

Der Totentanz in der Lübecker Marienkirche – Eine intermediale Analyse der Fassungen von 1463 und 1701

Hausarbeit im SoSe 2014 bei Dr. Harry Fröhlich
im Seminar Ib *Lyrikanalyse und Epochenüberblick*
am Germanistischen Institut der Universität Hamburg



Frontispiz zum Erstdruck von Nathanael Schlotts barocker Textfassung (1701)

eingereicht im September 2014 durch
André Schlecht M.SC. (6. Semester BA Bautechnik / Deutsch)
E-Mail: as@archivaria.de

*Posthum gewidmet
dem Lübecker Jens Lessing
und dem Ohlstedter Hans Schwender,
meinen Deutschlehrern und einstigen Mentoren*

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung und Ziele	S.1
2.	Historischer Überblick und Kurzdeskription	S.2
	2.1 Intentionen	S.3
	2.2 Die Fassungen in situ	S.4
	2.3 Adaptionen und Rezeptionen	S.4
3.	Bildanalyse	S.6
	3.1 Visuelle und verbale Bewegung	S.6
	3.2 Kunsthistorische Aspekte	S.7
	3.3 Gegenüberstellung beider Fassungen	S.8
4.	Textanalyse	S.9
	4.1 Formale und musikalische Aspekte	S.9
	4.2 Visuelle Präsentation	S.12
	4.3 Gesamtinterpretation	S.12
	4.4 Interpretation exemplarischer Versgruppen	S.13
	4.5 Kleine Diskussion zum Wiegenkindvers	S.18
5.	Fazit	S.20
6.	Quellen	S.22
Textanlagen		3 Doppelseiten
Bildanlagen		3 Tafeln

1. Einführung und Ziele

Der Totentanzfries im Lübecker Mariendom wurde ursprünglich im Jahr 1463 geschaffen und 1701 durch eine mehr oder weniger originalgetreue Kopie ersetzt. Er kann als ein frühes und prominentes Beispiel für ein intermediales Kunstwerk gelten, welches aus einem räumlich dominierenden Bildteil besteht sowie einem lyrischen Reimzyklus in ursprünglich niederdeutscher, später hochdeutscher Fassung; mit einiger Vorsicht wurden außerdem gewisse musikalische Aspekte sowohl in die Text- als auch die Bildfassung allegorisch bzw. metaphorisch und metrisch integriert. Sind beide Werke in situ letztlich restlos verloren – die barocke Fassung wurde 1942 im Bombenkrieg zerstört – ist durch zahllose verbale und visuelle Rezeptionen und Adaptionen, freilich in unterschiedlicher Qualität, dennoch eine mehr oder weniger wirklichkeitsnahe Untersuchung möglich; dabei stehen – auch in der vorliegenden Hausarbeit – Castellis (leider nur schwarzweiße) Fotodokumente aus den späten 1930er Jahren im Vergleich zum (farbigen) *Revaler Totentanzfragment* aus der Zeit um 1500 im Fokus (welches als erste Kopie der älteren Lübecker Fassung gilt) sowie die in weiten Teilen originalgetreue Textwiedergabe der *Edition Suhl* von 1783.

Die zweite Bildfassung von 1701 stellt auf den ersten Blick eine fast genaue Wiedergabe der ersten dar und wird überwiegend positiv als Originalkopie bewertet – es war so auch die visuelle Kontinuität bis 1942 weitgehend gewahrt. Dagegen stellt Nathanael Schlotts Lyrik, welche unter Tilgung sämtlich niederdeutscher Verse in Barockmanier erstand, praktisch eine komplette Neuschöpfung dar und steht einhellig im Fokus der Kritik.

Ziel dieser Hausarbeit ist es, die Unterschiede beider Fassungen in Bezug auf ihre Bild- und Textkomponenten (sowie mögl. musikalische Ableitungen) aufzuzeigen und dabei die zentrale Frage zu erörtern, ob, in welchem Maße und wodurch sich Diskrepanzen bzw. Kongruenzen im jeweiligen Bild-Text-Verhältnis fügen. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt natürlich auf der fraglichen Textfassung von 1701 im Verhältnis zu ihrem Versvorgänger (mögliche Adaption oder Vernachlässigung?), der Bildkontinuität (weiteres Zusammenspiel oder Lösung?) sowie der Intention des Totentanzes ganz allgemein.

Auch ein "Qualitätsurteil" zu den Textfassungen kann und soll unter Zugrundelegung dreier Bewertungskriterien durchaus objektiv geleistet werden:

- Visuelle und verbale Kongruenz?
- Kunsthandwerkliche Qualität (Form, Metrik und Rhetorik) unter Zugrundelegung des zeitgenössischen Regelwerkes?
- Der Totentanz-Intention angemessene Stimmungsbilder und Charaktere?

Schlägt der Topos Totentanz mit den Leitformeln *Memento Mori* und *Vanitas Mundi* einen natürlichen Bogen zum barocken Paradigma, so ist letztlich dennoch mit der Frage zu schließen, ob und in welchem Maße sich eine Veränderung zwischen spätmittelalterlicher und barocker Weltanschauung bzw. Einstellung zu Tod und Leben erkennen lässt.

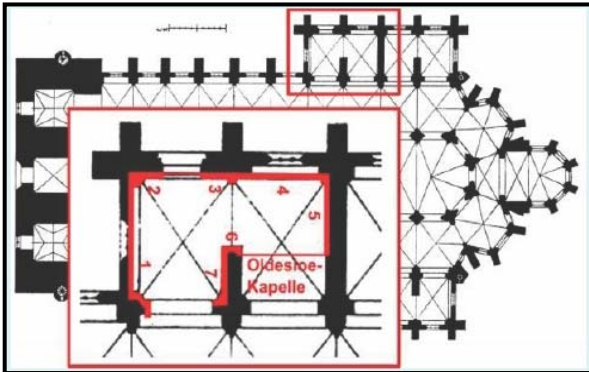
2. Historischer Überblick und Kurzdeskription¹



Die Totentanzkapelle vor 1942, Blick zur Westwand mit dem Reigenanfang (Quelle: Wikisource).



Die ehemalige Totentanzkapelle im August 2014, Blick zur Nordwand (Quelle: Foto A.Schlecht).



Mariendom und Totentanzkapelle, Lageplan nach Norden (Quelle: Wikisource).



Pariser *Danse macabre* von 1425, exemplarischer Ausschnitt (Quelle: Wikisource).

Der Totentanzfries im Lübecker Dom St. Marien wird ursprünglich im Jahr 1463 nach unbekannter Werkzeit in einer Gemeinschaftsarbeit des Kirchenmalers und Kunsthandwerkmeisters Bernt Notke (1435-1509) sowie eines unbekannten Poeten bzw. ein oder mehrerer Schriftsetzer als quasi intermediales Kunstwerk vollendet. Bereits um 1500 fertigt höchstwahrscheinlich derselbe Bernd Notke, im Hanseraum inzwischen hochgeschätzte Künstlerpersönlichkeit, einen weiteren Totentanzfries im lettischen Reval (heute Tallinn), die als authentische bzw. autographe Künstlerkopie gilt² und uns bis heute, wenn auch durch das vordere Registerviertel gleichsam nur fragmentarisch erhalten, einen qualitativen Teileindruck der durch die Restaurierung im Jahre 1701 verlorenen Lübecker Urfassung vermittelt.

¹ Wenn Einzelnachweise fehlen, vergl.: FREYTAG, S. 13 ff (Geschichte LTT) und S. 460 (Kurzdaten).

² FREYTAG, S.22.

2.1 Intentionen

Der Topos Totentanz strahlt in Gefolge des "Schwarzen Todes" (ab 1348) sowie hernach regelmäßig ausbrechender (Pest)seuchen seit Anfang des 15. Jahrhunderts aus Frankreich in das übrige Europa – auch und gerade in den ober- und niederdeutschen Raum, wo er sich zur Hochblüte entwickeln wird³. Das Totentanz-Motiv wird kunsthandwerklich in Wort und/oder Bild gesetzt, durch Totentanz-Passionen auch theatralisch (bzw. musikalisch) – ein Aspekt, der wohl bald graphisch adaptiert in jene typisch visualisierten Tanzreigen fließt, welche von signifikanter "Bewegung" künden⁴. Stellt das Freskofragment in der Abteikirche von *La Chaise Dieu* – noch unter Textverzicht – die früheste überlieferte visuelle Totentanz-Fassung dar (ab 1410), so führt sich das visuelle Layout des Lübecker Totentanzes eindeutig direkt auf den berühmten Pariser *Danse Macabre* des Franziskaner-Friedhofes *Aux Saints Innocents* (um 1425) zurück, welcher erstmals die Vers und Bild-Komponenten verknüpft⁵ (s. Abbildung S.2).

Ungewiss verbleibt, ob der Lübecker Totentanz eine etwaige Anlehnung an die annähernd zeitgleich entstehenden, nach ihrer typischen Verszahl bezeichneten sog. *vierzeiligen oberdeutschen* oder *achtzeiligen niederdeutschen* Totentänze⁶ erfuhr – wie es auffallend ähnliche Wortlaute vermuten lassen bzw. starke Indizien in Bezug auf die fraglichen Kinderverse (s. Diskussion Abt. 4.5); wahrscheinlicher bleibt Paris als *der* zentrale Strahlpunkt, da die deutschen Totentanzveröffentlichungen erst nach 1480 datieren⁷ – was frühere Daten- und Handwerkertransfers selbstverständlich nicht ausschließt – und sich die jeweils landessprachlichen Texte überhaupt gemeinsam aus der Übersetzung der ältesten lateinischen Klosterfassungen herleiten.

Über Bilder und Texte – sowohl zur Betrachtung für Analphabeten taugend als auch zur Lektüre gebildeter Stände – fordert der Tod höchstpersönlich die Vertreter aller Standes- und Altersklassen sowie spezifischer Gewerke, Zünfte und Gilden im typischen Reigenmotiv⁸ "vom Höchsten (u.a. Papst und König) bis zum Geringsten" (Tagelöhner, Jungfrauen und Wiegenkinder) – vermeint: *Im Tod sind alle gleich* – zum unausweichlichen Tanz und bietet so nicht nur reichlich Grund zur Klage sondern auch für eine komprimierte Lebensrück- und Jenseitsvorschau; darin schwingen auch gewisse Bedürfnisse einer Ständegesellschaft am Beginn der Frühen Neuzeit mit⁹, welche sich in rasanter Veränderung befand (u.a. Ablösung der Ritterschaft durch den Ministerialadel und das städtische Patriziat, sinkender Einfluss der Reichsregierung sowie bald folgend die Einflüsse der Reformation auf das Selbstverständnis des Klerus), und sich so, in den Totentänzen reflektierend, quasi eine Selbstchronik stellt. In erster Linie aber wird den Betrachtern aller Stände und Epochen die Unausweichlichkeit des eigenen Sterbens vor Augen geführt – jene Motive des *Memento Mori* bzw. der *Vanitas Mundi*, wie sie gerade auch im Barock noch einmal rauschende Aufnahme erfahren, gemäß "es sei alles eitel und vergänglich"¹⁰ – um in dessen mahnendem Angesicht zu einem christlich wohlfeilem Leben angehalten zu werden. Dem Topos Totentanz ist also zu allen Zeiten eine quasi geistlich-pädagogische Intention zu eigen¹¹ – wenn auch natürlich über die Jahrhunderte ein Paradigmenwechsel der allgemeinen Lebens- und Sterbenshaltung geschieht. Dieser wird wohl gerade durch den Vergleich der beiden Lübecker (Text)fassungen von 1463 und 1701 verdeutlicht, wenn, wie zu beweisen sei, der Lebensfreude und Todesfurcht zuwider, die in den Versen des späten Mittelalters schwingen, aus der barocken Fassung nur Lebensüberdruß und Todessehnsucht sprechen¹².

³ FREYTAG, S.13 ff.

⁴ PÖRKSEN, S.246 ff.

⁵ FREYTAG, S.14.

⁶ BIEBERSTEDT, S.12 ff. FREYTAG, S.43 ff.

⁷ FREYTAG, S.341.

⁸ BIEBERSTEDT, S.9 f.

⁹ BIEBERSTEDT, S. 6 f

¹⁰ *Memento Mori*: "Bedenke, dass Du sterblich bist". *Vanitas Mundi*: "Nichtigkeit (Eitelkeit) des Weltlichen". Vergl. dazu: GRYPHIUS, "Es ist alles eitel", Inkunabel barocker Lyrik.

¹¹ FREYTAG, S. 13. BIEBERSTEDT, S.3

¹² FREYTAG, S. 363/365.

2.2 Die Fassungen in situ¹³

Der Lübecker Totentanz wurde im Anbau des nördlichen Seitenschiffes nicht als einheitlicher Wandfries sondern auf Leinwand abschnittsweise über sämtliche Wände der Beichtkapelle gemalt (s. Lageplan S.2), wo er offenbar die zur Beichte Einkehrenden mahnen sollte. Über eine Gesamtlänge von 30 Metern und eine Höhe von 2 Metern ausgeführt, finden sich im oberen Bereich ca. ein dutzend annähernd lebensgroße Figuren, welche durch jeweils ein "Hautskelett" und einen lebenden Standesvertreter 24 "Tanzpaare" bilden, die außerdem von zwei "Solisten" – einem Prediger (nur in der ersten Fassung) und einem gleichsam skelettierten Spielmann – angeleitet werden; der Reigen ist hierarchisch in der zeitgenössischen Ständeordnung verwurzelt und reicht vom Höchsten (Papst) am Beginn zum Geringsten (Wiegenkind) am Schluss. Die Texte im unteren Bereich nehmen ca. ein Fünftel der Gesamthöhe ein, sind als vierzeilige Blöcke (obwohl das Reimschema Achtzeiler weist, s. Abt. 4.1) den jeweiligen Tanzpaaren zugeordnet und in der ersten Fassung durch ein Wellenband gemeinsam formatiert, das wohl – soweit die Interpretation vorweg – allegorisch den Reigenschluss verdeutlicht und damit innig die Bild-Text-Beziehung wahr.

U.a. aufgrund des schlechten Leinwandzustandes sowie unter geänderten kulturellen Bedingungen – die Reformation war längst geschehen und das niederdeutsche Textverständnis zumindest teilweise erloschen – wurde 1701 an selber Stelle und in selber Dimension eigentlich "zur Reparatur"¹⁴ eine neue Bild- und Textfassung ausgeführt, wobei letztlich beide Komponenten, zudem stärker separiert, mehr oder weniger Neuschöpfungen wurden. Die Bildkopie des Lübecker Kirchenmalers Anton Wortmann (Lebensdaten unbekannt, Wirkungszeit nachgewiesen mind. von 1686 bis 1727) folgt weitgehend identisch der alten Fassung und steht dieser wohl auch kunsthandwerklich nahe; die neuen Reime des Lübecker Poeten Nathanael Schlott (1666-1703), in zeitgenössischer Manier als Alexandrinerquartette gesetzt, reflektieren dagegen keine einzige Verszeile der älteren (damals bereits teilweise unleserlichen) Fassung.

2.3 Adaptionen und Rezeptionen

Dass die Strahlkraft eines so groß angelegten Kunstwerkes über sein lokales Umfeld hinaus wirkt – umso mehr in seiner Beziehung mit dem als "Mutterkirche der Backsteingotik" bezeichneten Mariendom¹⁵ – ist selbstverständlich und spätestens seit 1500 durch den "Folgeauftrag" der Revaler Kopie bewiesen. Literarische Ableitungen erschienen prompt und profitierten auch, wiewohl Noviten mit eigenen Versen und Bildern, vom Nimbus des Frieses; hervorzuheben sind die Drucke *Des dodes dantz* (1489,1496) und *Dodendantz* 1520) – welche ihrerseits als "Inkunabeln" des Totentanz-Motives gelten¹⁶.

Die Intention des Totentanzes blieb aber längst nicht auf etwa nur die mahnende Funktion beschränkt; so stellte sich vielmehr in folgenden Jahrhunderten (bis heute, bildet doch die Totentanzkapelle mit ihrer kleinen Ausstellung weiterhin offensichtlich einen Hauptanziehungspunkt) eine geradezu "touristische" Komponente ein, wie es u.a. die Tagebuchaufzeichnungen des Briten Thomas Nugent von seiner Grand Tour durch Nordeuropa beweisen, dem nicht nur die Sehenswürdigkeiten Lübecks präsentiert wurden – allen voran die Marienkirche – sondern letztlich auch der Totentanz als quasi "Highlight"¹⁷.

Der Neufassung von 1701 folgten zahlreiche Veröffentlichungen, was auf die unveränderte Wertschätzung der Zeitgenossen deutet. Wurde insbesondere der Bildteil als perfekte Kopie gewürdigt¹⁸ (wie es im Vergleich zum *Revaler Fragment* durchaus haltbar bleibt), schienen auch der Textdichter Schlott sowie sein geneigtes Publikum von den fraglichen Versen derart überzeugt, dass noch im selben Jahr der Erstdruck erschien, im Jahr darauf ein zweiter in Schlotts Hauptsammlung der *Poetischen Blätter*¹⁹ – die Rezipienten späterer Jahrhunderte würden allerdings kritischer urteilen.

¹³ Vergl. TAFEL 1 (*Revaler Totentanzfragment*) und TAFELN 2.1-2.6 (LTT 1701 nach Aufnahmen Castelli).

¹⁴ FREYTAG, S.84. Vergl. SCHLOTT, Frontispiz zu: Lübeckischer Todten=Tanz Oder Sterbens=Spiegel.

¹⁵ Beschreibung der Lübecker Kirche St. Marien, in: Geschichte und Kunstdenkmäler der Hansestadt Lübeck.

¹⁶ WARDA, S.47.

¹⁷ NUGENT, THOMAS, *Travels through Germany* (London 1768), Briefe zu Lübeck: S. 89-139.

¹⁸ Vergl. u.a. VON MELLE, Ausführliche Beschreibung der Stadt Lübeck, S.181.

¹⁹ SCHLOTT, ab S.57 in: Eine Hand=voll Poetischer Blätter.

Die niederdeutschen Originaltexte wurden – soweit sie noch lesbar bestanden – durch den Lübecker Universalgelehrten und Hauptpastor von St. Marien, Jacob von Melle (1659-1743), quasi in letzter Minute gerettet, indem er sie 1701 handschriftlich kopierte; wie seine Faksimiles zeigen, stimmen die Verse weitgehend mit den in situ erhalten Textteilen des Revaler Fragments überein²⁰.

Von zahllosen mehr oder weniger wirklichkeitsgetreuen Adaptionen und Editionen der zweiten Totentanzfassung²¹ gelten folgende als wissenschaftlich relevant und in Ermangelung des Werkes in situ quasi als Primärquellen – auch für diese Hausarbeit:

1. Die *Edition Suhl* von 1781, 2. die Gemeinschaftsarbeit Mantels und Mildes von 1866 sowie
3. die letzte bekannte Originalaufnahme Castellis aus den späten 1930er Jahren.

1. Die Bedeutung der Edition des Lübecker Lehrers und Verlegers Ludwig Suhl aus dem Jahr 1783 liegt kaum in ihrem Bildteil – taugt dieser doch in seiner Kupferstichmanier wenig zur Analyse der Gemäldetexturen – als in der Erstveröffentlichung *beider* Textfassungen in einer kritischen Gegenüberstellung. Nimmt sich Suhl dabei die Freiheit einiger Textergänzungen zu Schlotts barocken Reimen – vielleicht eine persönliche Pointe? – wird der niederdeutsche Text weitgehend getreu nach den Originalfaksimiles Von Melles (bislang nur archiviert verborgen) erstmals öffentlich präsentiert; nur die fragliche Ergänzung der Wiegenkindverse (s. Abt. 4.5) gibt Raum zu weiterer Spekulation.

2. In einer fruchtbaren Gemeinschaftsarbeit des norddeutschen Historikers und Bibliothekars Wilhelm Mantels (1816-1879) mit dem Lübecker Lehrer, Maler und Restaurator Carl Julius Milde (1803-1875) folgt 1866 mit *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck* die erste kritisch-wissenschaftliche Gesamtstudie zu beiden Bild- und Textfassungen.

Mildes großformatige Farbtafeln der Wortmann-Bildfassung – welche empirisch auf seinen Restaurierungsmaßnahmen seit 1853 fußen – sind zwar ähnlich Suhl in den Texturen nicht völlig wirklichkeitsgetreu, erlauben aber einzig einen wagen farblichen Vergleich mit dem *Revaler Totentanzfragment*; sie dienen außerdem bis heute als Vorlage der meisten folgenden Populäradaptionen.

Mantels Aufsatzteil zur Entwicklungsgeschichte stellt die Bild-Text-Beziehungen heraus und die Diskrepanzen der älteren und jüngeren Werkfassung, wobei sein kritisches Augenmerk vor allem der Barocklyrik gilt. So verlautet er u.a., der barocke Text sei "ein schlechtes Machwerk (...), dass einem heutigen (sic!) Leser nur Widerwillen erzeuge (...)"²²; dabei scheint aus seiner Wortwahl das Bewusstsein durchaus fraglicher Wertkriterien durch, wenn sich im Zuge von Paradigmenwechseln der Qualitätsstandard ändert – was aus barocker Sicht wohl vollkommen (da) regelgerecht erschien, galt ein Jahrhundert später nurmehr suboptimal.

Einhellig negativ urteilen gerade die Rezipienten des 19. Jahrhunderts in Bezug auf den Schlott-Text, wenn nicht auf die barocke (Regel)lyrik überhaupt: So bezeichnen gleich lautend der dänische Philologe und Bibliothekar Raphael Ludvig Meyer²³ in seinem Werk über nordeuropäische Totentänze sowie der Germanist Hans Ferdinand Massmann²⁴, dass die Verse Schlotts "langzeilig, zugleich eben so langweilig" seien.

Das umfangreiche, aufwändige und ästhetische Werk Mantels und Mildes erschien 1989 in einer unveränderten Neuauflage; ihr Herausgeber, der norddeutsche Philologe und Germanist Hartmut Freytag (*1941) gilt als *der* Experte zum Lübecker Totentanz, wie er in seinem Standardwerk *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck* beweist, welches auch die Basis der vorliegenden Hausarbeit bildet.

²⁰ Vergl. *EDITION FREYTAG* ab S.131.

²¹ Siehe FREYTAGs erläuternde Zusammenfassung der TT-Adaptionen und TT-Editionen, S.48 ff / S.53ff.

²² MANTELS & MILDE, Part II, Erläuterung MANTELS.

²³ MEYER, Aufsatzteil zum Lübecker Totentanz, in: Den Gamle Danske Dodedans (1896).

²⁴ MASSMANN, H.F., S. 102 in: Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen" (1847).

3. Wie zufällig (und glücklich) kurz vor der Totalzerstörung sowohl des Totentanzes, der Marienkirche als auch eines Großteils der historischen Altstadt Lübecks in der berühmten Bombennacht zum 29.3.1942 war – zu ungeklärtem Zeitpunkt wahrscheinlich in den späten 1930er Jahren – die einzige offizielle Totentanz-Gesamtaufnahme durch den Fotografen Wilhelm Castelli im Zuge seiner Fotoserie zu den Lübecker Kunstdenkmälern entstanden, welche trotz einiger Mängel die genaueste Bildquelle zur Wortmann-Fassung ist; sie taugt aber leider, da in schwarzweiß gehalten, nicht zu einem Farbvergleich mit der bis heute strahlenden Fassung des *Revaler Totentanzfragments*.

3. Bildanalyse²⁵

Die Analyse beider Bildfassungen und ihres Verhältnis zueinander stellt keine geringe Herausforderung dar, sind doch die Originale restlos zerstört und nur mittelbar durch die Betrachtung technisch mehr oder weniger anspruchsvoller Kopien zu erschließen; dazu kommen einige zeitgenössische Rezeptionen. Visuell aufschlussreich bzw. kunstwissenschaftlich angemessen sind eigentlich nur das *Revaler Totentanzfragment* – mit einigem Vorbehalt stellvertretend für die Lübecker Urfassung – sowie Castellis Aufnahmen der Wortmann-Fassung, derweil übrige Stiche und Drucke – selbst Mildes farblich wohl stimmige, in den graphischen Details und Texturen aber ungenaue Darstellung – kaum zur Beurteilung genügen.

3.1 Visuelle und verbale *Bewegung*

Der Tanzreigen vom Höchsten zum Geringsten vollzieht sich im konsequenten Paarwechsel zwischen jeweils einer teilskelettierten Personifizierung des Todes und einer lebenden Figur in Stellvertretung ihres spezifischen Sozial-, Berufs- oder Altersstandes. Ein singulärer Tod spielt musikalisch am Reigenanfang auf und sein Nachfolger, der mit dem Papst gepaart, schultert kühn einen Sarg – eine offensichtlich visuelle Adaption des eindeutig zugrunde liegenden Pariser *Danse macabre* von 1425. Eine signifikante Diskrepanz durchwirkt das Erscheinungsbild der Skelettierten und der Lebenden, was sowohl den Blickkontakt betrifft als auch ihre Antlitze und Physiognomien: Hier ziehen visuell paradox "springlebendige" Tote mit geradezu expressionistisch verdrehten Gliedern – vor allem ihrer unteren Extremitäten – die ganze Aufmerksamkeit auf sich, und *tanzen* fürwahr im Kontrast der Lebenden, welche ihrerseits in einer deutlich sowohl mimischen als auch gestischen Erstarrung verharren (von ihrer typisch manuellen Abwehrhaltung abgesehen, s.u.).

Es verlockt, in dieser geradezu surrealen Bildsprache kollektive Traumata kanalisiert zu sehen, welche sich unmittelbar aus der realen Konfrontation der Zeitgenossen herleiten und wie sie heute kaum vorstellbar sind, beklemmende Szenen pestverseuchter Orte und rauchschwarzer Gassen, in denen über Leichenberge Fliehende und Pestärzte in ihren bizarren Larven eilten – oder die Menschen apathisch verharrten und sich ohnmächtig fügten.

Uwe Pörksen erkennt in Bild, Vers und Tanz dieses grausen Reigens die innigste Verknüpfung "zur eindringlichsten Bewegung" – sowohl auf psychischer als auch physischer Ebene. Er bemerkt aber auch die Diskrepanz zwischen der Starrheit der Ständevertreter und der geradezu "vor Leben zuckenden" Todesfiguren²⁶.

Die mimische und gestische Interaktion zwischen den Lebenden und Toten ist stark beschränkt – wohl als Ausdruck ihrer letztlich unvereinbaren Sphären. Die Blicke der Lebenden sind meist in die Ferne gewandt, sie schauen weder dem Betrachter noch den Toten in die Augen, derweil die Skelette häufiger Blickkontakt pflegen – vielleicht ein Argument für die Stimmigkeit der barocken "Vers-Monologie" (s. Abt. 4.3), sicherlich ein Ausdruck der Introvertiertheit der Sterbenden und ihrer Reflexionen im Angesicht der eher extrovertiert daher schreitenden und an ihnen zerrenden Toten.

²⁵ Vergl. TAFEL 1 (*Revaler Totentanzfragment*) und TAFELN 2.1-2.6 (LTT 1701 nach Aufnahmen Castelli) sowie: SCHLECHT, ANDRÉ, Bild- und Textdaten denkmalpädagogischer Surveys in situ (2014).

²⁶ PÖRKSEN, S.248 f.

Die Totenschädel schauen meist neutral oder grimmig, nur selten grinsend drein – was dem Ernst des niederdeutschen Textes nahe liegt, kaum aber dem spöttischen Ton der barocken Verse. Sterbende und Todesfiguren pflegen reduzierten Körperkontakt, wobei der Tod den Sterbenden in der Regel nur mit einem Arm berührt bzw. umfasst; der so zum Tanz Berufene hebt seinerseits zumeist abwehrend die Hand – dieses sozusagen Leitmotiv in stereotyper Darstellung lässt sich visuell als einzig signifikanter Ausdruck einer Gefühlsaufwallung erkennen, wie sie gleichsam (umso intensiver) aus den niederdeutschen Versen klingt. Dafür steht die *Jungfrau* exemplarisch, wenn sie jene "Abwehrhand"²⁷ erhebt und dazu klagt:

"Des reiges were ik onich gherne" - "Dieses Reigens wehrt ich gerne!"

Hier wird die intermediale Kongruenz der niederdeutschen Versfassung und des Gemäldes deutlich, wie es Susanne Warda in ihrem Aufsatz erschließt. Dabei fasst sie die Bild-Text-Beziehung (sowie deren musikalische Aspekte) wie folgt hervorragend zusammen: "Dieser Totentanz fällt nicht nur durch seine große Ausdruckskraft und differenzierte Ausführung auf sondern demonstriert auch besonders gut das Zusammenwirken von Malerei und zugehörigen Versen. So spiegelt die teilweise grotesk verrenkte Positur der Todesfiguren gegenüber der steifen Haltung der sterblichen die Aussage des Dialogtextes wider, in dem der Tod die sich sträubenden Menschen mit derben Worten zum Tanz auffordert. Gleichmaßen äußert sich die im Text recht dominante Tanzmotivik auf dem Gemälde in den sehr bewegt dargestellten Hautskeletten"²⁸.

3.2 Kunsthistorische Aspekte

Es wurde oben den lebenden Protagonisten eine quasi introspektive Bilddarstellung zugemessen, da deren signifikante Starrheit ihrer Gemütsverfassung entspreche. Tatsächlich scheinen aus den Mienen und Gesten kaum exaltiertere Emotionen durch als Apathie und Ohnmacht, noch gar der Wunsch, zu tanzen – wie es die "Abwehrhand" verrät. Den so affektlosen Figuren liegt wohl aber auch das zeitgenössische Stilempfinden aus der Tradition spätmittelalterlicher Altarmalerei zugrunde; im Übrigen lässt sich bei ihnen nicht auf Individuen schließen als auf Ständevertreter, welche sinnbildlich für Klassen, Berufe und Lebensalter stehen. Der graphische Fokus ist also kaum auf individuelle Physiognomien gerichtet als typische Insignien und Kleider²⁹ – wie es die technische Raffinesse für das *Revaler Totentanzfragment* bestätigt, welches in seiner intensiven Farbigkeit und der Feinheit der Texturen dem Vergleich zu Rafaels zeitgleichen Vatikan-Freskos standhält.

Dieser annähernd "photorealistischen" Darstellungsqualität gegenüber stehen die anatomischen Details der Todesfiguren bei weiten zurück, was wahrscheinlich auf mangelnde anatomische Kenntnisse deutet. Wirken die Schädel noch halbwegs knöchern, sind die Körper durchweg von fahlem, dunkelbeigen Fleisch bedeckt, scheinen eben aus dem Sarg gestiegen und werden deshalb für gewöhnlich als "Hautskelette"³⁰ bezeichnet; sie sind teils in wallende Leinen gekleidet, die wohl nicht nur dekorativ wirken sondern auch stets die Scham bedecken. Es dürfte sich um Adaptionen solcher Mumien handeln, wie sie sich in zeitgenössischen Kirchenkrypten betrachten ließen. Dagegen zeigt Hans Holbein kaum 50 Jahre später in seinen geradezu brutalen Totentanz-Stichen (ab 1538) anatomisch einwandfreie knöcherne und gleichsam völlig nackte Körper³¹.

Der Hintergrund ist auch erwähnenswert. Hier dienten wohl "vertraute" Landschaften – seien es die Lübecker Stadtsilhouette im holsteinischen Hügelland bzw. die Stadtansichten Revels – der weiteren Identifikation zur Einkehr des Betrachters³². In Anbetracht der Strahlkraft aber von Lübeck, St. Marien und dem Totentanz besonders lässt sich wohl darin auch eine quasi "Werbeabsicht" bzw. "touristische" Intention durch die Vervielfältigung und den Vertrieb von Stadtveduten finden.

²⁷ Vergl. u.a. WARDA, S.46 f, sowie FREYTAG, S.123 ff.

²⁸ WARDA, Bild und Text in mittelniederdeutschen Totentänzen, S. 46.

²⁹ Aufsatz JAACKS, S.109 ff in: FREYTAG.

³⁰ Vergl. u.a. WARDA, S.45ff.

³¹ BIEBERSTEDT, S.46.

³² FREYTAG in: Erläuterung zum Totentanz-Leporello des St. Annen-Museums.

Die Landschaften sind technisch reif und nehmen durch perspektivische Tiefen schon die Renaissancemalerei vorweg. Susanne Warda verweist auch auf mögliche Allegorien³³, welche wiederum den Versbogen schließen: So seien die Standesvertreter – soweit es die Komposition zulässt – Markpunkten des Hintergrundes zugeordnet, wie z.B. der *Kaufmann* den Fernhandelsschiffen oder der *Domherr* "seiner" Marienkirche.

3.3 Gegenüberstellung beider Bildfassungen

Obwohl dem Maler Anton Wortmann keine große künstlerische Bedeutung zugemessen wird und sein Talent durchaus in Frage stand³⁴ – der Meisterbrief sei ihm erst im zweiten Anlaufe verliehen worden – wird sein Totentanz von 1701 sowohl von Zeitgenossen wie der Nachwelt doch gewürdigt. Seine Kopie scheint annähernd authentisch dem Vorgänger gemäß, was sowohl die Gesamtkomposition, Einzelheiten, Farben als auch die kunsthandwerkliche Ausführung betrifft, wie der Vergleich mit der *Revaler Fragmentfassung* beweist, sowie z.B. das eindeutige Urteil Von Melles – welcher immerhin als Hauptpastor von St. Marien einer der Auftraggeber war. Er schreibt geradezu euphorisch³⁵: "Die Bilder sehen jetzo annoch eben so aus, wie sie vordem gestalt gewesen" sowie "Man habe (sogar) die vorigen sonderbahren Trachten der Bilder beybehalten". Dass die Wortmann-Fassung bis heute auch den Ansprüchen der modernen Forschung genüge, bestätigt u.a. Susanne Warda in Hinblick auf ihre Untersuchungen zu den Text-Bild-Beziehungen³⁶.

Im Vergleich zum *Revaler Totentanzfragment* sind sämtliche Bilddimensionen übernommen und in die ursprünglichen Raumpositionen gesetzt – so dass (erneut) einige problematischen Reigenzäsuren resultierten (Figuren, die sich nicht berühren und also den Reigen nicht schließen), welche sich aus den vielen Ecken und Vorsprüngen ergeben. Letztlich wurden – soweit vom Revaler raren Viertel abzuleiten – sämtliche Körperhaltungen sowohl der Toten als auch der Lebenden detailliert vom Original umgezeichnet. Über die farbliche Qualität in situ lässt sich leider keine eindeutige Aussagen treffen, da keine Adaption – nicht einmal Mildes farbenfrohe Lithographien – wissenschaftlich zuverlässig ist; es scheint aber wiederum durch die Zeitgenossen bestätigt, dass die neuen Farbtöne jenen der alten Fassung ebenbürtig galten. So wirft u.a. Schlotts Frontispiz-Prolog³⁷ (s. auch: Deckblatt dieser Hausarbeit) ein Schlaglicht nicht nur auf die Intention des Bildwerkes – es wird hier explizit als *Restaurierung* ("repariret"), nicht als Neuschöpfung verstanden! – sondern gerade auch auf seinen farblichen Aspekt, der wahrscheinlich, wie es aktuellen Restaurierungen entspricht (meint in der Regel: Farbschäden entfernen), im Fokus des Arbeitsauftrags stand. So heißt es:

"(...) Durch den Pinsel des Kunst-Mahlers Ao 1701. repariret,
so wohl die Augen der vorübergehenden mit frischen Farben/
als das Gemüthe der lebenden mit neuen hochdeutschen Reimen ergötzet/..."

Interessanterweise stellt Schlott hier höchstpersönlich in einem einzigen Satz eben jene Diskrepanz heraus, welche die neue Totentanz-Fassung prägt – den Dualismus eines der historischen Vorlage angepassten Bild- und/aber eines gänzlich geänderten Textteils.

Die Unterschiede der alten und neuen Bildfassung liegen vor allem in der kunsthandwerklichen Ausführung der Antlitze und Kleider (der *lebenden* Personen – es wurde oben bereits auf die ähnlich unvollkommene Darstellung der Hautskelette hingewiesen). Hier weist das *Revaler Totentanzfragment* zweifellos ungleich feinsinnigere Texturen und einen größeren Detailreichtum auf, wie es für die Meisterschaft eines Bernt Notke spricht, welchem Wortmann wohl letztlich doch nicht gleichzukommen vermochte.

³³ WARDA, S.49.

³⁴ Anmerkungen zu Schlott, in: FREYTAG, S.363 f.

³⁵ VON MELLE, Ausführliche Beschreibung der Stadt Lübeck, S.181 und Gründliche Nachricht S. 156 ff.

³⁶ WARDA, Bild und Text in mittelniederdeutschen Totentänzen.

³⁷ SCHLOTT, in Frontispiz zu: Lübeckischer Todten=Tanz Oder Sterbens=Spiegel (Erstdruck 1701).

Annähernd authentisch und kunsthandwerklich reif scheint dagegen der Hintergrund³⁸ kopiert und dabei offensichtlich Wert auf die Erhaltung der historischen Komponente gelegt: Die berühmte Stadtsilhouette aus dem Jahr 1463 – damals wie heute in zahllosen Adaptionen vertrieben – wurde keinesfalls in die barocke Gegenwart verlegt, wie gleichsam nicht die holsteinische Peripherie; so lässt sich u.a. im ersten Register (zwischen Kaiser und Kaiserin) zweifelsfrei die Burg auf dem Segeberger Kalkberg erkennen – welche bereits während des 30jährigen Krieges geschleift worden war³⁹. Wortmann fügt trotzdem – und ungewöhnlich sensibel – wenige persönliche Noten zu: Entsprechen einige "schnittige" Schiffe im Ostseebodden zweifellos nicht dem hochwandigen Typus des späten Mittelalters, lässt sich mit einiger Mühe (und Augenzwinkern) im baulichen Eckzwickel des *Wucherers* eine skurrile Miniatur in der Landschaft erkennen, welche aus zwei musizierenden (auffallend fröhlichen) Todesgestalten und einer (eher misshagigen) Jungfrau in zeitgenössischer Barockmode besteht – sicherlich eine persönliche "Pointe" des Malers (siehe Abb. S.21).

Musizierende Skelette spielen auch verschieden am Reigenanfang auf, das ältere den Dudelsack, das jüngere die Flöte; hier wurde zweifellos das so "archaische" Instrument – schon 100 Jahre aus der Mode seit frühbarocken Zeiten⁴⁰ – durch ein zeitnahe ersetzt.

Die deutlichsten Unterschiede betreffen wieder den verbalen Kontext: Ist dem Originalreigen ein solitärer *Prediger auf der Kanzel* vorgesetzt und seine Ansprache auf einer frakturbeschriebenen Tafel, fehlt dieser Bildteil annähernd gänzlich in der neuen Wortmann-Fassung. Nun schmückt den schmalen Eingangspfeiler eine simple Tafel in Epitaphen-Form mit einer kurzen Mahnung im typischen Barockstil⁴¹, die dem Betrachter weist, dass er vergänglich sei, sein Leben nichtig und er im Angesicht des Totentanzes schweigen und in sich gehen soll (s. Text-ANLAGE S. 6). Hier wirkt auch eine neue theologische Gründung durch: Hatte der Raum des Totentanzfrieses im Zuge der Reformation seine Funktion als Beichtkapelle eingebüßt, diente er seitdem quasi der persönlichen Reflexion. Nun soll wohl kein Priester mehr alle zur Andacht rufen, als der Einzelne sich um sein Seelenheil bemühen – möglicherweise durchaus schon als pietistischer Vorblick⁴² deutbar.

Die zentrale Veränderung aber betrifft das untere Registerfüntel durch die komplette Tilgung der ursprünglichen Textrahmung. Diese war durchlaufend als Wellenband gestaltet, welches nicht nur dekorativen Zwecken diente, sondern in erster Linie allegorisch fungierte durch seinen visuellen Reigenschluss in Kongruenz mit der dialogischen Struktur des niederdeutschen Verses. Der neue Text ist simpel formatiert in rechteckige Blöcke gefasst, welche gleichförmig gereiht auf einem dunklen Farbfeld prangen, wobei die einstige Bild-Text-Beziehung sich auf den ersten Blick verliert (s. dazu mehr: Abt. 4.2).

4. Textanalyse

4.1 Formale und musikalische Aspekte

Die beiden Textfassungen unterscheiden sich formal trotz annähernd 250 Jahre betragender Entstehungszäsur nicht so sehr, wie es auf den ersten Blick zu erwarten wäre. Während sowohl Gesamtformat, Reinschema als auch Wortumfang durchaus Ähnlichkeiten aufweisen (die sich wohl auch aus den zugrunde liegenden Friesdimensionen ergeben) sind diametrale Unterschiede vor allem in der Metrik zu diagnostizieren. Stellt die hochdeutsche Fassung von 1701 mit ihren auf der griechisch-römischen Verslehre beruhenden Alexandrinerquartetten eine ebenmäßige Regellyrik des Barockzeitalters dar⁴³, leiten sich die niederdeutschen Verse eher aus der umgangssprachlichen Artikulation ab und fußen metrisch vielleicht auch auf musikalischen Totentanz-Motiven⁴⁴.

³⁸ Anmerkung: Im Revaler Fragment ist selbstverständlich eine andere – spezifisch lettische – Landschaft abgebildet, jedoch kunsthandwerklich in ähnlicher Manier und selber Qualität ausgeführt.

³⁹ Siehe Abteilung Bad Segeberg, S.16 ff, in: Stadtkernatlas Schleswig-Holstein (Wachholtz 1976).

⁴⁰ Siehe *Sackpfeife*, BROCKHAUS Musiklexikon, Band 4 (R-Z) S.81.

⁴¹ FREYTAG, S. 43 f sowie SCHLOSSER, dtv Deutsche Literatur, S.111 ff.

⁴² SCHLOSSER, dtv Deutsche Literatur, S.147.

⁴³ SCHLOSSER, dtv Deutsche Literatur, S.115.

⁴⁴ MEIER, Die Mittelniederdeutsche Verserzählung, S.166 ff.

Wenn oben auf eine mögliche Anlehnung an den älteren *vierzeiligen oberdeutschen* und/oder den jüngeren *achtzeiligen niederdeutschen* Totentanzmodus hingewiesen wurde, erklärt sich so vielleicht auch eine gewisse Diskrepanz zwischen verbalem Reinschema und visueller Textformatierung in der ursprünglichen Fassung: Zwar sind die Versblöcke verbal, ihren zeitgenössischen niederdeutschen Pendants entsprechend, in acht Zeilen gegliedert, werden aber visuell paarweise, wie es der Wellenbandfries des *Revaler Totentanzes* beweist, zu vier Bildzeilen zusammengefasst – möglicherweise als Referenz an die vierzeiligen oberdeutschen Versionen (oder auch nur aufgrund der Friesdimensionen?) – so dass die eigentlichen Verbal-Oktette als "protoalexandrinische" Bild-Quartette auftreten. Dabei ist jedes Zeilenpaar durch Endreime verknüpft, welche regelmäßig von AA bis DD reichen.

So folgt auch der barocke Alexandriner-Zyklus durchaus dem ursprünglichen Format, was sowohl das Reimschema (AA > BB) als auch seine Quartettstruktur betrifft, wenn auch wohl kaum in bewusster Anlehnung an den älteren Text als gleichsam durch das zeitgenössische Publikum erwartet (Regelpoetik) wie unwillkürlich im Korsett des bestehenden Frieses.

Auch der Silbenumfang unterscheidet sich nicht wesentlich – hier stehen durchschnittlich 16 Silben eines niederdeutschen Zeilenpaares den regulär alexandrinischen 12 (männliche) bzw. 13 Silben (weibliche Kadenzen) der Barockfassung gegenüber.

Die Metrik der niederdeutschen Fassung scheint dagegen weitgehend unregelmäßig und heute kaum nachvollziehbar. Wie Freytag feststellt, lassen sich nur wenige Studien zur niederdeutschen Lyrik bzw. zu etwaig musikalischen Ableitungen finden⁴⁵. Jürgen Meyer benennt die wesentlichen Probleme, welche sich aus der ungewissen zeitgenössischen Artikulation ergeben (Laut-Verschleifungen, Silbentilgungen): Die genaue Zahl und Folge von Hebungen und Senkungen bzw. eine Zuordnung klassischer Versmaße sei damit fast unmöglich⁴⁶. Wenn die Anzahl der Silben ständig variere – es finden sich, auf den Achtzeiler bezogen, von 6 bis 13, zumeist 8 oder 9 Silben (heißt: 16 Durchschnittssilben für eine Bildzeile)⁴⁷ – und ein dauernder Wechsel jambischer und daktylischer Takte bestehe, lässt sich wohl eindeutig feststellen, dass die niederdeutsche Fassung über keine metrische Konsequenz verfüge und sich direkt aus der zeitgenössischen Artikulation sowie durchaus musikalischen Rhythmen ergab – wie es der signifikanten Visualisierung tanzender und musizierender Totenfiguren entspricht. Ob die häufige Verwendung des Daktylus der Musik etwaiger Totentanz-Passionsspiele mit ihren indes unbekannten Rhythmen nahe kommt bzw. bewusste Verwendung fand, bleibt reine Spekulation. Jedenfalls scheint der paradox "lebhaft" Charakter der niederdeutschen Metrik der Bilddarstellung quasi "springlebendiger" Hautskelette eher angemessen als die signifikant starre Barockmonotonie. Dazu stellt Pörksen heraus: "(Es ist) auch der Rhythmus expressiv. Der regelmäßig alternierende Vierheber wird meistens verlassen zugunsten einer Bewegung, in der das dumpfe Gefühl des Todes zum Ausdruck kommt oder der hüpfende springende Rhythmus des Tanzes"⁴⁸.

Es wird im Folgenden für den Versuch einer Analyse der niederdeutschen Metrik der *Jungfrauen*-Versblock verwendet – nach der *Edition Freytag* auf der Grundlage der Originalfaksimiles von Melles in achtzeiliger Form⁴⁹ –, dessen unregelmäßige Hebungs- und Senkungswechsel stellvertretend für alle übrigen Verse stehen; der Hausarbeitsverfasser hat dabei einige Laut- bzw. Silbentilgungen sowie Ergänzungen vorgenommen, um eine heute nachvollziehbare Artikulation bemüht. Es lassen sich demnach jambische Verselemente von Daktylen trennen, wobei sich keine stringente Regelordnung fügt; andererseits nehmen metrische Folgen durchaus alexandrinische Regelverse vorweg und häufig "tänzelnd" klingende Daktylenfolgen weisen einen signifikant musikalischen Charakter auf, der zur Gleichsetzung mit dem typischen 6/8-Takt von zeitgenössischen (auch barocken, s.u) Schnell- und Springtanzsätzen verlockt.

⁴⁵ FREYTAG, S.26 ff in Bezug auf die Studien MEIERs.

⁴⁶ MEIER, Die Mittelniederdeutsche Verserzählung, S.168.

⁴⁷ FREYTAG, S.27 nach eigener Zählung und unter Verweis auf MEIER.

⁴⁸ PÖRKSEN, S. 247 ff.

⁴⁹ FREYTAG, S.330 ff.

Das Reinschema ist dagegen konsequent, mit wenigen Ausnahmen (u.a. Prediger-Prolog), durch vier aufeinander folgende Paarreime (AA > DD) auf die meisten übrigen Versblöcke anzuwenden, derweil die Kadenzfolge stets unregelmäßig wechselt.

1a	x X x X (x) x X x X x Des rei ges wer(e) ik o nich gher ne, x X x X x X x	A	w	4 Jamben, katalektische Kadenz Elision "e" für Regeljambus? 3 Jamben ("protoalexandrinisch")
1b	Ik jun ghe scho ne der ne,	A	w	
2a	x X x X x x X x X Ik had de mer ket der wer lde lust, x X x X X x X	B	m	unregelmäßiger Daktyluseinschub völlig unregelmäßige Hebungen
2b	Van di ner kumpst nicht ge wust.	B	m	
3a	x X x X x x X x X Nu kumps tu snel un de mi vor verst, x X x X x x X (X)	C	m	identische Folge wie Verszeile 2a
3b	Ik wus te nicht, dat tu hir wer(E)st.	C	m	identisch 2a/3a, falls Zusatz "E"
4a	X x x X x X x x (x) X x We re ik e ne klo ster vro (we) wor den, x X x x X < Z > X x x X x	D	w	unregelmäßige Wechsel kaum nachvollziehbar. Silbentilgung? mit mögl. Zäsur "tänzelnde"
4b	So tre de ik vro / in din en or den.	D	w	Daktylen (vergl. 6/8 Takt)

Der entsprechende hochdeutsche *Jungfrauen*-Versblock soll folgend stellvertretend für alle weiteren 23 Verse genügen, welche sich ausnahmslos geradezu penibel identisch erweisen. Es finden sich 24 absolut regelmäßige Alexandriner-Quartette (pro Zeile 6-hebige Jamben mit Mittelzäsur), welche keine einzige metrische Modifikation oder abweichende Zäsuren erkennen lassen und immer zwei Paarreime (AA > BB) haben; selbst deren Kadenzen sind vollkommen regelmäßig stets in derselben Abfolge (1/2 – männlich/akatalektisch > 3/4 – weiblich/katalektisch) gefügt:

1	x X x X x X < Z > x X x X x X JCh fol ge / weil ich muß / und tan ze / wie ich kann;	A	m	akat.
2	x X x X x X < Z > x X x X x X Jhr Schwes tern / wäh let euch bey Zei ten ei nen Mann.	A	m	
3	x X x X x X < Z > x X x X x X So rei chet ihr die Faust dem Bräu ti gam im Le ben /	B	w	kat.
4	x X x X x X < Z > x X x X x X Die ich dem To de muß / doch halb ge zwun gen / ge ben.	B	w	

Die Frage nach der (mangelhaften?!) musikalischen Ausdruckskraft ist hier durchaus legitim. Der stringente Durchlauf nach immer selbem jambischen "Sekundenschlag" wird hier spät, nach dem 18. Jahrhundert als "allzu langzeilig" evaluiert⁵⁰ und eines so paradox "lebhaften" Springtanzen als unwürdig angesehen. Sicherlich wäre ein gewitzter Dichter, quasi in der Eigenschaft als Autolibrettist, durchaus in der Lage gewesen – umso mehr unter Zugrundelegung der zeitgenössischen Affektenlehre des barocken Musiktheaters⁵¹ – diese Monotonie aufzubrechen und einen Rhythmus zu wählen, welcher eher angemessen schiene, die unzweifelhaft musikalischen Text- und Bildaspekte zu adaptieren – es liegt hier z.B. die Verwendung des 6/8-Taktes eines typischen Springtanzen nahe, welcher sowohl im verbalen Daktylus als auch etwa einer Gigue schwingt⁵².

⁵⁰ Vergl. Ref. 21-23, MANTELS – MASSMANN – MEYER.

⁵¹ BROCKHAUS Musiklexikon, Band 1 (A-D) S.15.

⁵² BROCKHAUS Musiklexikon, Band 2 (E-K) S.121.

Schlotts unterstellt bildfernem Textfluss entsprechend (s. Abt. 4.3/4) sowie in Anbetracht des zeitgenössischen Publikums, das wohl nicht mehr und nicht weniger als eine Poetik nach allen akademischen Regeln erwartete, mag der Gedanke nach einer raffinierteren, quasi intermediären "Performance" aber wohl doch etwas zu hoch gegriffen scheinen.

4.2 Visuelle Präsentation

Muss die Frage nach der etwaig rhythmischen Entsprechung musikalischer Aspekte und verbaler Metrik letztlich offen bleiben, springen die Unterschiede zwischen der ursprünglichen und der barocken Textfassung auf visueller Ebene buchstäblich in das Auge des Betrachters. Vom Prolog-Epigraph des ursprünglichen *Kanzelpredigers* abgesehen (s. Abt. 3.3) sind die niederdeutschen Versblöcke – in Kunstfraktur gehalten und regelmäßig als Vierzeiler geordnet – in einem durchlaufenden Wellenband unter ihrem jeweilig sprechenden Hautskelett bzw. Todeskandidaten angeordnet, was zweifellos nicht nur dekorativen Zwecken dient, sondern den Reigenanspruch des Gesamtwerkes verdeutlicht. Der Textmäander stellt somit auch verbal eine einigende Stafette "vom Höchsten bis zum Geringsten" dar, wie es im Bild fast durchgängig für die Arm- und Handreichungen der Protagonisten gilt und im Text durch die Dialogstruktur in der staffelartig weiterführenden Anrede an die jeweils nachfolgende lebende Person.

Die hochdeutschen Verse der Fassung von 1701 sind zwar ebenso in (ungleich simplerer) Frakturschrift gehalten und als Vierzeiler geordnet, weisen aber visuell überhaupt keine Verbindung untereinander oder zum übrigen Gemälde auf. Sie liegen als nüchtern rechteckige Textblöcke zentriert unter ihrem jeweils zugeordneten Protagonisten völlig frei auf dunklem (wahrscheinlich grauen) Untergrund, ohne dass sich ein eigener Reigen schließt – wie es vollkommen der nunmehr monologischen Textstruktur (siehe 4.3) entspricht; eine zusätzliche Loslösung zwischen Bild und Text geschieht durch die ergänzenden Personenbezeichnungen, welche die jeweilige Standesperson (sowie überflüssig jeden "Tod") benennen; Freytag diagnostiziert, dass die Erläuterung notwendig geworden, da den barocken Zeitgenossen die Insignien bzw. Kleider der spätmittelalterlichen Gesellschaftsordnung nicht mehr ganz geläufig waren. Im selben Kontext geschah z.B. – offenbar missverständlich – eine Umdeutung des *Amtmanns* als gehobener Stadtbeamter, derweil es sich ursprünglich um den (niedriger gestellten) *Handwerker* handelte (Angehöriger eines "Amtes" = einer Zunft); umgekehrt wurden der *Edelmann* und der *Bürgermeister* gegeneinander ausgetauscht was in diesem Falle als bewusste Umkehr der Standesverhältnisse (Aufwertung des Stadtpatriziates) geschah⁵³.

Es soll schließlich der Hinweis ergehen, dass die Buchstaben zumindest der niederdeutschen Fassung nicht vom Bildkünstler gemalt wurden sondern durch mind. drei aufeinander folgende textkundige Unbekannte, wie Robert Damme durch Handschriftanalysen am *Revaler Totentanz* nachweist⁵⁴; wenn der Textmäander trotzdem innig in das Bildwerk integriert wurde, zeugt das vom intermediären Text-Bildverständnis des verantwortlichen Meisters (Notke?) – was für die Fassung von 1701 nachweislich nicht mehr gilt, da Bild und Lyrik unabhängig voneinander in Auftrag gegeben und erstellt wurden⁵⁵.

4.3 Gesamtinterpretation

Noch deutlicher als durch die visuellen Unterschiede im Textlayout lässt sich auf inhaltlicher Ebene eine Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Textfassung und der barocken Neulyrik erkennen, wobei der hochdeutsche Text ein weitgehendes Eigenleben fristet und nahezu keinen Bezug zum visuellen Bild- oder musikalischen Tanzreigen pflegt. Vom ersten Prolog des Todes abgesehen, der in beiden Fassungen als allgemeine Anrede an das Sterbensvolk geschieht (und einzig gleich lautend an dominanter Stelle *der* musische Leitsatz klingt: "Ihr sollt nach meiner Pfeife tanzen!"), adaptiert Schlott wider Erwarten keine einzige Wortzeile und bemüht auch inhaltlich kaum die Innigkeit der alten Charakter- und Stimmungsbilder. Insbesondere die Gesprächskultur unterscheidet sich diametral:

⁵³ FREYTAG, S.32 ff.

⁵⁴ Aufsatz DAMME, S.61 ff in: FREYTAG.

⁵⁵ Vergl. die Werkdokumente in: FREYTAG, S.84 ff.

Wird im niederdeutschen Text durch ein einheitliches Spiel von "Frage und Antwort" ein wirklicher Reigen "vom Höchsten bis zum Geringsten" geschlossen, welcher wiederum in inniger Beziehung zum Bildwerk (sowie den visuellen Textmäandern) steht, zerfällt der hochdeutsche Text in 24 annähernd unabhängige Einzelmonologe⁵⁶.

Das visuelle wie verbale Reigenprinzip des niederdeutschen Textes besteht weitgehend konsequent – nur die erste "Einladung" an den Papst wird quasi vorgelegt – in einer eröffnenden Selbstreflexion des jeweils Lebenden, welcher die *Antwort* des Todes *folgt* – der also nicht nur als bloßer Zerrer vorseilt; erst die jeweils letzte Verszeile des Todes gibt dann quasi den Staffelstab mit der stereotypen Aufforderung "und nun, bist DU an der Reihe" an den nächst folgend niedrigeren Standesgenossen weiter. Die teils berührenden Verse der Lebenden scheinen als komprimierte Selbstreflexionen geradezu wie psychologische Miniaturstudien angelegt und polarisierend zwischen Lebenslust und Todesfurcht gelagert; die Protagonisten beklagen den Fortgang unter allen Zweifeln, ob der von ihnen eingeschlagene Lebensweg nun in die rechte oder falsche Richtung (Himmel oder Hölle) leite. In diesem inneren Ringen steht die Person des Todes durchaus nicht als anzunehmender Übeltäter dar (wie später im barocken Zyklus), denn als mindestens neutraler, ja freundschaftlicher "Gevatter", welcher mehr als psychologischer Berater denn als bloßer Wegbegleiter dient, wobei er die Protagonisten zwar nach ihrer Lebensführung gemäß Gott oder Teufel zuzuführen droht – de facto aber den Betrachter schon im Leben um also wohlfeile Lebensweise mahnt. Steht neben diesem selbstverständlich frommen Aspekt auch ein regelrechter Lebenshunger der Todesfurcht entgegen, so mag das den modernen Betrachter überraschen, welcher mit dem späten Mittelalter und dem Beginn der Frühen Neuzeit für gewöhnlich nur häufig Pest und Not assoziiert.

Die hochdeutschen Verse sind kaum als paarbildend zu bezeichnen und üben, wenn überhaupt, nur einen geringen dialogischen Bezug als vielmehr monologischen Charakter; ein ganzheitlicher Reigenschluss kommt überhaupt nicht zustande. Nun tritt zuerst der Tod auf, fast nur als Zerrer, Höhner und sicher ohne psychologisches Verständnis. Darauf reagiert der Lebende dann durchaus nicht erwartet ähnlich klagreich wie zuvor. Es liegt in seinen Worten vielmehr signifikante Gleichgültigkeit, wenn nicht häufig eindeutig artikulierte Todessehnsucht – was von einem völlig veränderten Paradigma in Bezug auf die Wahrnehmung der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit deutet, das nunmehr im Barockzeitalter tiefschwarz, pessimistisch und geradezu lebensfeindlich dräut⁵⁷. Weitgehend beliebige Kommentare im Angesicht des nahenden Todes wirken oft seltsam unangemessen. Die Protagonisten in ihrer häufigen Wirkung als (manchmal auch "politische") Karikaturen stehen eindeutig im Gegensatz zu den komprimierten Charakterbildern der niederdeutschen Vorgänger mit ihren rührenden Selbstreflexionen; dass derart emotionskarg auch kausal die Empathie des Betrachters ermangelt, statt ihn seinerseits zur Einkehr zu bewegen, lässt so durchaus die berechtigte Frage nach der Qualität des entsprechend gescholtenen "Machwerks" zu.

4.4 Interpretation exemplarischer Versgruppen

Es werden ausgewählte Verse untersucht, welche exemplarisch taugen, die grundlegenden Paradigmen zu erhellen bzw. spezifische Einzelaspekte zu beleuchten. Dabei soll "vom Höchsten bis zum Geringsten" zuerst der *Papst* und schließlich die *Jungfrau* folgen, und mit dem *Kaufmann* quasi in medias res ein Vertreter eben jenes Standes, welcher die Lübecker Identität am ehesten prägte; einige quasi Mittelständler kommen bestärkend hinzu. Eine kurze Diskussion wird schließlich die *Wiegenkind*-Verse bedenken, welche genug Fragen für eine wissenschaftliche Abhandlung aufwerfen und hier nur angedeutet werden können.

Methodischer Hinweis: Es werden folgend jeweils zuerst die niederdeutsche Fassung (ND) in der hochdeutschen Übersetzung⁵⁸, sodann das barocke Pendant (HD) aufgeführt⁵⁹.

⁵⁶ FREYTAG zur Dialogik des Totentanzreigens, S.23 f.

⁵⁷ FREYTAG, S. 363/365.

⁵⁸ Übersetzung nach *Edition Freytag* auf der Grundlage der Originalfaksimiles Von Melles in achtzeiliger Form.

⁵⁹ Hier nach *Edition Suhl* in authentischer Neuauflage Schlotts. Gesamter Zyklus siehe Text-ANLAGE, S. 4-6.

ND *Der Tod zum Papst.*
Herr Papst, jetzt bist Du der Höchste,
laß uns vortanzen ich und Du!
Magst Du auch der Stellvertreter Gottes gewesen sein,
ein Vater auf Erden, Ehre und Ansehen empfangen haben,
von allen Menchen dieser Welt, so musst Du mir
doch folgen und werden, wie ich bin.
Dein Lösen und Binden war gültig,
aber jetzt verlierst Du Dein hohes Ansehen.

Der Papst.
Ach, Herr Gott, was nützt es mir –
Mag ich auch zu einem hohen Rang aufgestiegen sein,
so muss ich doch jetzt sofort
gleich Dir ein Häuflein Erde werden.
Mir können weder Ansehen noch Reichtum nützen;
Denn ich muss alles zurücklassen.
Nehmt Euch hieran ein Beispiel, die ihr nach mir
Papst sein werdet wie (ich) es meiner Zeit war.

HD *Der Tod an den Papst.*
KOMM/ alter Vater/ komm, es muß geschieden seyn!
Kreuch/ aus dem Vatican/ in diesen Sarg hinein:
Hie trägt dein Scheitel nicht das Gold von dreyen Cronen;
Der Hut ist viel zu hoch/ du mußt izt enger wohnen.

Der Papst.
WJe/ scheut der Tod den Blitz von meinem Banne nicht?
Hilft kein geweihtes Naß/ und kein geweihtes Licht?
So bleibt mir doch die Macht/ zu lösen und zu binden;
Wie sollt' ich sterbend nicht den Himmels=Schlüssel finden?

Der niederdeutsche Papst/Tod-Prolog wirft sicher noch kein eindeutiges Schlaglicht auf die häufig innigen Charakterbilder folgend niedrigerer Standespersonen, ihre vielschichtigen Überlegungen zum (Ab)leben, sowie die Funktion des Todes als Jenseitsvermittler bzw. Ratgeber. Es lassen sich aber in der Aussage des Todes "magst Du auch ein Vater auf Erden gewesen sein" sowie in der Entgegnung des Papstes "nehmt Euch hieran ein Beispiel (und lebt also gerecht?!)" bereits Aspekte jener im Weiteren typisch abwägenden Reflexionen (mit dem Ziel einer wohlfeilen Lebensweise) vorausahnen.

Dagegen stellt die Fassung von 1701 mit ihrer derben, geradezu satirischen Wortwahl den Tod von Anbeginn geradezu exemplarisch als Zerrer und Spötter heraus, der seine Opfer höhnend in die Grube zieht. Wirkt im blassen Wesen des Papstes noch kaum jene typisch pessimistische Welt- und Menschensicht späterer Standespersonen durch, scheinen gerade die geistlichen (teils ehemals oder weiterhin katholischen) Stände geradezu als "Pfaffen-Karikaturen" angelegt, dem beißenden Spott der (seit der Reformation auch in Lübeck) protestantischen Bevölkerung ausgeliefert, wenn die drastische, regelrecht erniedrigende Wortwahl Assoziationen würdelosen Hinscheidens entlockt. Paraphrasiert verlautet der Tod: "Der Papst *kreucht* sang- und klanglos (wohl einem Wurme gleich?!) von seinem allzu hohen Schemel direkt in den Sarg. Sein *Scheitel* (abwertend für Kopf oder Stirn) war ohnehin zu niedrig für die hohen Bürden, der Hut darauf eh stets zu groß gewesen" – Amt und Verantwortung grundsätzlich fraglich. Wenn dann der Papst erkennt, dass Weihwasser und –Licht (des Tabernakels?) letztlich nicht zu irgend etwas nützen, scheint darin geradezu ein Generalangriff auf die Insignien der katholischen Kirche artikuliert.

Entsprechend paraphrasiert scheint auch die Wortwahl in den Bischofsversen sowohl politisch wie persönlich abwertend durch:

HD Der Tod an den Bischof.
DU lehnest dich umsonst auf deinen Hirten=Stab;
Zerbricht das schwache Rohr: so taumelst du ins Grab.
Hiernächst mag Menschen=Hand dir auf den Leich=Stein schreiben:
Ein Hirte kann nicht stets bey seiner Heerde bleiben.

Der Bischof.
UNsträflich konnt' ich zwar/ doch nicht unsterblich/ seyn;
Drum bricht der Tod mit Macht zu meinem Fenstern ein.
Nun wache/ wer da will; ich rüste mich zum Schlafe/
Und sage nichts/ als dieß: Gehabt euch wol/ ihr Schafe!

Das "schwache Rohr" des Bischofsstabes bricht hier wohl als Symbol des morschen Klerus, wobei der Bischof in sein Grab "taumelt", wenn ihm jene Insignien entzogen werden, auf die er sich einzig stützt(e) – Bilder eines siechen Alten scheinen durch, wenn nicht eines ganzen als morsch erachteten Systems. Mit seinem Abschiedsgruß "Gehabt euch wohl, Ihr Schafe!" wird dann womöglich nicht nur eine zusätzlich sarkastische Pointe gesetzt (ein Gruß des *Schafes* an die *Herde* – typische Metaphern für durchaus nicht nur positiv die friedliche Gemeinde, sondern auch karikierend das naive Dasein); der Gruß kann aber auch simpel exemplarisch für die Beliebigkeit des Textes gelten und dessen häufigen "Plauderton", welcher im Angesicht des Todes seltsam unangemessen scheint.

Sozusagen in medias res ist folgend der *Kaufmann* bedacht, welcher sowohl im Reigenzentrum (wie der Lübeckschen Gesellschaft) steht als auch im Fokus der wesentlichen Fassungsintentionen und ihrer diskrepanten Paradigmata:

ND *Der Kaufmann.*
Es liegt mir fern, bereit zu sein,
für Besitz habe ich mich abgemüht
zu Lande und zu Wasser
durch Wind, Regen und Schnee.
Aber keine Reise war mir so schwer
Meine Abrechnung geht nicht auf.
Hätte ich genaue Rechenschaft abgelegt,
so könnte ich fröhlich mitgehen.

Der Tod zum Kaufmann.
Wenn Du nichts anderes getan hast
als Kaufmann, wie es Dir bestimmt war,
so wird Dir (... Gnade wiederfahren?),
wenn über alles gerichtet werden wird
und wenn Du dich gegen alles Böse verwahrt
und deine Angelegenheiten ganz ins reine gebracht hast.
Warst Du aber anders, so ist das nicht gut.

HD Der Tod an den Kaufmann.
DENk an den Banquerot, den Adam längst gemacht!
Der setzt dich in Schuld/ und hat mich hergebracht:
Zahl aus und liefre mir den Antheil meiner Ware/
So viel ich fassen kann auf einer Leichen=Bahre.

Der Kaufmann.
DER letzte Mahner kömmt mir trotzig angerennt;
Doch bin ich nicht fallit, hier ist mein Testament:
Den Geist vermach' ich GOTT/ das Gut den rechten Erben/
Dem Satan meine Schuld/ den Leib dem Tod' im Sterben.

Der niederdeutsche Dialog kann exemplarisch für den Roten Faden gelten, was die Abwägung der gerechten Lebensführung im Angesicht des Todes betrifft. Einem mühsamen Leben entgegen besteht durchaus keine Todessehnsucht als tiefes Bedauern sowie selbstkritische Reflexion, ob die Rechenschaft letztlich negativ (Angst vor der Hölle) oder positiv (Hoffnung auf das Himmelreich) ausfallen werde. "Gevatter Tod" tritt hier neutral, gerecht beratend als Begleiter des letzten Weges in durchaus positive Erscheinung, wenn er ergebnisoffen argumentierend diese oder jene Option nach der jeweiligen Lebensführung eröffnet – und somit federführend für die pädagogische Intention des Totentanzes wirkt.

Alles andere als pädagogisch klingt ein weiteres Mal der Tod in der barocken Fassung, welcher hier ein ungleich pessimistischeres Welt- und Menschenbild bedient: So wird der Sterbende unter Voraussetzung der angeblichen *Erbsünde* automatisch in den Generalverdacht einer ohnehin schuldhaften Lebensführung gestellt und eigentlich der Abwägung nach Himmel *oder* Hölle entzogen; der so von seiner früheren (positiven) Aufgabe entbundene Tod tritt nurmehr negativ in Erscheinung, indem er sich eigensüchtig seinen "Anteil" (das Fleisch) sichert. Die Antwort des Kaufmannes entbehrt dabei wiederum jeglich tieferer Reflexion des Lebensweges bzw. –Sinnes und reduziert sich auf beliebige Allgemeinplätze, welche, wenn auch hübsch in das formale Versmaß passend, nicht eben empfindsam oder selbstkritisch scheinen: "Geist, Gut, Schuld und Leib" werden (ziemlich materialistisch) einer jeweils spezifischen Bezugsperson zugedacht – simple Gedanken am Ende eines Lebens oder simple Einfälle eines mittelmäßigen Poeten!?

Zur Verdeutlichung des Paradigmenwechsels von Lebenshunger/Todesfurcht versus Lebensüberdruß/Todessehnsucht seien, obwohl nicht eben ein typischer Part der Lübeckschen Stände, die Verse des *Bauern* bemüht, welcher durch alle Epochen als Inbegriff des geknechteten und hart schuftenden Leiders galt. Da überraschen umso mehr die spätmittelalterlichen Verse mit ihrer unerwartet positiven Grundhaltung: Zwar wird – wie es der Charakterisierung vieler weiterer Stände bzw. Gewerke gilt (vergl. *Kaufmann*) – das mühselige Arbeitsleben herausgestellt, aber dennoch der Lebenswunsch dagegen, gemäß: "Diesen Tanz schöb ich (trotzdem) gern hinaus. Über die viele (und fruchtbare!) Arbeit hab ich doch vergessen, dass ich nur sterblich bin". Dabei sei, wie Freytag herausstellt, die zeitgenössische Bedeutung eines positiven Arbeitsethos nicht hoch genug einzuschätzen; "Arbeit" sei dabei als quasi ganzheitlicher Wert nicht nur in der praktischen Werkstätigkeit (umso mehr der Lübecker Handwerker und Händler) verstanden, sondern gleichsam in der wohlfeilen und also seelisch wie theologisch "fruchtbaren" Lebensführung⁶⁰.

Die Charakterisierung des barocken Bauern steht dem diametral entgegen, wenn er nach seiner einzig Lebensmüh den Tod ersehnt und "wohlvergnügt" begrüßt; in der Beschreibung der Arbeit schwingt auch gar kein positiver Gedanke mit – nicht einmal mehr etwaige "Früchte" im Diesseits oder Jenseits.

ND *Der Bauer.*

Diesen Tanz schiebe ich gerne hinaus.
Bisher habe ich meine Zeit
mit Arbeit verbracht
und Tag und Nacht darüber nachgedacht,
wie ich mein Feld bestellen könnte,
damit es reichlich Frucht tragen
um meine Pacht zu bezahlen.
Den Tod habe ich nicht beachtet.

HD *Der Bauer.*

JCh trug mit Ungemach des Tages Last und Noth/
Und aß/ von Schweiß bedeckt/ mein schwer=verdientes Brodt:
Doch da mein Führer mich zur Ruhe denkt zu bringen/
So kann ich wolvergnügt das consummatum singen.

⁶⁰ FREYTAG, S.40 f.

Zur Unterstreichung der negativen Haltung sei der barocke Einsiedler (*Cläusener*) genannt. Zwar stellt der Tod die Lebensführung fraglich (gemäß: Wer keine Menschen mag, muss seltsam sein), doch die Erklärung des Einsiedlers folgt prompt wohl über die eigene Einstellung hinaus als sinnbildlich fürs Ganze: Dass er den Tod erlösend dem "Grauen vor den Menschen" vorziehe, welche "teuflisch und unartig" seien. Es ist dies die drastischste Aussage des Zyklus und im Grunde nicht auf den Einsiedler beschränkt. Schwärzer und exemplarischer malt wohl kein weiterer Vers in der barocken Mühle des Pessimismus.

HD Der Tod an den Cläusener.
WAs kerkerst du dich selbst in enge Clausen ein?
Bist du ein Mensch/ und magst doch nicht bey Menschen seyn?
Laß/ greiser Wunder=Kopf/ den Schwarm der Grillen fliegen!
Du mußt gestorben doch bey deines Gleichen liegen.

Der Cläusener.
ICH bin ein Mensch/ und doch den Menschen nicht geneigt/
Weil manches Menschen=Herz das Bild des Teufels zeigt.
Nun komm/ erwünschter Tod! Du machest mir kein Grauen;
Viel lieber will ich dich/ als Menschen Unart/ schauen.

Die Versblöcke der *Jungfrau* am Reigenende sind besonders aufschlussreich und lassen durchaus Rückschlüsse zum künstlerischen Wert beider Werkfassungen zu:

ND (*letzte Verszeile des vorhergehenden Todes*)
Jungfrau, (nun) beginne ich mit Dir zu tanzen:

Die Jungfrau.
Auf diesen Tanz würde ich gern verzichten,
ich schönes Mädchen.
Ich spüre die Freude an der Welt,
aber von deinem Kommen habe ich nichts gewusst.
Jetzt bist Du plötzlich da und erschreckst mich.
Ich wusste nicht, dass Du hier warst.
Wäre ich eine Nonne geworden,
so träte ich froh in Deine Gemeinschaft.

(Die Antwort des Todes ist nicht erhalten. Es folgt zum Wiegenkind gleichsam eine Leerstelle)

HD Der Tod an die Jungfer.
JCh halte/ wie die Welt/ von Complimenten nicht;
Muß heisst mein hartes Wort/ das Stal und Eisen bricht:
Und warum wollt ihr mir den letzten Tanz versagen?
Die Jungfern pflegen sonst kein Tänzgen abzuschlagen.

Die Jungfer.
JCh folge/ weil ich muß/ und tanze/ wie ich kann;
Jhr Schwestern/ wählet euch bey Zeiten einen Mann.
So reichet ihr die Faust dem Bräutigam im Leben/
Die ich dem Tode muß/ doch halb gezwungen/ geben.

Der niederdeutsche Text wirkt ausgesprochen rührend durch sein komprimiertes Stimmungsbild. Aus jeder reflektiven Zeile spricht unbändiger Lebenshunger und unendliche Traurigkeit im Angesicht des plötzlichen Todes, der die *Jungfrau* so vollkommen unerwartet – und damit gleichsam den Betrachter – ergreift. Das Nonnen-Gleichnis ist dabei sicherlich nicht annähernd ironisch deutbar (wie etwa im spöttelnden Barock) als wohlgemeinte Hilfe, wie es dem Menschen leichter wäre, sich in das Unausweichliche zu fügen.

Die barocken Verse lassen einmal mehr die empathischen und psychologischen Aspekte missen. Wiederum kommt der Tod einzig fordernd sowie oberflächlich höhnend daher (leider mangelt der niederdeutsche Vergleich) und schließt geradezu zotig, dass es doch im Wesen der (Jung)frauen läge, keinen Mann zurückzuweisen – diese allzu heiter leichtfertigen Aussagen des Todes klingen doch arg unangemessen angesichts seiner ursprünglichen Funktion als Mittler in das Jenseits. Diese nimmt er hier wohl aber suboptimal wahr und tritt einmal mehr fordernd und subjektiv als quasi "Tänzer in eigener Sache" auf. Die Antwort der Jungfrau steht ihrerseits noch einmal exemplarisch für die häufige Beliebigkeit solcher Kommentare (kaum Reflexionen), welche der tieferen Empfindungen der niederdeutschen Fassung entbehren. Immerhin rhetorisch seinen Tanzmetaphern getreu, wendet Schlott sich nun (ausnahmsweise) an die Leser mit dem "weisen" Ratschlag der Jungfrau, man solle sich doch lieber einen Mann im Leben zu suchen (als zur alten Jungfer zu gereichen?). Hier wird die typisch spöttelnde Oberfläche deutlich, welche einem so ernsten Thema nicht wirklich angemessen scheint, und der signifikante Mangel an psychologischer Empathie im Werk des oft (und also zu recht) gescholtenen Kasuallyrikers.

Die Ansprache des Todes an das *Wiegenkind* folgt schließlich als letzter nachweisbarer Textblock des barocken Zyklus (die niederdeutsche Fassung war schon 1701 verloren):

HD Der Tod an das Kind.
 NJmm/ zarter Säugling/ an den frühen Sensen=Schlag
 Und schlaf hernach getrost bis an den Jüngsten Tag.
 Wohl dem/ der so wie du fällt in des Todes Hände.
 So krönt den Anfang schon ein hochbeglücktes Ende.

In keinem anderen Vers sind Lebenskel und Todessehnsucht eindeutiger verlautet. In kaum einem anderen wird aber auch der Feinsinnmangel deutlicher, wenn quasi der Finalsatz des ganzen Zyklus in seinem skurrilen Pathos geradezu unfreiwillig komisch eskaliert: Der Anfang sei von einem "hochbeglückten Ende gekrönt" – was für ein merkwürdig rhetorisches Konstrukt und wie gleichsam inhaltlich unhaltbar! Das Wiegenkind, welches weder sich beweisen konnte noch die Fähigkeit erwerben, Glück und Unglück zu debattieren, kann wohl hernach sein Jenseits nur "(ver)schlafen" – auch theologisch eine befremdliche These.

4.5 Kleine Diskussion zum Wiegenkindvers

Sind sowohl in der älteren als auch jüngeren Textfassung Todesansprachen an das Wiegenkind nachgewiesen (s.o.), ist keinerlei Antwort des Kindes gesichert. Trotzdem tauchen folgende Verse in verschiedenen Editionen auf:

ND	mutmaßlich nach Von Melles Handschrift ⁶¹ O dot, wo schal ik dat vorstan? Ik schal dansen unde kan nicht gan!	Übersetzung nach <i>Edition Freytag</i> O Tod, wie soll ich das verstehen? Ich soll tanzen und kann nicht gehen!
----	--	--

HD1 nach Schlott⁶² und *Edition Suhl*
 Das Wiegen= Kind.
 WEinen ist meine Stimme gewest. Sap. VII,3.

HD2 mutmaßlich Suhls freie Ergänzung⁶³
 Das Wiegenkind.
 Weinen ist meine erste Stim.
 Mit Weinen war ich geboren.
 Mit Weinen trägt man mich wieder dahin,
 Den Würmern zur Speis erkohren.

⁶¹ FREYTAG, S.338 (Übersetzung S.339).

⁶² SCHLOTT, Eine Hand=voll Poetischer Blätter, S.67

sowie Lübeckischer Todten=Tanz Oder Sterbens=Spiegel (Erstdruck 1701), letztes Register.

⁶³ Fehlt in SCHLOTTs Originalausgaben. Vergl.: Eine Hand=voll Poetischer Blätter, S.67.

Die Diskussion um etwaige Wiegenkindäußerungen⁶⁴ beginnt eigentlich erst 1783 durch die Einbettung angeblicher Verse sowohl aus der niederdeutschen als auch hochdeutschen Textfassung in die *Edition Suhl*. Dabei schließt die hochdeutsche Fassung – angeblich nach Schlott – in Wort und Bild mit einem formal und inhaltlich bemerkenswert unreifen Vierzeiler (s.o. HD2), welcher objektiv keiner tieferen Analyse lohnt – die Metrik ist unvollkommen (unregelmäßige Hebungen und Silben) und versucht nicht einmal eine Annäherung an das alexandrinische Versumfeld –, stellt er doch unzweifelhaft eine persönliche Zufügung des Editoren dar, welcher sich auch im Text des Prolog-Epitaphs die Freiheit kleiner Ergänzungen gönnt (in den übrigen Versen aber exakt an die Vorlage hält)⁶⁵.

Es fällt allerdings die zweifelloose Ableitung der ersten Quartettzeile (s.o.: fett gedruckt) von jenem merkwürdigen Einzeiler (HD1) auf, welcher sowohl durch Von Melle zitiert wird als auch in Schlotts Druckeditionen erscheint⁶⁶. Dabei handelt es sich überraschenderweise um ein Zitat aus *Salomons Buch der Weisheiten*, welches zwar Teil der katholischen Liturgie, nicht aber der protestantischen Studienbibel ist.⁶⁷ Angesichts der zeitlichen Kongruenz von Schlotts Erstdruck bzw. Von Melles Aussagen mit der Ausführung des neuen Totentanzes im Jahr 1701 wäre es schon sehr verwunderlich, wenn dem Wiegenkind in situ tatsächlich nicht mind. dieser Einzeiler zugeordnet gewesen sein sollte. Dagegen spricht allerdings der visuelle Fotonachweis Castellis aus den späten 1930er Jahren, welcher eindeutig keine Verszeile aufweist; in Anbetracht häufig baulicher Veränderungen – so wurde 1799 mit *Tod und Herzog* beispielsweise ein komplettes Figurenpaar entfernt⁶⁸ – lässt sich ein quasi "klammheimliches Verschwinden" zu einem unbestimmten Zeitpunkt im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert (vor Beginn der Rezeption Mantels und Mildes ab 1853) vermuten.

Das mögliche Vorhandensein zumindest eines kurzen Kinderversees in der barocken Fassung verlockt alleine schon zur Annahme einer etwaigen Verskontinuität aus dem niederdeutschen Originaltext heraus. Tatsächlich taucht in Suhls (seiner Edition des barocken Frieses nur verbal angelegten) niederdeutschem Verszyklus erstmals jener "berühmte" Zweizeiler (ND) des anrührend klagenden Wiegenkindes auf, welcher später – trotz fragwürdiger Authentizität wohl aufgrund seiner komprimierten und emotionalen Prägnanz – in fast allen Editionen wieder aufgenommen letztlich zur verbalen Visitenkarte des Lübecker Totentanzes gereichte.

Der Vers ist wohl Von Melles Handschriftensammlung *Lubeca religiosa* entnommen, dieser aber wahrscheinlich zu unbestimmten Zeitpunkt von unbekannter Hand hinzugefügt worden⁶⁹. Seine Originalfaksimiles des niederdeutschen Textes dagegen, die er in situ unmittelbar vor Ausführung des neuen Frieses 1701 erstellte, weisen eindeutig *keine* historischen Kinderverse nach; in Anbetracht des offenbar schlechten Erhaltungszustandes aber gerade am Reigenende – die Fragmente der beiden hinteren Todesansprachen (an die Jungfrau und das Kind) waren bereits nicht mehr lesbar – lässt sich keinesfalls ausschließen, dass nicht auch dem Wiegenkind Verse zugeordnet waren. Es liegt im Gegenteil nahe, solche als Reigenschluss zu erwarten, insbesondere in Ableitung zu den zeitnah parallelen *Oberdeutschen Totentänzen* sowie auch den älteren französischen Vorbildern der *Danses macabres*, welche fast alle (ähnlich lautende) Kinderverse besaßen⁷⁰; annähernd identische Wortlaute sind in den *Baseler* und *Heidelberger Totentänzen* zu finden⁷¹, die nur wenige Jahre vor ihrem Lübecker Pendant entstanden, so dass ein Datentransfer mit Sicherheit geschah – wenn auch zu ungeklärter Zeit, sei es bereits zur Frieserstellung in situ oder später durch Von Melle, Anonymus oder Suhl, um dem Lübecker Totentanz das so gefällige Wortbild – wohl kongenial angemessen – quasi "unterzujubeln".

⁶⁴ Vergl. FREYTAG, S. 336 ff: Gesamtübersicht sämtlicher Textvarianten, ihrer Urheber und mögl. Vorbilder.

⁶⁵ Siehe Qualitätsvergleich verschiedener Editionen in: FREYTAG, S. 53 ff.

⁶⁶ Vergl. VON MELLE, Ausführliche Beschreibung, S.195 sowie SCHLOTT, Eine Hand=voll Poetischer Blätter, S.67.

⁶⁷ FREYTAG, S.341.

⁶⁸ FREYTAG, S.37.

⁶⁹ FREYTAG, S.339.

⁷⁰ FREYTAG, S.340.

⁷¹ Vergl. Verszeilen in: FREYTAG, S.341.

Wie auch immer die Authentizität etwaiger Wiegenkindverse zu beurteilen sei – Der niederdeutsche Zweizeiler steht zweifelsohne sinnbildlich, ja, wünschenswert für die innige Wort-Bild-Entsprechung. Vorsichtig introspektiv wird hier das Wiegenkind (der Sprache eigentlich nicht mächtig und kaum der Reflexion) durch *Nicht-Verstehen* gezeichnet, im Übrigen von außen (d.h. dem reiferen Betrachter) wahrgenommen, wenn eindrucksvoll und simpel bildhaft realistisch "*Nicht gehen können und dennoch tanzen müssen*" wirkt – jenen grausen Schritt zu wagen, den zumindest nach dem spätmittelalterlichem Verständnis (im Gegensatz zum barocken Lebensüberdruß) niemand freiwillig setzte. Bewegung und Artikulation verschmelzen hier formal zur innigsten Metapher und wirken unmittelbar berührend durch die Ohnmacht des Sterbenden im Angesicht des unausweichlichen Todes – wahrscheinlich der stärkst mögliche Affekt des ganzen Zyklus.

5. Fazit

Das Bildwerk zumindest in der alten Fassung – durch das *Revaler Totentanz-Fragment* vorbehaltlich überliefert – kann als ein herausragendes Zeugnis für den Topos Totentanz gelten, was sowohl die kunsthandwerkliche Ausführung betrifft als auch die Adaption verbaler und musikalischer Aspekte. Die zentrale Bedeutung aber liegt, wie Susanna Warda herausstellt, im "besonders guten Zusammenwirken von Malerei und Versen"⁷², und auch, wie Pörksen⁷³ resümiert, in der Verknüpfung des Gemäldes mit Tanz und Musik "zur gemeinsamen eindringlichsten Bewegung".

Einhellig positiv anerkannt wird die nachfolgende Gemäldefassung von 1701 als eine weitgehend authentische Kopie in technisch anspruchsvoller Manier; es wurde so der Nachwelt (bis 1942) die Originalkomposition praktisch identisch überliefert – dabei gilt einschränkend auch hier, dass die moderne Forschung seit über 70 Jahren ausschließlich Rezeptionen und Adaptionen bemüht, die durchaus nicht zufrieden stellend zur Analyse taugen und letztlich keinen zuverlässigen Wertmaßstab bilden, sei es zu Fragen der Farbqualität oder zur Erschließung von Texturdetails.

Wider die glückliche Entsprechung beider Bildwerke weisen die Textfassungen diametrale Unterschiede auf, was sowohl ihre visuelle Präsentation betrifft, formalliterarisch-handwerkliche Aspekte als auch vor allem die inhaltliche Bedeutungsebene. So wurde das Original letztlich durch eine völlige Neuschöpfung verdrängt, welche keinen einzigen Wortlaut adaptierte noch dieselbe Raffinesse eines quasi intermedialen Reigens pflegt; übten die Originalverse auch den visuellen Dialog, fristet die neue Fassung ihr monologisches Eigenleben.

Ob die Lyrik grundsätzlich – der nachweislichen Bild-Tanz-Beziehung folgend – metrisch ebenso auf musikalischen Motiven fußt, bleibt nicht eindeutig belegt, scheint auch hier der Daktylus der niederdeutschen Fassung erheblich mehr dem Topos Tanz gewogen als etwa die barocken Jamben. Zweifellos verloren geht die visuelle Einheit von Bild und Text durch das barocke Layout, das die neuen Verse in unverzierte Blöcke setzt, welche in ihrem grauen Leerraum auch gar keine Beziehung zum Gemäldeteil pflegen; dagegen stand das Wellenband der niederdeutschen Fassung allegorisch für die Intention jenes "dialogischen Staffellaufes" der Reigen- und Gesprächsstruktur.

Signifikant wirkt das pessimistische Weltbild der neuen Textfassung durch und steht im Gegensatz zum früheren Lebensoptimismus, wie darin Freytag *den* Paradigmenwechsel vom Spätmittelalter zum Barock resümiert⁷⁴:

"Die barocke Welt als Vanitas Mundi, der Welt als eines Jammertals, lässt nichts mehr spüren von dem renaissancehaften Lebenshunger und der Todesangst vieler Figuren des alten Tanzes. An die Stelle der Angst vor dem Tod ist nun die Sehnsucht nach dem Tod getreten. Dadurch haben Bild und Text des Totentanzfrieses offensichtlich ihre Beziehung zueinander eingebüßt."

⁷² WARD, S.46.

⁷³ PÖRKSEN, S. 248.

⁷⁴ FREYTAG, S. 363/365.

Wenn Rezeptionen den barocken Text als "langzeilig und langweilig" bezeichnen⁷⁵, so bezieht sich dies auf die formale (langzeilig) und inhaltliche (langweilig) Ebene: Mag jedes einzelne Quartett, in sich technisch reif, durchaus nicht zu lang geradezu kurzweilig scheinen, fußt der Unmut der Betrachter wohl auf der total stringenten Reihung von 24 Blöcken ohne eine einzige Zäsur in der barocken Regel; das sei auch musikalisch monoton, wenn der immer selbe Hebungswechsel im jambischen Sekundentakt *nicht einmal* aufgelockert wird. Dagegen steht der Daktylus des niederdeutschen Textes mit häufig Wechseln und Zäsuren sicherlich nicht technisch reif und irgendeinem Regelwerk verhaftet, trotzdem "springlebendig" wie eben aus dem Alltagsleben (d.h. dem Tanz) gegriffen⁷⁶ und mag in einer Art 6/8-Rhythmus ungleich musikalischer direkt auf den Leser wirken und diesen nicht nur seelisch als unwillkürlich *physisch* rühren.

"Langweilig" stellt natürlich kein objektives Urteil dar. Es scheint aber im Angesicht signifikant monovalenter Charaktere sowohl des Todes als ausschließlich Spötter und Zerrer sowie der Sterbenden in ihrer zumeist einhelligen Lebenslangeweile (wenn nicht gar im Lebenskel) für die Barockversion durchaus angemessen. Beliebige Kommentare, verwunderlich in der Auseinandersetzung mit dem so akuten Tod, deuten meistens kaum auf tiefere Gefühle und scheinen wenig rührend, den Betrachter zur Mahnung zu bewegen – kaum geeignet auch für die etwa pädagogische Bestimmung. Zweifellos lassen viele Textpassagen, wenn auch manchmal rhetorisch reizvoll und immer regelrecht gefügt, Sensibilität und Empathie vermissen und wirken häufig, in Anbetracht des leichten "Plaudertones" und vieler Spötteleien, seltsam deplatziert in der Auseinandersetzung mit dem ernstesten Thema; kaum gelingen dabei ähnlich komprimierte und vielschichtige Stimmungs- und Charakterbilder wie in der niederdeutschen Fassung mit ihren dialektischen Selbstreflexionen und abwägenden Todes-Kommentaren – in deren "Moral" letztlich bemerkenswert polyvalent der Jenseitsweg (der sterbenden Protagonisten) sowie die rechte Lebensführung (des lebenden Betrachter) ergebnisoffen bleibt.

In Ermangelung exaltierter Emotionen stellt sich schließlich doch die Frage, ob die neue Lyrik überhaupt in das barocke Paradigma passt oder durch die offensichtliche Reduzierung der Affekte bereits bewusst auf die nahende Aufklärung weist – wie es dem bürgerlich-pragmatischen Umfeld Lübecks durchaus angemessen wäre. Dies ist wohl aber zu verneinen: In Anbetracht der Lebensdaten Schlotts inmitten des Barockzeitalters, seiner formalen Konsequenz im zeitgenössischen Regelwerk sowie in der Austauschbarkeit von Kommentaren weitgehend blasser Charaktere sind alle Anlagen für eine "Gelegenheitskomposition" vereint. So dürfte Schlotts Textfassung nicht mehr und nicht weniger als ein typisches Beispiel barocker Kasualyrik gelten.



Dazu Wortmanns Bildpointe?

9 AS 14

⁷⁵ FREYTAG, S. 363. Vergl. dazu Ref. 21-23, MANTELS – MASSMANN – MEYER.

⁷⁶ PÖRKSEN, S.247 ff.

6. Quellen

Primär

- CASTELLI, WILHELM, Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Photographische Originalaufnahmen mit einer Texterklärung von Hartmut Freytag, in: Leporello des St. Annen Museums Lübeck (Neuaufgabe 2009).
- HAGSTROM, MARTIN (Hrsg.), Dodedans, ständig aktualisierte Internet-Datenbank (in englischer/dänischer Sprache) mit u.a. komplett digitalisiertem Bildarchiv (zuletzt gesichtet im September 2014) unter: <http://www.dodedans.com>.
- MANTELS, Wilhelm und MILDE, CARL JULIUS. Siehe Neudruck FREYTAG
- VON MELLE, JACOB, Gründliche Nachricht von der Kayserlichen, Freyen und des H. Römisch. Reichs Stadt Lübeck (1. Auflage 1713). Digitalisiert und frei hrsg. durch: Bayerische Staatsbibliothek (zuletzt gesichtet im September 2014) unter: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10020458.html>.
- SCHLOTT, NATHANAEL, Lübeckischer Todten=Tanz Oder Sterbens=Spiegel, Druck Johann Wiedemeyer (Lübeck 1701)
- DERS., Eine Hand=voll Poetischer Blätter (...). Lyrische Sammlung, darin eine zweite Edition des Lübecker Totentanzes. Druck David Schultz (Lübeck 1702), Online hrsg. durch: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (2012) unter: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/5232388>
- STAMMLER, WOLFGANG, Der Lübecker Totentanz von 1463. Niederdeutscher Volltext nach Edition Suhl, in: Mittelniederdeutsches Lesebuch (Verlag Paul Hartung 1921).
- SUHL, LUDWIG, Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der St. Marienkirche zu Lübeck (Erste Kompletteition der Bild- und Textfassung von 1701 in mehreren Kupferstichen sowie beider Textfassungen mit weiteren Erläuterungen. Erstauflage 1783). Digitalisiert und frei hrsg. durch: Online-Datenbank der Universität Leipzig (zuletzt gesichtet im September 2014) unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15999/1/cache.off>.

Sekundär

- BIEBERSTEDT, ANDREAS, Mittelniederdeutsche Totentänze, in: Vorlesungsmaterial zu *Die Stadt der Hansezeit im Spiegel ihrer Textsorten* (Universität Hamburg, 2008).
- DAHLHAUS, CARL, Brockhaus-Riemann Musiklexikon, Atlantis-Musikbuch-Verlag (letzte überarbeitete Auflage 1995).
- FREYTAG, HARTMUT (Hrsg.), Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption. (Niederdeutsche Studien Band 39) Böhlau Verlag (1993).
– Das Standardwerk mit Von Melles Originalfaksimiles, einer Neuedition und Übersetzung des niederdeutschen Textes sowie diversen Aufsatzstudien von ROBERT DAMME, GISELA JAACKS, JÜRGEN MEIER et. al.
- DERS., Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C.J.MILDE mit einem erläuterndem Text von Professor W. MANTELS, Neudruck (1989) der Originalausgabe Rathgens (Lübeck 1866).
- GEISLER, ROBERT, Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Zeichnungskopie der Edition Milde, in: Leporello Nr. 314 (Hrsg., Verlag und Datum ungewiss).
- MEID, VOLKER, Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, Verlag C.H. Beck (2009)
- MEIER, JÜRGEN, Die Mittelniederdeutsche Verserzählung (Neumünster 1970).
- MEYER, RAPHAEL LUDVIG, Den Gamle Danske Dodedans (Universität Kopenhagen 1896).
- PÖRKSEN, UWE, Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jhdt, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium (Stuttgart 1986).
- SCHLOSSER, HORST-DIETER, dtv-Atlas Deutsche Literatur, Deutscher Taschenbuch Verlag (Neuaufgabe 2010).
- WARDA, SUSANNE, Bild und Text in mittelniederdeutschen Totentänzen, Aufsatz in: Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Heft 111, Jahrgang 2004, Wachholtz Verlag.

Die niederdeutsche Fassung von 1463

Quelle: STAMMLER, WOLFGANG, Der Lübecker Totentanz von 1463, nach Edition Suhl, in: Mittelniederdeutsches Lesebuch (Verlag Paul Hartung 1921).

Der Prediger auf der Kanzel.

Och redelike creatuer, sy arm ofte ryke,
Seet hyr dat spectel, junck unde olden,
Unde dencket hyr aen ok elkerlike,
Dat sik hyr nemant kan ontholden,
Wanneer de doet kumt, als gy hyr seen.
Hebbe wi den vele gudes ghedaen,
So moghe wi wesen myt gode een,
Wy moten van allen loen untfaen.
Unde lieven kynder, ik wil ju raden,
Dat gi juwe scapeken verleden nicht,
Men gude exempel en opladen,
Eer ju de doet sus snelle bilicht!

Der Tod an alle.

To dessem dansse rope ik alghemene
Pawes, keiser unde alle creaturen,
Arme, ryke, grote unde klene.
Tredet vort, wente nu en helpt nen truren!
Men dencket wol in aller tyd,
Dat gy gude werke myt ju bringen
Unde juwer sunden werden quyd,
Wente gy moten na myner pypen springen.

Der Tod zum Papst.

Her pawes, du byst hogest nu,
Dantse wy voer, ik unde du!
Al hevestu in godes stede staen,
Een erdesch vader, ere unde werdicheit untsaen
Van al der werlt, du most my
Volghen unde werden, als ik sy.
Dyn losent unde bindent dat was vast,
Der hoeheit werstu nu een gast.

Der Papst.

Och here got, wat is min bate,
Al was ik hoch geresen in state,
Unde ik altohant moet werden
Gelick als du een slim der erden?
Mi en mach hocheit noch rickheit baten,
Wente al dink mot ik nalaten.
Nemet hir exempel, de na mi siet
Pawes, also ik was mine tit!

Der Tod.

.....
Her keiser, wi moten dansen!

Der Kaiser.

O dot, dyn letlike figure
Vorandert my alle myne nature.
Ik was mechtich unde rike,
Hogest van machte sunder gelike.
Koninge, vorsten unde heren
Mosten my nigen unde eren.

Nu kumstu, vreselike forme,
Van mi to maken spise der worme.

Der Tod.

Du werst gekoren – wil dat vreden! –
To beschermen unde to behoden
De hilgen kerken der kerstenheit
Myt deme swerde der rechticheit.
Men hovardie heft di vorblent,
Du hesst di sulven nicht gekent,
Mine kumste was nicht in dinem sinne! –
Du ker nu her, frou keiserinne!

Die Kaiserin.

Ick wet, my ment de doet!
Was ick ny vorvert so grot!
Ik mende, he si nicht al bi sinne,
Bin ik doch junck unde ok eine keiserinne.
Ik mende, ik hedde vele macht,
Up em hebbe ik ny gedacht
Ofte dat gement dede tegen mi.
Och, lat mi nach leven, des bidde ik di!

Der Tod.

Keiserinne hoch vormeten,
My duncket, du hest myner vorgheten.
Tred hyr an! it is nu de tyt.
Du mendest, ik solde di schelden quit?
Nen! al werstu noch so vele,
Du most myt to dessem spele,
Unde gi anderen alto male! –
Halt an, volge my, her kardenale!

Der Kardinal.

Ontfarme myner, here, salt schen,
Ik kan di niegensins entflen.
Se ik vore efte achter my,
Ik vole den dot my alle tyt by.
Wat mach de hoge staet my baten,
Den ik besat? Ik mot en laten
Unde werden unwerdiger ter stunt
Wen ein unreyne stinckende hunt.

Der Tod.

Du werest van state gelike
En apostel godes up ertryke,
Umme den kersten loven to sterken
Myt worden unde anderen dogentsammen werken.
Men du hest mit groter hovardichede
Up dinen hogen perden reden.
Des mustu sorgen nu de mere! –
Nu tret ok vort her, konningck here!

Der König.

O dot, dyne sprake heft my vorvert,
Dussen dans en hebbik nicht gelert.
Hertogen, rydder unde knechte
Dagen vor my durbar gerichte,
Unde juwelik hodde sick, de worde
To sprekende, de ick node horde.
Nu komstu unvorsenlik
Unde berovest my al myn ryk!

Der Tod.

Al dyne danken hestu geleyt
Na werliker herlicheyt.
Wat batet? Du most in den slik,
Werden geschapen myn gelik.
Recht gevent unde vorkeren
Hestu under dy laten reigeren,
Den armen niegene leed want! –
Her bischop, nu holt an de hant!

.....
.....

Der Tod zum Kartäuser.

Nu tret vort, di helpt nen klagen,
Du most dyn part sulven dragen!
It sal di wesen swar,
Di mach nich volgen nar
Wen dine werke gut ofte quat.
Din lon is na diner dat,
Nemant mach di des vorbringen. –
Summen, kum an, ik wil di singhen!

Der Edelmann.

Dot, ik bidde di umme respyt,
Late mi vorhalen! Mine tyt
Ik hebbe ovel overbracht,
Sterven hadde ik klene geacht.
Mine gedanken weren, to vullenbringen
Jutto lust in idelen dingen;
Minen undersaten was ik swar.
Nu mot ik reisen unde wet nicht, war.

Der Tod.

Haddestu gedelt van dinem gode
Den armen, so were di wol to mode.
De klegeliken klagen er gebreken,
Nuwerle mochtestu se horen spreken.
Dines pachtes werstu gewert.
Na mi haddestu ninen begert,
Dat ik ens umme kame to hants. –
Kanonik, tret her an den dans!

Der Domherr.

Mi dunkt, it is mi noch to vroch,
Van minen prunden hadde ik genoch
To bruken went her min leven,
Late mi des dansses noch begheven!
Nu scholde ik vullen min schrin.
Dine velen worde don mi grote pin.
Late mi doch gade denen bat,
Den ik in miner joget vorgat.

.....
.....

Der Tod zum Bürgermeister.

Grot lon schaltu entfan.
Vor din arbeit, dat du hefst ghedan,
Wil di god dusentvult belonen
Unde in deme ewighen levende kronen!

Mer dine bedrechlicheit darmede
Mochte di bringen in groten unvrede.
Wultu umme dine sunde ruwich sin! –
Volghe na, meister medicin!

Der Arzt.

Ik hadde wol vordrach, mochte it wesen,
Vele minsken hebbe ik ghenesen,
De van groter suke leden not.
Mer jegen di klene noch grot
En helpt nine kunst noch medicin.
Nu bevole ik mi sulven de pin,
Van deme dode bin ik beseen,
Wat ordel dat mi schal bescheen.

Der Tod.

Recht ordel schaltu entfan
Na den werken, de du hefst ghedan.
Du hefst ghedan, dat god wol wet,
Mengen in grot eventur gheset,
Den armen swarlik beschat,
Des he vaken billik hadde to bat,
Al nemestu grote summen darvan. –
Wokerer, volghe van stunden an!

Der Wucherer.

O du aller unvormodeste dot,
Up di en dacht ik klene noch grot!
Ik hebbe al min gut vorsaden,
Mine bone sint vul kornes geladen.
Mot ik nu sterven, dat is mi swar,
Unde latent hir und wet nicht, war,
Ik en wet nicht, war ik henne mot!
Vorbarme miner, her, dor dinen dot!

Der Tod.

Vorkerde dor, olt van jaren,
Anders hefstu nicht uterkaren
Den dat gut up desser erden!
Ik wet nicht, wat van di sal werden.
Up mi so haddestu klene acht,
Noch to stervende nicht gedacht.
Nu mustu int ander lant. –
Her kappelan, lange her de hant!

Der Kaplan.

Ach leider wo quelet mi de dot!
Ik hebbe last van sunden grot,
Slaplik hebbe ik gequiten,
Ik vruchte, god schalt nummer witen.
De werelt, de viant unde dat vlesch
Hebbet bedraghen minen gest.
Wat schal mi nu dat gut,
Wente ik it hir al laten mot!

Der Tod.

Haddestu van joget up gade bet,
Recht vor dine ogen geset
Unde vlitliken gelert,
Dar du mennich wort hefst vorkert,

Dat volk bracht to gode,
Dat were gut! Nu schedestu unnodde!
It mot sin sunder beiden! –
Kopman, wilt di ok bereiden!

Der Kaufmann.

It is mi verne, bereit to sin.
Na gude hebbe ik gehat pin
To lande unde tor see,
Dor wind, regen unde snee,
Nin reise wart mi so swar.
Mine rekenscop is nicht klar;
Hadde ik mine rekenscop ghedan,
So mochte ik vrolik mede ghan.

Der Tod.

Hefstu anders nicht bedreven
In kopenscop, alse di was gheven,
It sal di wesen vullkommenheit,
Wen alle dink to richte steit,
Hefstu di so vorwart
Unde din dink gans wol geklart.
Westu anders, dat is nicht gut. –
Koster, kum, it wesen mot!

Der Küster.

Ach, dot, mot it sin gedan,
Nu ik erst to denen began?
In miner kosterie mende ik klar,
Noch hogher to komen vorwar.
En grot officium was min sin,
Also mi dunkt, so krige ik nin.
Ik mach des nicht gebruken,
De dot wil mi vorsluken!

Der Tod.

Al werstu hogher geresen,
In groter var mustestu wesen.
It is diner sele meiste profit,
Dat gi nicht hogher resen sit.
Volghe na in mine partie,
Wente hoch sin maket hovardie!
Dat is al jeghen god. –
Amtman, tret an, it is nen spot!

Der Handwerker.

Ach leider, wat schal mi bescheen!
Ovel hebbe ik mi vorgeseen
Unde hebbe mi ser ovel bedacht,
Min hantwerk so truwe nicht nagetracht,
Dat gud prisede ik sere.
Nu bidde ik di, leve here,
Du mi de sunde wilt vorgheven
Unde late mi in din ewige leven!

Der Tod.

Si amteslude alghemeine
Achten vele dinges kleine,
Dat gi einen anderen bedreghen
Unde vaken darinne legghen.

Up sterven hebbe gi nicht gepast,
Juwe sele ser belast,
Dat wil juwer selc wesen swar! –
Klusenaer, volghe naer!

Der Klausner.

To sterven dat is mi nicht leit,
Were ik van binnen bereit,
Were mine conciencien wol purgert.
De viant heft mi tentert
Mit menniger temptacie swar.
Vorbarme di, her, openbar
Ik di bekenne mine sund!
Wes my gnedich tor lesten stund!

Der Tod.

Du machst wol danssen blidelik,
Di hort dat hemmelske rik.
Dat arbeit, dat du hefst ghedan,
Sal diner selen lustende stan.
Deden se alle so, it scholde en vromen,
Er scholde nicht vele ovel komen,
Men it worde mengen sur. –
Kum to min reigen, veltgebur!

Der Bauer.

Des dansses neme ik wohl respit.
Noch hebbe ik mine tyt
Mit arbeide henghebracht
Unde ghedacht dach unde nacht,
Wo ik min lant mochte begaden,
Dat it mit vrucht worde geladen,
To betalen mine pacht.
Den dot hebbe ik nicht geacht.

Der Tod.

Grot arbeit hesftu ghedan.
God wil di nicht vorsman
Mit dinem arbeide unde not.
It is recht, ik segge di blot,
God wilt di betalen
In sinen oversten salen.
Vruchte nicht en twink! –
Tret her, jungelink!

Der Jüngling.

Der werlde lust mi nu smaket,
Du hefst de tyt ovel raket,
Du kumpst slikende her ghegan
Unde wult mi in din nette beslan.
De werlde mi lavet heil,
Bedrucht se mi, so is se feil.
Wike wech, late mi ruseleren!
Int older wil ik mi bekeren.

Der Tod.

In der nacht, der deve gank,
slikende is min ummewank.
Ein junk man sik bi tiden ker
To gade, sin luste dregen ser.

Hir is nene blivende stat.
Haddestu west der werlde hat,
Were di beter unde er minne! –
Junkvrou, mit di ik danssen beghinne!

Die Jungfrau.

Des reiges were ik onich gherne,
Ik junghe schone derne,
Ik hadde merket der werlde lust,
Van diner kumpst nicht gewust.
Nu kumpstu snel unde mi vorverst,
Ik wuste nicht, dattu hir werst.
Were ik ene klostervrowe worden,
So trede ik vro in dinen orden.

.....
.....

Das Kind.

O dot, wo schal ik dat vorstan?
Ik schal dansen unde kan nicht gan!

.....
.....

Anno domini mccccxiiij in vigilia assumcionis Marie.

Die hochdeutsche Barockfassung von 1701

Quelle: SCHLOTT, NATHANAEL,
Lübeckischer Todten=Tanz Oder Sterbens=Spiegel,
Druck Johann Wiedemeyer (Lübeck 1701)

Der Tod.

HEran/ ihr Sterblichen; das Glas ist aus/ heran!
Vom Höchsten in der Welt/ bis auf den Bauers=Mann:
Das Wegern ist umsonst/ umsonst ist alles Klagen;
Ihr müsset einen Tanz/ nach meiner Pfeife/ wagen.

Der Tod an den Papst.

KOmm/ alter Vater/ komm, es muß geschieden seyn!
Kreuch/ aus dem Vatican/ in diesen Sarg hinein:
Hie trägt dein Scheitel nicht das Gold von dreym Cronen;
Der Hut ist viel zu hoch/ du mußt izt enger wohnen.

Der Papst.

WJe/ scheut der Tod den Blitz von meinem Banne nicht?
Hilft kein geweih'tes Naß/ und kein geweih'tes Licht?
So bleibt mir doch die Macht/ zu lösen und zu binden;
Wie sollt' ich sterbend nicht den Himmels=Schlüssel finden?

Der Tod an den Kaiser.

AUf/ grosser Kaiser/ auf! Gesegne Reich und Welt/
Und wisse/ daß ich dir den letzten Tanz bestellt.
Mein alter Bund gilt mehr/ als Apfel/ Schwerdt und Bullen;
Wer mir Gesetze schreibt/ mahlt eitel blinde Nullen.

Der Kaiser.

WAs hör' ich? trägt der Tod für Göttern keinen Scher?
Sind Kaiser=Cronen nicht vor seiner Sichel frey?
Wolan! so muß ich mich/ ach hartes Wort! bequemen/
Und von der dürrn Hand den Reiches=Abschied nemen.

Der Tod an die Kaiserinn.

REicht ohngewegert her der Hände zartes Par/
Und wandert fort mit mir zu jener grossen Schar:
Doch spar't die Thränen=Flut des bittern Scheidens wegen;
Man wird euch dem Gemahl bald an die Seite legen.

Die Kaiserinn.

JSt Zeit und Stunde da: so schick ich mich darein/
Und will/ auch sterbend/ dir/ mein Kaiser/ änlich seyn:
Kannst du dem Reiche dich nicht stets/ als Sonne zeigen
So muß sich auch der Mond zum Untergange neigen.

Der Tod an den Cardinal.

GJb gute Nacht der Welt/ bestürzter Cardinal;
Dein Ende rufet dich zur ungezählten Zahl.
Ich weiß nicht/ was du dort wirst für ein Theil erlangen;
Das weiß ich/ Sohn/ du hast viel Gutes hier empfangen.

Der Cardinal.

ROm schenkte mir den Hut; der Hut trug Ehr' und Geld.
So baut' ich Sorgen=frey das Paradis der Welt.
Mein Wunsch war/ mit der Zeit auf Petri Stul zu rücken/
Und muß davor erblasst das Haupt zur Erde bücken.

Der Tod an den König.

DEnk an den wahren Spruch/ den Sirach abgefasst:
Der heute König heisst/ liegt morgen schon erblasst.
Aldenn so kann man dich nicht mehr großmächtig schreiben/
Weil deine Macht zu schwach/ die Würmer zu vertreiben.

Der König.

STeckt denn des Todes Faust auch Königen ihr Ziel?
So gleicht das Regiment dem Schacht= und Königs=Spiel.
Mein Scepter streckte sich von Süden bis zum Norden;
Nun bin ich/ durch den Tod/ besetzt und schachmatt worden.

Der Tod an den Bischof.

DU lehnst dich umsonst auf deinen Hirten=Stab;
Zerbricht das schwache Rohr: so taumelst du ins Grab.
Hiernächst mag Menschen=Hand dir auf den Leich=Stein
schreiben:
Ein Hirte kann nicht stets bey seiner Heerde bleiben.

Der Bischof.

UNsträflich konnt' ich zwar/ doch nicht unsterblich/ seyn;
Drum bricht der Tod mit Macht zu meinem Fenstern ein.
Nun wache/ wer da will; ich rüste mich zum Schlafe/
Und sage nichts/ als dieß: Gehabt euch wol/ ihr Schafe!

Der Tod an den Herzog.

HEr/ Herzog/ her mit mir zu jener langen Nacht!
Wenn dieser Zug geschehn/ so ist der Lauf vollbracht.
Hast du nun deine Lust/ ais wie den Feind/ befochten:
So nimm den Ehren=Kranz von Gottes Hand geflochten.

Der Herzog.

JCh zog mit Heeres=Kraft durch manch entferntes Land/
Und machte Nam und Ruhm der tapfern Welt bekannt;
Jtzt hemmt die Todes=Post den Glückes=Lauf im Siegen/
Und rufet: Schicke dich zu deinen letzten Zügen!

Der Tod *an den Abt.*

Hör' Abt/ die Glocke schlägt/ so dich zu Bette ruft!
Nun tanze fort mit mir zu der bestimmten Gruft:
Inzwischen laß die Furcht der Einsamkeit verschwinden;
Dort wirst du ein Convent von tausend Brüdern finden.

Der Abt.

ZU steigen war mein Wunsch/ bis daß ich Ehrensatt.
Ach aber/ ach wie bald kehrt sich das Hoffnungs=Blatt!
Indem ich Tag und Nacht nach hohen Titeln schnappe:
Erhascht ein schneller Tod mich bey der schwarzen Kappe.

Der Tod *an den Ritter.*

WJrf ab den schweren Rock/ womit dein Leib bedeckt/
Und den polir'ten Stal/ der in der Scheide steckt:
Kein Eisen schützt dich vor meinen starken Pfeilen;
Du must mit mir zum Tanz/ in leichter Rüstung/ eilen.

Der Ritter.

IHr Helden/ schauet mich in diesen Waffen an!
So focht' ich/ als ein Löu; so stund ich als ein Mann/
Bis daß mein Gegen=Part gestreckt lag zur Erden!
Nun will der letzte Feind an mir zum Ritter werden.

Der Tod *an den Carthäuser.*

FOrt/ Bruder/ folge mir zur allgemeinen Ruh/
Und schleuß die Augen so/ wie dein Gebet=Buch/ zu!
Kannst du nun dort/ als hier/ in weiß gekleidet stehen:
So wirst du an den Tod/ als wie zum Tanze/ gehen.

Der Carthäuser.

MEin strenger Orden schrieb mir tausend Regeln für;
Jtzt greift der Tod mich an/ und rufet: Folge mir!
Wolan ich bin bereit/ mein Kloster zu verlassen/
Wenn ich die Regel nur der Sterbe=Kunst kann fassen.

Der Tod *an den Bürgermeister.*

JHr Bürger/ zürnet nicht/ wenn/ durch des Höchsten Schluß/
Der Bürgermeister selbst mit an den Reihen muß:
Der zu gemeinem Heyl so oft das Recht gesprochen/
Sieht über sich den Stab/ durch meine Faust/ gebrochen.

Der Bürgermeister.

ES ward fürs Vater=Land mein Leben abgenützt/
Und Stadt und Bürgerschaft mit Raht und That geschützt;
Ich fürchte nicht den Tod; denn/ wenn ich hier erkalte/
So weiß ich/ daß ich dort das Bürger=Recht erhalte.

Der Tod *an den Dohm=Herrn.*

JHr habet an dem Dohm doch nicht ein bleibend Haus/
Und müßt/ auf einen Wink/ mit SeI' und Leib hinaus.
So werdet ihr zwar hie/ nicht aber dort/ vertrieben/
Bleibt euch der Himmel nur als Eigen=Thum verschrieben.

Der Dohm=Herr.

DEn Jonas warf ein Fisch/ doch lebend/ an den Strand;
Mich wirft des Todes Schlund in jenes Vater=Land.
Jhr Menschen bauet doch die Häuser nicht so feste;
Dort seyd ihr erst daheim/ hier aber fremde Gäste.

Der Tod *an den Edelmann.*

WAS hilft es deiner Faust/ die manches Stück erjagt/
Wenn man dies wahre Wort nach deinem Hintritt sagt:
Dem Jäger ist es so/ wie seinem Wild'/ ergangen;
Denn jenes ward durch ihn/ er durch den Tod/ gefangen.

Der Edelmann.

ICH war auf nichts so sehr/ als auf die Jagd/ verpflichtet;
Die Sonne fand mich zwar/ doch in den Federn/ nicht;
Kein Wild entwischte mir in dick belaubten Büschen:
Jtzt kann ich/ leyder! selbst dem Tode nicht entwischen.

Der Tod *an den Arzt.*

BEschaue dich nur selbst/ und nicht dein Kranken=Glas;
Du bist/ dem Körper nach/ so dauerhaft/ als das:
Ein Stoß zerbricht das Glaß/ der Mensch zerfällt im Sterben;
Was findet man hernach von beyden? Nichts/ als Scherben.

Der Arzt.

VErlässt mich meine Kunst/ alsdann gesteh' ich frey:
Daß zwischen Glas und Mensch kein Unterschied nicht sey.
Ihr Brüder sucht umsonst in Gärten/ Thälern/ Gründen/
Um für die letzte Noth ein recipe zu finden.

Der Tod *an den Wucherer.*

ICH fod're deinen Rest/ als meinen Zins/ von dir;
Zahl ab/ und laß die Last des schweren Beutels hier!
Ein Geiz=Hals hat noch nie den Geld=Sack mitgenommen;
Warum? Weil kein Camel durchs Nadel=öhr kann kommen.

Der Wucherer.

WAhr ist's/ ich liebte nichts/ als Wucher und Gewinn/
Und merke/ daß ich arm/ bey dem Reichthum/ worden bin;
Mein Capital ist fort/ die Zinsen sind verstoben.
Ach hätt' ich einen Schatz im Himmel aufgehoben!

Der Tod *an den Capellan.*

JHr Armen/ seyd getrost! tanzt gleich der Mann mit mir;
So bleibt sein Beutel doch/ zu eurem Vortheil/ hier.
Nun suchet/ wo ihr könnt/ den Antheil von Praebenden;
Ich eile/ seinen Leib den Würmern auszuspenden.

Der Capellan.

JCh diene dem Altar/ und dieser diene mir;
Er gab mir Unterhalt/ und ich war seine Zier.
Den Beutel trug ich zwar/ doch nicht auf Judas Weise/
Dum bin ich auch so leicht zur letzten Todes=Reise.

Der Tod *an den Amtmann.*

DU zeigest/ nach Gebrauch/ ein saures Amts=Gesicht;
Jedoch was acht' ich das? Ich bin kein Bauer nicht.
Muß dieser schon dein Amt ganz tief gebückt ehren;
So ruf' ich: Amtmann fort! Du solt den Reihen mehren.

Der Amtmann.

DEn Bauern schafft' ich Recht; den Obern war ich treu.
So blieb mein Wandel rein/ und mein Gewissen frey.
Nun merk' ich/ daß der Tod die Tugend wenig schätzt;
Er rufet: Fort mit dir! Man hat dich abgesetzt.

Der Tod *an den Küster.*

Du siehest/ wie mich deucht/ recht miserable aus/
Doch dieß bewegt mich nicht; bestelle nur dein Haus!
Steht jemand oben an in meinem Zeit=Register:
So heisst es: Fort! Du seyst der Kaiser oder Küster.

Der Küster.

DEs Höchsten Knecht hat mich zu seinem Knecht erwählt.
So stund ich oben an/ wenn man von unten zählt:
Jtzt miethet mich der Tod mit Schrecken=vollen Minen;
Herr Pastor/ lebet wol! Ich kann nicht zweyen dienen.

Der Tod *an den Kaufmann.*

DEnk an den Banquerot, den Adam längst gemacht!
Der setzt dich in Schuld/ und hat mich hergebracht:
Zahl aus und liefre mir den Antheil meiner Ware/
So viel ich fassen kann auf einer Leichen=Bahre.

Der Kaufmann.

DEr letzte Mahner kömmt mir trotzig angerennt;
Doch bin ich nicht fallit, hier ist mein Testament:
Den Geist vermach' ich GOTT/ das Gut den rechten Erben/
Dem Satan meine Schuld/ den Leib dem Tod' im Sterben.

Der Tod *an den Cläusener.*

WAs kerkerst du dich selbst in enge Clausen ein?
Bist du ein Mensch/ und magst doch nicht bey Menschen
seyn?
Laß/ greiser Wunder=Kopf/ den Schwarm der Grillen fliegen!
Du mußt gestorben doch bey deines Gleichen liegen.

Der Cläusener.

ICH bin ein Mensch/ und doch den Menschen nicht geneigt/
Weil manches Menschen=Herz das Bild des Teufels zeigt.
Nun komm/ erwünschter Tod! Du machest mir kein Grauen;
Viel lieber will ich dich/ als Menschen Unart/ schauen.

Der Tod *an den Bauer.*

KOMm/ Landsmann/ an den Tanz/ von Müh' und Arbeit heiß!
So schwitzest du zuletzt den kalten Todes=Schweiß.
Laß and're seyn bemüht mit pflügen/ dreschen/ graben:
Dein saurer Lebens=Tag soll Feyerabend haben.

Der Bauer.

JCh trug mit Ungemach des Tages Last und Noth/
Und aß/ von Schweiß bedeckt/ mein schwer=verdientes Brodt:
Doch da mein Führer mich zur Ruhe denkt zu bringen/
So kann ich wolvernügt das consummatum singen.

Der Tod *an den Jüngling.*

JHr Nymphen/ die ihr hie den frischen Jüngling schaut/
Wünscht ihr vielleicht durch ihn zu heissen Jungfer Braut?
Umsonst/ die Rechnung wird euch mit einander trügen;
Ich werd' ihn in der That/ ihr in Gedanken/ kriegen.

Der Jüngling.

SO soll ich an den Tanz; wer hätte das gedacht?
Ich/ der ich manches Schloß/ doch in der Luft/ gemacht?
Nun wird mein Hoffnungs=Bau frühzeitig eingerissen;
Ich wollte bald die Braut/ und muß die Mutter/ küssen.

Der Tod *an die Jungfer.*

JCh halte/ wie die Welt/ von Complimenten nicht;
Muß heisst mein hartes Wort/ das Stal und Eisen bricht:
Und warum wollt ihr mir den letzten Tanz versagen?
Die Jungfern pflegen sonst kein Tänzgen abzuschlagen.

Die Jungfer.

JCh folge/ weil ich muß/ und tanze/ wie ich kann;
Jhr Schwestern/ wählet euch bey Zeiten einen Mann.
So reichet ihr die Faust dem Bräutigam im Leben/
Die ich dem Tode muß/ doch halb gezwungen/ geben.

Der Tod *an das Kind.*

NJmm/ zarter Säugling/ an den frühen Sensen=Schlag
Und schlaf hernach getrost bis an den Jüngsten Tag.
Wohl dem/ der so wie du fällt in des Todes Hände.
So krönt den Anfang schon ein hochbeglücktes Ende.

Das Wiegen= Kind.

WEinen ist meine Stimme gewest. Sap. VII,3.

Text des Front-Epitaphes:

Still, Vermessener,
der du durch manch unnützes wort
diesen geheiligten Ort entweihest.
Hier findest du keine PlauderCapelle
Sondern im TodtenTantz
Deine gewisse Stelle.
Still demnach.
Laß das Mahlwerck
Stummer wände mit dir reden
und vor dem Ende
Dich über reden
Dass der Mensch
Sey und seyn werde Erde.
Anno 1701.



Frontispiz-Text der Druckedition:

Lübeckscher=Todtentantz
Oder
Sterbens=Spiegel
Darinnen aus allen Ständen
die Todten tanzend
Und die Tantzenden redend
sich aufführen.
Wie selbiger an den Wänden
Der so genannten Kinder-Capellen
unserer Haupt-Kirchen zu St. Marien
durch den Pinsel des Kunst-Mahlers
Ao 1701. repariret,
so wohl die Augen der vorübergehenden
mit frischen Farben/
als das Gemüthe der lebenden
mit neuen hochdeutschen Reimen
ergötzet/
Und zur Betrachtung menschlicher Nichtigkeit
Christ=geziemend anführet/
Durch die Feder
Nathanaells Schlotii,
Dantiscani





Anlage 1: Das Revaler Totentanzfragment in der Nikolaikirche zu Tallinn (Estland). Quelle: Freie Bilddatei in Wikisource zum Lübecker Totentanz.



Anlagen 2.1 und 2.2: Der Lübecker Totentanzfries (vorderes Drittel) nach der Schwarzweiß-Fotomontage von Wilhelm Castelli (vor 1939). Quelle: Scanns durch den HA-Verfasser, aus: Leporello des St. Annen Museums Lübeck (Neuaufgabe 2009).



Anlagen 2.3 bis 2.6: Der Lübecker Totentanzfries (mittleres und hinteres Drittel) nach der Schwarzweiß-Fotomontage von Wilhelm Castelli.
 Quelle: Scanns durch den HA-Verfasser, aus: Leporello des St. Annen Museums Lübeck (Neuaufgabe 2009).



