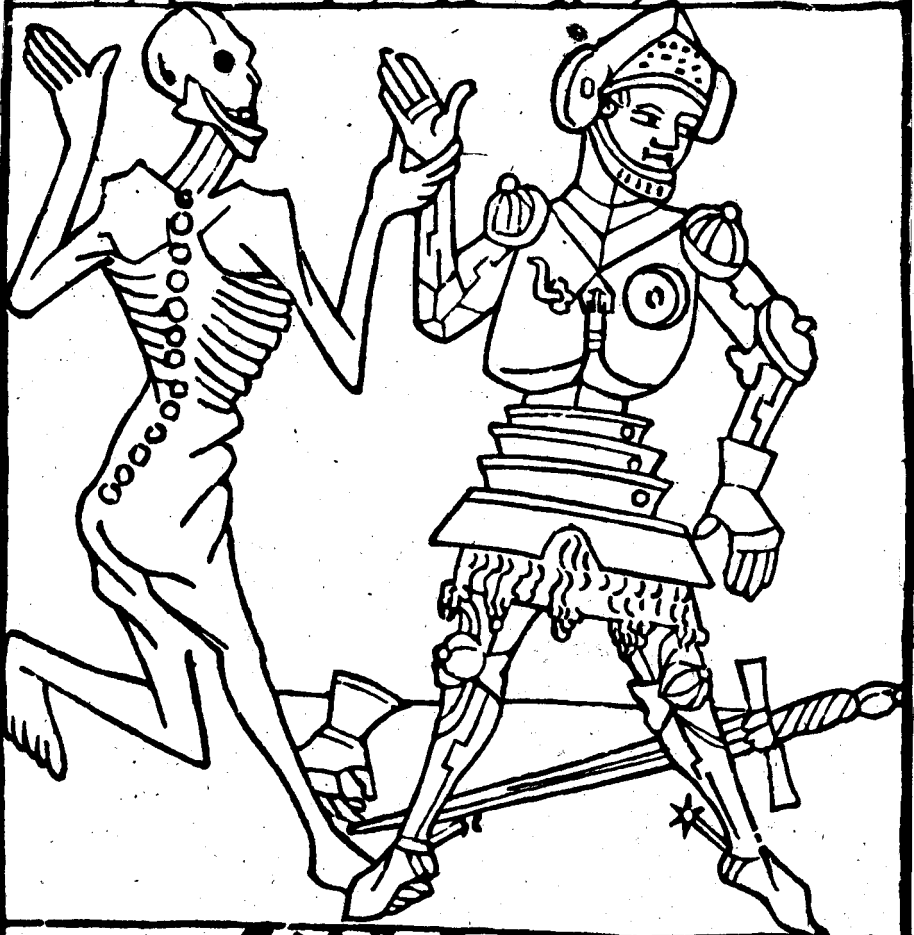
Ich was yn der werlde genant
Eyn edler grose dem reytze bestant
Nw byn ich von dem tode gefelt
Vnd hie yn seynen tanz gezelt

Canst mir noch herkegibweyt .
Wyl wol daz ir eyn apt seyti .
Ir must des todis rajt balden .
Der wil ewers leybis walden .



Ich habe vil mensche albeyn apt gesezt
Garfarenge ditzogen End wol gemert
Nu byn ich selber hie betwungen
End mit des todis rajt gedungen

Der rytter ic seyt an geschriben
das ic nu rytterschaft must treiben
ayt deme tode vnd seynen knechten
Euch hylft wedir schynpf noch serchten



Ich habe als eyn stringer rytter gut
Der weht gedymet yn hoem mit
Nu byn ich wedir ryttersorden
In den tanz der bunten worden

Das ortil yskalis gegeben -
Das ir lenger nicht sullet leben -
Her iurist das tu des todis wist:
Nocht ir zo beweist ewr meisterschaft



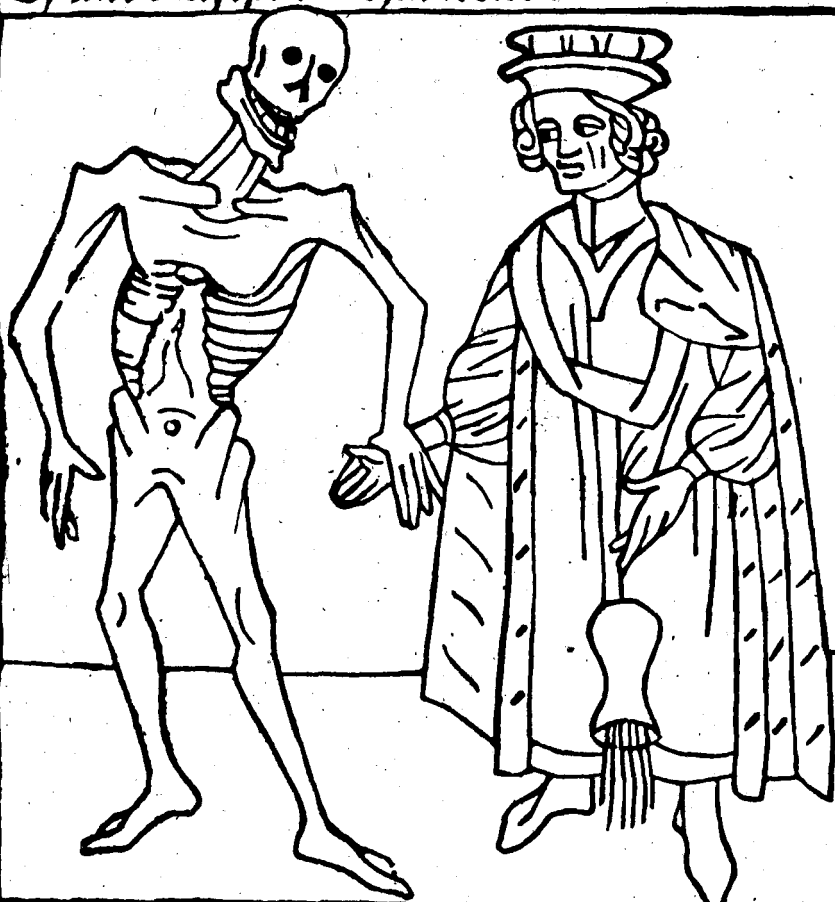
Kein appelliren zu des ir zeit
Hilt Got todis hantten schreyt
Her obirwint myt seynem geslecht
Das gestliche bnd das werliche reht

Der Korpffaffe habit er gesungen vor
Dußen gesang yn ewigem Koz
Do merck off meynen pfeffen schal
Die verkündit euch des todes val



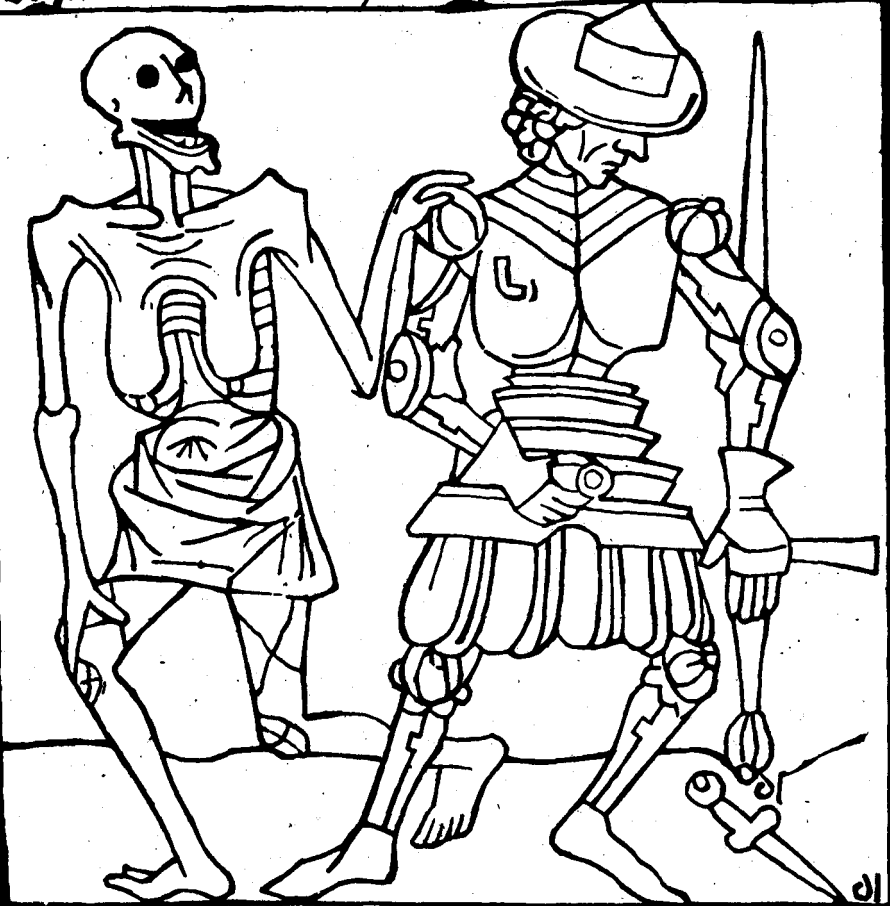
Ich habe als cyn korbure stey
Gesungen manche lipliche melodey
Des todis pfeffe stet deme nicht gleich
Dy bot zo zere dir schreckit mich

Der arzt thut euch selber mit .
Syt ewr meisterlichen tab .
Ich sive euch zu des todis gesellen .
Sy mit euch hie tanzen wellen .



Ich habe myt meynem barnschawen
Gesund gemacht man vnd frauen
Wer wil nit machen mich gesund
Ich byn zu dem tode wund

Komet her te aller man
Dy must der sterke pfflegen an
mit dem tode der nymandis schon
Legit ir nit oben euch wirt gelont



Ich habe manchen man dinst brecht
Der wol was mit harnsch bedecht
Nu uschrekit mich hie der tod
Und brenget yn die enygtliche not

Edil fmuve tanzet noch ewren syme
Bald pferse rechte den gewynne
Sy hat der fmuwen vor vil betrogen
Die altir der tod hat fyn gezogen



Ich solde troylen iuch gens vil
Dese ich vor mir der freuden spil
Des todis pferse mich betrogenet
Der tanz gefanz hie selblichen lauset

Her Kaufman was kufft euch wir uffleben
Dy geyt ist hie das ir must sterben
Der tot nympt weder gut noch goben
Tanzt mir noch her wil euch haben



Ich kette mich zu leben vorbeyt wol
Das schreim vnd kaffen weren wol
Wuot der tot meyne gobe vrsmachet
Vnd mich vmb laib vnd gut gebrocht

Item nomen ir dunkt euch subtil
Dezen meyen ich mit euch tanzen wil
Weest von euch den saepulax
Ir must sie mit den toten sam



Ich habe yn dem closter meyn
Gote gedynet als ein geweytiss nonne leyn
Was hult mich in meyn Leben
Ich mus des todes reyen treten

Hynde her an myt deyner crucken
Deyn ding das wil sich gelucken
Dich haben die lebenden nicht we gut
Der tot dir besunders gnade tut



Eyn armer geiler hie ym leben
Ez uynem frunde yt nymande eben
Aber der tot wil seyn frund seyn
Her nymt den armen mit dem reuhen hyn

Koch du kanst gute pfeffryn machen
Hoffe off us wil dich besachen
Duo wome an dem reyen streichen
Den salta pfeffryn yn streichen



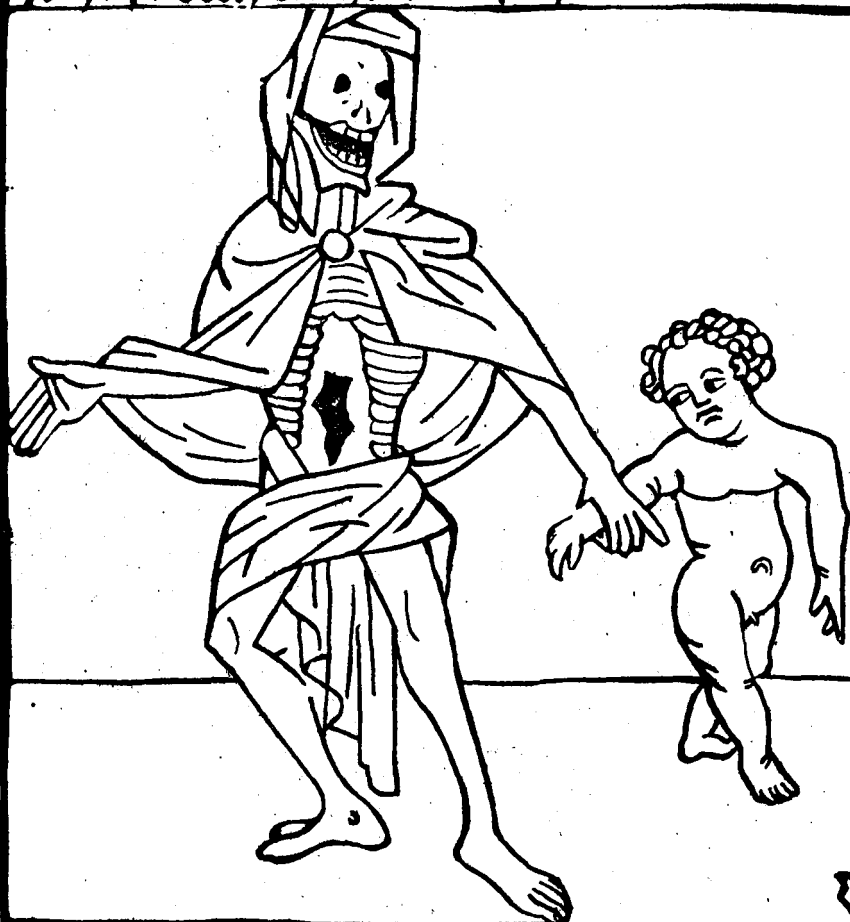
abe wertz vil pfeffir secke
jemacht manch suße ysecke
Ludus des kostlyns nye syn den
mette us den tot nüsse obrlynden

perwryn mit deynen schuen groß
Kawfse herdu must erwerben loß
Ondezem tangedeshynden
Dowilder tot duß synden



Derstrewen
Noch wolle id
Zohabe us der

Kreuch her an du must hy tangen lein
Werne adn lache ich hore dich gien
Bettstu den totten yn dem munde
Is hulft dich nicht an der sunde



Woe liebe muter meyn
Eyn swarzer man geut mich do byn
By wiltu mich nit vorlan
Nit mus ich tangen ynd kan noch nicht gan

Nu sweiget vnd lot ewir Krigen
loft dem Ende noch, mit der wygen
er must alle Beyde an desen tang
fraw lacht zowirt der schympf gang



Das Ende ich wold dich haben wloft
Nur ist empfallen mir der trost
Der tod lot das vorkomen
End mich mit dir genomen

Wolher apthekeran meynen tanz
Seyn nu die speaßschpre ganz
Sydo synt wedir todis mußt
Beweyst nu ewir meysterßchaft



Ich kinde syrop vnd confecti machen
Electuaria vnd vil ander sachen
Wer nu eme eyne gut vor den tot
Ißwer mir zu dezer stunden not

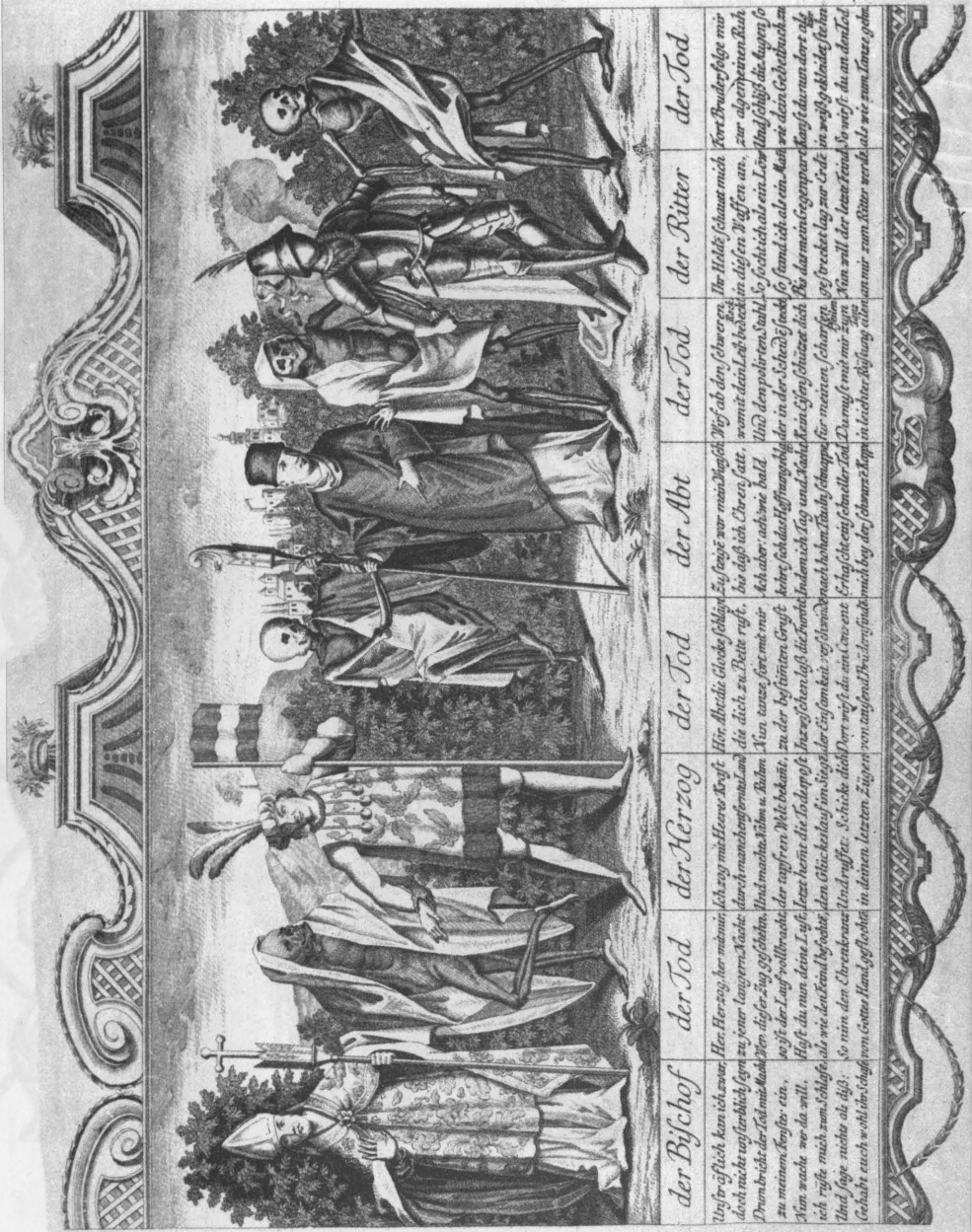
Still,
Königlicher, du seinst
auch wer du seiest
der du durch manch
unmüher, Ort
die ich heiligen Ort
entwahrheit
Nur habest du keine
Plauer-Coppelle
sondern ein Todten
Tanz deine ganzse
Stelle
Still demnach, still!
laß das Mahlarck
schamme Wände mit
dir reden
und wo möglich, vor
dem Ende dich über
reden, daß der Mensch
Sey und werde
Erde
D. N. 1463. Renow
ult. A. 1701.



der Tod.
Nur in ihr Stübchen,
das Obertuch herren
von Heubten in der Höhe
bis auf den Baumstamm
sonst aller Klagen
Ihr müßigen Gang
nach mannes Hoff man
Kommen, aller Vater kein
so muß geschieden seyn
Kreuch wo dem schrein
in diesen Sey hinein
das Obertuch herren
Der Müßigen Gang
du müßigt einjoren haben
der Tod.
Auf großen Kaiser auf,
gewonne Reich und Welt
Ich will, daß ich die den
letzten Tanz bestelle
als drey schwarze Ballen
Vesperze schreiet
macht viel blinde Wälden
der Tod.
Scheid der Tod den Blüt
von mannen, Runne nicht
schiff kein gewichtes Maß
und kein gewaltiges Leben
zu seyn wolte zu werden
so bleibe mir auch die Wälden
zu seyn wolte zu werden
den Vöndel schlagel finden
der Kaiser.
Was hier ich, trübt der Tod
für Gütern keine, Schau
Nur die zartse Paar
Sind, Kaiser Namen nicht
zu warden frey mit mir
zu seiner, Sichel frey
Doch haart der Thronenfluch
der hüttern, Schandenwag
Man wird auch den Gemacht
hallen die Seite legen
der Pabst.
Scheid der Tod den Blüt
von mannen, Runne nicht
schiff kein gewichtes Maß
und kein gewaltiges Leben
zu seyn wolte zu werden
so bleibe mir auch die Wälden
zu seyn wolte zu werden
den Vöndel schlagel finden



die Kayserin	der Tod	der Cardinal	der Tod	der König	der Tod
<p>Ist Zeit und Stunde da, so schick ich mich dorein, Und will auch sterbend dir, mein Kayser aehnlich seyn Kaufst du dem Reiche dich nicht stets als Sonne zeigen So muß mich auch der Tod zum Untergange neigen</p>	<p>Gib gute Nacht der Welt, bestürzter Cardinal: Dein Ende ruffet dich zur ungezählten Zahl, Ich weiß nicht was du dort viest für ein Theil erlange Das weiß ich Sohn, du hast viel Gutes hier em- fangen.</p>	<p>Rom, schenke mir den Kuss der Hüt'rug Chr u. Geld, So höhnt ich sorglosfrey das Paradiß der Welt, Mein Hofsch war mi der Zeit auf Petri Stuhl zu rücken Und muß davor erblicke das Haupt zur Erde bücken</p>	<p>Denk an den wahren Spruch den Syrach abgefaßt: Der heute König heißt, liegt Morgen gar erblicke Aldan so kan man dich nicht mehr großmächtig sehen Weil deine Macht zu schwach die Würmer zu vertreibē</p>	<p>Steck den der Todes Kayst auch Königen ihr Etel? So gleicht das Regiment dem Schach u. Königspiel, Mein Scepter si' ercke sich von Süden zu den Vorden, Nun bin ich durch den Tod besetzt u. schachmattwordē</p>	<p>Du lehnst dich vonsonst auf deinen Hirtenstab, Zerbricht das schwache Rohr, so taumelst du ins Grab, Hierrecht mag Menschen Hand dir auf den Leichstein schreiben: Ein Hirte kan nicht stets bey seiner Heerde bleiben.</p>



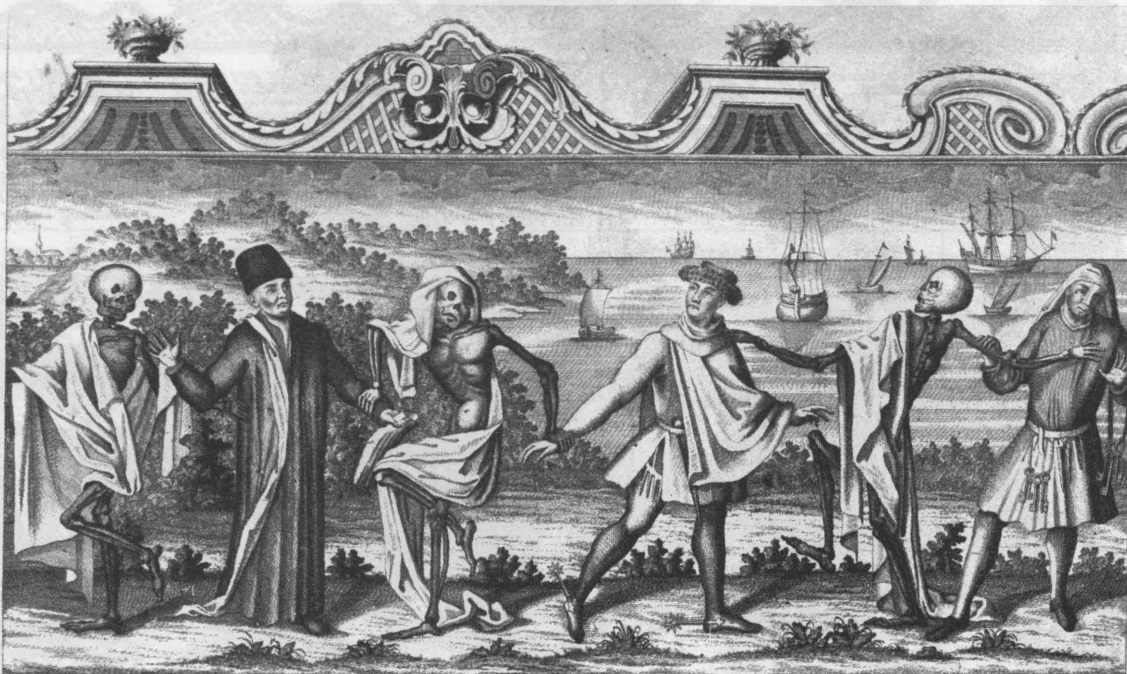
der Bischof	der Tod	der Herzog	der Tod	der Abt	der Tod	der Ritter	der Tod	der Tod
Uhr gestrich kein ich zu vor. Her Herzog, her männlich zog mit Heeres Kraft. doch nicht verstarblich, gen zu jeher langerrn Wade durch manchgerminal und Dreuhricht der st mit hoch für diese züg geschöten. Urt und machten Nöten u. Buben zu meinem Kofste ein. socht der Lauf vollwacht der rasiren Welt bekante, zu der be hürten löst Nun wachte we da will. fligt du nun deine Lupe lezt keine die Lohungst. Ine geschen ließ die Front und dem ich sag und nach in ein schütze dich Und sage nichts als diß. So rinn den Ehrenwart und nachster. Schicke dich Gehabt auch we stür über von Götter Hand, gef hoch in demen letzten Zugern von ungsend Bruler gind mich bey der schwarzen Kropf in leichter Stellung erlan mir zum Ritter wer als wie zum Lanze gehe								

Uhr gestrich kein ich zu vor. Her Herzog, her männlich zog mit Heeres Kraft.
doch nicht verstarblich, gen zu jeher langerrn Wade durch manchgerminal und
Dreuhricht der st mit hoch für diese züg geschöten. Urt und machten Nöten u. Buben
zu meinem Kofste ein. socht der Lauf vollwacht der rasiren Welt bekante, zu der be hürten löst
Nun wachte we da will. fligt du nun deine Lupe lezt keine die Lohungst. Ine geschen ließ die Front und dem ich sag und nach in ein schütze dich
Und sage nichts als diß. So rinn den Ehrenwart und nachster. Schicke dich
Gehabt auch we stür über von Götter Hand, gef hoch in demen letzten Zugern von ungsend Bruler gind mich bey der schwarzen Kropf in leichter Stellung erlan mir zum Ritter wer als wie zum Lanze gehe



der Carthäufer	der Tod	der Bürgermeister	der Tod	der Thumherr	der Tod
<p>Mein strenger Ordte schrieb mir tausend Regeln für, Letzt greift der Tod mich an und ruffet folge mir: Wohl an ich bin bereit, mein Kloster zu verlassen, Wann ich die Regel nur der Sack bekaufte kan fassen.</p>	<p>Ihr Bürger zürnet nicht, wenn durch das Höchste, Der Bürgermeister selbst mit an die Reihe muß, Der zum gemeinen Heil das Recht so oft gesprochen, Sieht über sich den Sack durch meine Kauf gebroche.</p>	<p>Es war fürs Vaterland mein Leben abgenüet, Und Stadt u. Bürger schußt mit Reich u. That beschützt, Ich fürchte nicht den Tod, denn wenn ich hier erhalte So weißt ich daß ich dort das Bürgerrecht erhalte</p>	<p>Ihr habet an dem Thum doch nicht ein bleibend Heil, Und müßt auf einen Wink mit Leib und Seel hinaus, So verlet ihr zwar hier, dort aber nie vertrieben, Wenn euch der Hümel bleibt, als Eigenthum verschriebe.</p>	<p>Den Ionam warf ein Fisch, doch lebend an den Strand, Mich riß des Lo des Schänd in jenes Vaterland: Ihr Menschen bauet doch die Häuser nicht so feste, Dort seyd ihr erst daheim, hier aber fremde Gäste.</p>	<p>Was läßt es deiner Kaufte, die manches Stück erjagt, Wenn man dies wahre Wort nach deinem Eintritt sagt: Dem Läger ist es so, wie seinem Wild ergangen, Denn jenes ward durch ihn, er durch den Tod gefangen.</p>

Zu finden
Christian Got



der Tod	der Capellan	der Tod	der Amtmann	der Tod	der Küfter
Ihr Armen, seyd getroßt, tanzt gleich der Mañ mit mir. So bleibe sein Beutel doch zu eurem Vortheil hier. Nun suchet wo ihr konnt, den Antheil von Präbenden, Ieh eile, seinen Leib den Würmern auszuspenden.	Ich diene dem Altar, und dieser diene mir. Er gab mir Unterhalt, wend ich war seine Zier, Den Beutel trug ich zwar, doch nicht auf Judas Weise, Drum bin ich auch so leicht zur letzten Todesreise.	Du zeigest nach Gebrauch ein saures Amugeficht, Jedoch was acht ich dar? ich bin kein Bauer nicht, Muß dieser schon dein Amt ganz tief gebücket ehren. So ruf ich: Ammann fort! du mußt den Reichen mehrn.	Den Bauernschaft ich Rechi den Obern war ich treu, So blieb mein Wandel rein, und mein Gewissen frey, Nun merk ich dich der Tod die Tugend wenig schätze, Er rußt fort mit dir! man hat dich abgesetzt.	Den Schlüssel den man dir zur Kirch und Altar gab, Schleußt meinen Schißnäht auf, bereite nur dein Grab, Nichts hilft das Uhrwerk dir, in meinm Zeitregister Da heßt es: fort du leyst der Küfter oder Küfter.	Da man am Gotteshaus zum Hüter mich erwählte, Hätich die Zeit und Stund am Uhrwerk abgezählt; An diesen will mir men der Tod den Abschied weisen, Drum muß ich zu dem Dreyer der engen Hütten reisen.



der Tod	der Kaufmann	der Tod	der Claußener	der Tod	der Bauer
Denk an den Banquerot, den Adam längſt gemacht, Der ſetzt dich in Schuld und hat mich hergebracht: Zähl au und liefre mir den Antheil meiner Vaare, So viel ich faſſen kann auf einer Leichenbaare.	Der letzte Mahner kommt mir trotzig angerent, Doch bin ich nicht fallig, hier iſt mein Teſtament: Den Geiſt vermach ich Gott, das Gut den rechten Erben, Dem Satan meine Schuld, den Leib dem Tod in Starben.	Was kerkeſt du dich ſelbſt in enge Claußen ein, Biſt du ein Menſch, w magſt doch nicht bey Menſche ſeyn? Laß, greiße Wunderkopff, den Schwarm der Gräbtl flüße, Du mußt geſtorben doch bey deiner gleichen liegen.	Ich bin ein Menſch, und doch den Menſchen nicht geneigt Weil manches Menſchen Herz das Bild des Teufels zeigt, Nun kom errißlicher Tod, der Tugend wenig ſchätzt, Er ruffet: fort mit dir! man hat dich abgeſetzt.	Kom Landmän an den von Milk und Arbeit heiß So ſchneidſt du zuletzt den kalten Todesſchweiß Laß andre ſeyn bemüht mit flüßen Dreſchenbräbtl Dem ſäurer Leberwag ſoll Feyerabend haben.	Ich trug mit Ungemach des Tages Laſt und Noth, Und ab von Schweiß bedeckt mein ſchwer verdienſtbräbtl Doch da mein Führer mich zur Ruhe denkt zu bringen, So kan ich wohl vergnügt das Conſumation ſingen.



<i>der Tod</i>	<i>der Jungling</i>	<i>der Tod</i>	<i>die Jungfrau</i>	<i>der Tod</i>	<i>Das Wiegenkind</i>
<p><i>Ihr Nymphen, die ihr hie den frischen Jungling schau Wünsch' ihr vielleicht durch zu heißen Jungfer Bräut' Unglück die Rechnung wird euch mit einander triegen, Ich werd' ihn in der That, ih in Gedanken kriegen.</i></p>	<p><i>So soll ich an den Tanz, vor hatte das gedacht; Ich, der ich manches Schicks, doch in der Luft gemachte, Nun wird mein Hoffnungs sein zeitig eingerißen. Ich wollte bald die Braut und muß die Mutter küssen.</i></p>	<p><i>Ich halte wie die Welt von Complimenten nicht. Muß heißt mein harts Wort, das Stahl und Eisen bricht. Und warum vult ihr mir den letzten Tanz versagen? Die Jungfern pflegen sonst kein Tänzen abzuschlagen.</i></p>	<p><i>Ich folge weil ich muß und tanze wie ich kan, Ihr Schwärmer wählet euch bey Zeiten einen Mann: So reichet ihr die Kayse dem Bräutigam im Leben, Die ich dem Tode muß, doch halb gezwungen geben.</i></p>	<p><i>Nim zarter Säugling an den frühen Senfenschlag Und schlaf hernach getroßt bis an den Lüngtentag. Wohl dem, der so wie du fällt in des Todes Hände, So kröhnt den Anfang daß so ein beflücktes Ende.</i></p>	<p><i>Weinen ist meine erste Süß, Mit Weinen war ich gebohr. Mit Weinen trägt man mich wieder dahin, Den Würmern zur Speis erkohren.</i></p>