



Mit der Darstellung des Todes in mittelalterlichen Texten befasst sich Nine Miedemas Beitrag. Sie arbeitet vier unterschiedliche Typen des Dialogs mit dem personifizierten Tod heraus.

Der Tod als Trottel

Zum Dialog mit dem Tod in mittelalterlichen Texten

Von Nine Miedema

Für die Vorstellungen vom Umgang mit dem Tod im Mittelalter scheint heute insbesondere der Totentanz prägend zu sein, der geradezu zum Klischee für die mittelalterliche Idee vom Tod überhaupt geworden ist: ein unfreiwilliger Reigentanz, bei dem der Tod verschiedene Figuren zum letzten Tanz auffordert – ungeachtet ihres Ranges, Standes und Alters und nicht frei von einer gewissen Häme.

Im spätmittelalterlichen Totentanz aus Reval etwa sind der Kaiserin die folgenden bewegenden Worte in den Mund gelegt:¹ *„Ich weiß, mich meint der Tod. Nie war ich so heftig erschreckt. Ich glaubte, er sei nicht ganz bei Verstand, denn ich bin doch jung und auch eine Kaiserin!“*

Ich meinte, ich besäße große Macht, an ihn aber habe ich nie gedacht, oder daß sonst jemand mir etwas antäte. Ach, laß mich noch leben, darum bitte ich dich!“ Der Tod zeigt sich von der flehentlichen Bitte der Kaiserin völlig unberührt:² *„Ganz vermessene Kaiserin, mir scheint, du hast mich vergessen. Tritt herzu! Es ist nun an der Zeit. Du glaubtest, ich sollte dich ausnehmen? Keineswegs! Und wärst du auch noch so viel, du mußt doch mit zu diesem (Tanz-) Spiel und ihr anderen allesamt!“*

Der Totentanz stellt eine Warnung vor dem plötzlichen, unvorbereiteten Tod dar (*„mir scheint, du hast mich vergessen“*). Häufig missverstanden als Ausdruck eines generellen Lebensgefühls der Angst, das

im Spätmittelalter durch die Pest um sich gegriffen hätte, ist die Warnung vor der *mors improvisa* in Wirklichkeit ein Thema, das vom frühesten Mittelalter an verbalisiert wird, es wird allenfalls seit dem 14. Jahrhundert verstärkt dargestellt. Grundlegend ist dabei weniger die Angst vor dem Tod als vielmehr die Zuversicht, dass man dem unvorbereiteten Tod, wie ihn die tanzenden Figuren erleiden, vorbeugen kann. Der Tod hat keinen Stachel, wenn man sich auf ihn vorbereitet hat: Er stellt nach mittelalterlicher Vorstellung den Übergang in das ersehnte, bessere Jenseits dar. Im eigentlichen Sinne bedeutet Christi Tod den Tod des Todes (*mors mortis*), da mit seinem Opfertod die Seele des Menschen

erlöst wurde, der bei entsprechender Lebensführung die Hölle nicht zu fürchten braucht.

Anhand der Totentänze fällt auf, dass der ‚Tod‘ und der ‚Tote‘ im Bild miteinander verschmelzen: Der im Revaler Text-/Bild-Beispiel wiederholt dargestellte Tod wird wie ein Toter, wie ein verwesender Leichnam wiedergegeben (und in einigen Fällen werden auch weibliche Todesbeziehungweise Totengestalten wiedergegeben). Die Texte sind mit Bezug auf diesen Aspekt jedoch oft eindeutiger: Die einleitenden Verse sprechen häufig von *dem* Tod (im Fall Reval: „*Wanneer de doet kumpt*“, Freytag, S. 132). Auch die den einzelnen Figuren beigegebenen Reimpaare geben im Fall des Revaler Textes eindeutig vor, dass hier kein Tanz der Lebenden und der Toten dargestellt wird, wie er ebenfalls aus dem Mittelalter überliefert ist, sondern dass derjenige, der zum Tanz auffordert, *der* Tod ist – ein autonomes Abstraktum, etwas genuin Ungegenständliches, das hier aber, als Personifikation, anthropomorphisiert wird.

Der Tod, das heißt ein Augenblick, ein liminaler oder transitorischer Augenblick, ein Ereignis, ist hier zur Figur geworden. Unvorstellbares, Unbegreifliches, wird begreifbar gemacht, und zwar als ‚begreifbar‘ im Wortsinne imaginiert: Die wiedergegebenen Figuren werden vom Tod angefasst, fassen ihn ihrerseits an. Für das deutschsprachige Gebiet im Spätmittelalter ist dies wohl mit der größten Drastik in Niklaus Manuels Berner Totentanz (1516/20) sowie in seinen um 1517 entstandenen Zeichnungen visualisiert worden, bei denen der Tod ein junges Mädchen, das sich kaum zu wehren scheint, mit einer grauenerregenden Lusternheit umarmt. Gerade die Darstellung von dem Tod und dem jungen Mädchen gab Anlass zu den im 16. Jahrhundert zunehmend überlieferten, heute zum Teil vielleicht etwas befremdlichen Verbindungen von Eros und Thanatos, die Christian Kiening als

ein Spiel mit dem „*anderen Selbst*“ bezeichnet hat³ – wenn der Tod das andere Selbst ist, also menschliche Züge annimmt, ist auch die körperliche Hingabe an den (dann als körperlich imaginierten) Tod lediglich ein konsequent weitergedachter Schritt.

Die Texte der Totentänze betonen insbesondere die Machtlosigkeit der zum Tanz gezwungenen Menschen. Diese betteln um Aufschub (wie am Beispiel der Kaiserin gezeigt: „*Ach, laß mich noch leben, darum bitte ich dich!*“), aber letztlich sind sie der Gewalt des Todes hilflos ausgeliefert. Die Asymmetrie der Sprecher äußert sich einerseits durch die inhaltlich unwiderlegbaren Äußerungen des Todes – es ist nach mittelalterlichen Vorstellungen ein göttliches und damit unentrinnbares Gesetz, dass alle sterben müssen. Andererseits drückt sich diese Asymmetrie auch im ausgesprochen autoritativen Sprachduktus des Todes aus, und auf diesen bisher kaum erforschten Aspekt kommt es hier an. Es gilt, die mentalitätsgeschichtliche Perspektive um eine philologische zu ergänzen, unter Zuhilfenahme der Methoden der historischen Dialogforschung.⁴

Zur Illustration sei nur das augenfälligste Merkmal des zitierten Textausschnittes aus dem Revaler Totentanz besprochen, ein Bausteinchen im Gesamt der zu untersuchenden Dialogstrukturen: Im gesamten Revaler Totentanz versucht keiner der Lebenden, dem Tod Befehle zu erteilen, der Tod aber äußert sich auch den höchsten weltlichen und geistlichen Ständen gegenüber im Sinne der linguistischen Sprechakttheorie vielfach in Direktiva, häufig in ihrer unmittelbarsten, imperativen Form: „*Tred hyr an*“ (V. 71), „*du most*“ (V. 74), „*holt an*“, „*volge my*“ (V. 76). Oft nimmt der Tod auf die Fragen und Klagen der Lebenden gar keinen Bezug: Die Texte der Totentänze sind nicht immer im engeren Sinne dialogisch, sondern können (wie in der Lyrik, im so

genannten ‚Wechsel‘) aus einzelnen Monologen bestehen, die nur durch eine gemeinsame inhaltliche Schnittmenge verbunden sind. Genaue Beschreibungen dieses dialogischen Interagierens (oder derjenigen Stellen, an denen sich das Fehlen einer solchen Interaktion feststellen lässt) sind für die mittelalterlichen Texte bisher kaum erstellt worden, obwohl die Sprachwissenschaft zur Analyse alltagssprachlicher und literarischer Dialoge des Neuhochdeutschen inzwischen ein gut übertragbares Instrumentarium zur Verfügung stellt.

Entscheidend für den hiesigen Zusammenhang ist des Weiteren, dass der Tod hier nicht nur personalisiert, sondern personalisiert wird: Ein Abstraktum tritt dem Rezipienten als eine Figur entgegen. Als Figur verfügt sie über einen (wenn auch verfremdeten) menschlichen Körper und damit über eines der wirkmächtigsten Ausdrucksmittel, die dem Menschen zugeschrieben werden können: über die Sprache. Das Paradoxon, dass ein Abstraktum, oder, in der bildlich imaginierten Form, eine halbverweste Leiche imstande sein soll, Sprechorgane zu verwenden, trägt dazu bei, dass die Artifizialität der Sprechsituation ständig präsent gehalten wird.

Für diese Ausgestaltung des Todes zu einer narrativen Figur kennt das Mittelalter weitaus mehr Beispiele als nur die Totentänze; der vorliegende Essay versucht damit auch, einigen Klischees über das Mittelalter entgegenzuwirken, indem er die *Vielfalt* der Möglichkeiten des mittelalterlichen Dialoges mit dem Tod vorführt. Dabei sind die Beispiele im Folgenden nicht strikt chronologisch angeordnet, sondern nach Texttypen, für die jeweils nur wenige Beispiele dargestellt werden können. Der *erste Typ* ist der streng asymmetrische Dialog mit dem Tod, wie er in den Totentänzen vorgegeben ist. Dieser erste Typ ist ein rudimentärer, es entwickelt sich keine wirklich dialogische Auseinandersetzung.

Beim *zweiten Typ* des mittelalterlichen Dialogs mit dem Tod lässt sich der Mensch vom personifizierten Tod noch rechtzeitig zu einem besseren Leben, zu Reue und Buße überreden, so dass er nicht, wie der weitaus größte Teil der Figuren in den Totentänzen, unvorbereitet stirbt. Wirkung zeigt dieses Muster bis heute durch die ‚Jedermann‘-, ‚Everyman‘- beziehungsweise ‚Elckerlyc‘-Geschichten. Ein spätmittelalterliches Beispiel aus der Rhein-Maas-Region ist das ‚Vastelauendes Spiel van dem Dode‘,⁵ ein Bühnenstück, in dem zwei Personifikationen aufeinanderstoßen, der Tod und das Leben. Im hier abgedruckten Abschnitt spricht zunächst das Leben: *„Wo bistu Dodt, also schrecklich, / Nüwerle sach ick dyn gelyck! [...] / Du bist vull Wörme vnd Slangen, / Weme mach na dy vorlangen? [...]“*. Es antwortet der Tod: *„Jck bin gebeten de bitter Dodt, / Jck spare noch klein effte groth. / Alle de yü dat Lëuendt gewan, / Den do ick dar nedder schlan [...]“*.

Anders als die Lebenden in den Totentänzen tritt hier das Leben also durchaus fordernd und vorlaut auf: *„Wie bist du, Tod, doch so furchtbar“*, eine so genannte Reizrede, wie sie aus heldenepischen Texten bekannt ist: die Aufforderung zum Kampf durch Beschimpfung, durch den gezielten Versuch der Beleidigung des Gegenübers, zum Beispiel seines Aussehens, gegebenenfalls auch seiner Waffen oder Rüstung. In der Heldenepik und den *Chansons de geste* führt die Reizrede unweigerlich zum Kampf, in diesem Fastnachtspiel jedoch nicht. Zwar ‚reizt‘ das Leben den Tod noch einige Male, fordert also den Tod heraus, und verharret dabei ganz im heroischen Sprachregister (auch solche Formen der intertextuellen Verweise auf der Ebene der Dialogmuster sind bisher nicht systematisch untersucht):⁶ *„Willst du mich mit deinen Worten vertreiben? Ich habe schon mit so manchem gekämpft. Komm doch her mit deinem krummen Helfer [gemeint ist offensichtlich die Sense,*

also ein beleidigend intendierter Verweis auf die vermeintliche Minderwertigkeit der Waffen des Todes], *ich werde dir mit meinem Schwert zusetzen, auch wenn du noch stärker wärst als ein Riese!“*.

Das Leben gibt sogar an, sich für den Schaden, den ihm der Tod androht, rächen zu wollen; als es allerdings allmählich einsieht, dass der Tod nicht mit Worten oder auch Waffen besiegt werden kann, keine Gnade wird walten lassen und auch keine Bestechungsversuche zulässt, fügt sich das Leben in sein Schicksal, unterlässt jede Form der Reizrede, überlässt Gott die Seele und fährt schließlich, versöhnt und demütig, zusammen mit dem Tod in den Himmel – *„Och nu wil ick so gerne steruen [...]“* (V. 266), lautet der Anfang der letzten Rede des Lebens, die damit einen gänzlich anderen Ton, ein gänzlich anderes Sprachregister aufweist als seine ersten Reden. Der Überzeugungsprozess ist anhand einer Analyse der einzelnen Sprechakte und Sprachregister detailliert nachvollziehbar und zeigt, dass im Mittelalter ein genaues Gespür für das Aneinandervorbeireden von Kontrahenten sowie auch für die Formen gelungener Persuasion voll ausgebildet ist. Nicht jeder Autor greift auf diese Kenntnisse zurück: Auch im Mittelalter gibt es literarisch anspruchsvolle und weniger anspruchsvolle Texte, und die Totentänze etwa sind an einer Differenzierung der Figurenrede offensichtlich nicht interessiert; das ‚Vastelauendes Spiel‘ zeigt aber, dass die Möglichkeiten der Darstellung von Gesprächslenkung auch bereits im Mittelalter erkannt und literarisch umgesetzt werden.

Es ist dies ein auffällig ernstes Fastnachtspiel, trotz der Komik, die sich daraus ergibt, dass das Leben mit dem Sprachcode der Reizrede verbal, für alle Zuschauer, die den unbesiegbaren Gegner ja kennen, hörbar, völlig unangemessen agiert. Eine Auseinandersetzung mit dem Tod ist textintern möglich, der Dialog entwickelt durch Rückbe-

züge und Querverweise auf vorher Gesagtes sowie durch intertextuelle Verweise eine erheblich größere Komplexität als die Texte der Totentänze; aber auch dieser Dialog mit dem Tod lässt dem Leben letztlich wenig Spielraum, bis der Tod ihm schließlich sogar Komplimente macht wegen seines ‚situationsangemessenen‘, das heißt sich nunmehr unterordnenden Sprachverhaltens: *„Du sprickst nu als ein främ Man [...]“* (V. 249), *„jetzt redest du wie ein vernünftiger Mensch“*. Der Tod, der hier in den Worten Thomas Habels als *„hilfreicher, mutmachender Gesprächspartner“* auftritt,⁷ stellt damit, allerdings sehr sanft, im Laufe des Textes die gleiche Asymmetrie der Sprecher her wie in den Totentänzen, wonach dann der Dialog abgeschlossen werden kann. Das Ende ist in Texttyp 2 immer die Einsicht des Menschen, seine verbale Unterordnung unter den Tod.

Als Vertreter des *dritten Typs* des Dialogs mit dem Tod ist der ‚Ackermann aus Böhmen‘ des Johannes von Tepl zu nennen (kurz nach 1400 entstanden).⁸ In diesem Text findet sich, in deutscher Sprache im untersuchten Zeitraum ein Unikum, ein gleichberechtigter Dialog zwischen Tod und Mensch. Der Mensch, der ‚Ackermann‘, klagt den Tod an, da dieser die Ehefrau des Ackermanns geraubt habe (es geht somit nicht um den Tod des sprechenden Menschen selbst, wie in den bisher besprochenen Beispielen). 32 Kapitel lang streiten sich Tod und Mensch aufs heftigste über den Sinn beziehungsweise die Notwendigkeit dieses Todes und des Todes generell. Sie sind sich so sehr ebenbürtig, dass keine Persuasion erreicht wird: Der Wortstreit an sich bleibt unentschieden, erst im 33. Kapitel spricht ein Richterspruch Gottes dem Tod das unentrinnbare Recht, dem Kläger aber die Ehre zu – und bemängelt, dass beide ihre eigene Bedeutung, die ihnen doch nur von Gott verliehen sei, überschätzt hätten.

Der Text zeigt sich von den Werken des Johann von Neumarkt

beeinflusst und vertritt damit eine neue, frühhumanistische Art der Rhetorisierung der deutschen Sprache nach lateinischem Vorbild. So spricht der Tod zum Beispiel: „[...] ein jegliches ganz gewurktes mensche hat neun löcher in seinem leibe, aus den allen fleußet so unlustiger und unreiner unflat, das nicht unreineres gewesen mag [...]“ (Kapitel 24).⁹ Gespielt wird hier etwa mit Assoziationen: „unlustiger und unreiner unflat“, „unreineres“. Inhaltlich diffamiert der Tod in dieser Passage die menschliche Existenz, den menschlichen Körper. Der Ackermann holt daraufhin zu einem rhetorisch höchst kunstvollen Lob des menschlichen Körpers aus, greift das Motiv der neun ‚Löcher‘ auf, die der Tod gerade voller Verachtung erwähnt hatte, und gestaltet seine geradezu lyrische Verteidigung des Körpers und eben dieser Öffnungen auf eine Art und Weise, die an vielen Stellen die Grenzen der deutschen Syntax erreicht beziehungsweise überschreitet: „[...] Da ist in der nasen der ruch, durch zwei löcher ein und aus geend, gar sinniglichen verzimmert zu begehlicher senftigkeit alles lustsames und wünnesames riechens, das da ist nar der sele. Da sint in dem munde zene, alles leibfuters tegeliches malende einsacker; darzu der zungen dünnes blat, den leuten zu wissen bringend ganz der leute meinung [...]“ (Kapitel 25).¹⁰ Es entbehrt nicht eines gewissen Witzes, dass der Tod unmittelbar anschließend nüchtern auf die Nichtigkeit aller dieser schönen Worte hinweist: „[...] wider vil redende leute ist nicht zu kriegen mit worten. Es ge nur vür sich mit deiner meinung, das ein mensche aller künste, hübscheit und wirdigkeit vol sei, dennoch muß es in unser netze fallen [...]“ (Kapitel 26).¹¹

Für das Lateinische kennt bereits die Antike eine avancierte Theorie der Rhetorik, für das Deutsche jedoch wird diese im Mittelalter erst entwickelt, wobei immer wieder auf lateinische Modelle zurückgegriffen wird, ohne dass die deutsche Sprache sich den Strukturen des Lateinischen



(1) Niklas Manuel Deutsch, Berner Totentanz (1516/20). Die Fresken sind nicht erhalten, wiedergegeben. Quelle: Der tanzende Tod, hg. von Kaiser, Abb. vor S. 41



en werden hier Gouachen aus dem Jahr 1649.

vollständig anpassen kann – zunächst als defizitär abgewertet, findet eine Aufwertung des Deutschen als höfischer Literatursprache im Zuge der staufischen Kultur des 12. und frühen 13. Jahrhunderts statt; diese höfische Kultur ist nicht zuletzt als eine Kultur der Sprache, eine Kultur des Dialogs zu verstehen. Für den etwa zwei Jahrhunderte späteren Prager Frühhumanismus, dem der Text des ‚Ackermann‘ entstammt, gelten offensichtlich ganz andere Rhetorik- und Dialogregeln. Es scheint allerdings der Einfluss des ‚Ackermann‘, trotz seiner großen Popularität im 15. und 16. Jahrhundert, auf das Gesamt der Regeln für den literarischen Dialog deutlich geringer gewesen zu sein als der Einfluss der höfischen Klassik – die im ‚Ackermann‘ vertretenen Formen des Dialogs sind wohl doch allzu sehr dem Lateinischen angeglichen, und da die Flexionsmarkierung im Deutschen weniger eindeutig ist als im Lateinischen, sind die Satzkonstruktionen solcher Dialoge oft zu wenig transparent, um im Sinne der Sprachökonomie Überlebenschancen zu haben.

Dialogtechnisch betrachtet gibt es in diesem Text keinerlei Asymmetrien zwischen den beiden Sprechern, sie argumentieren nur auf unterschiedlichen logischen Ebenen. Der Tod verwendet zwar teilweise das gleiche autoritative Sprachregister wie in den unter Texttyp 1 und 2 besprochenen Schriften, aber der Ackermann lässt sich dadurch nicht beirren, setzt teilweise das gleiche Sprachregister ein und verteidigt sich bis in das letzte Kapitel mit Vehemenz und rhetorischer Raffinesse. Der Tod wird hier als sprechende Figur stärker individualisiert als etwa in den Totentänzen: Im Laufe des Gesprächs zeigt auch er, trotz seiner insgesamt rationaleren Haltung, Momente der Wut, der Ungeduld, des Zornes, der Überheblichkeit, der Unredlichkeit. Obwohl es keinerlei Erzählerkommentare gibt, der Text also, wie die anderen bisher behandelten Werke, aus reinem Dialog

besteht, finden sich hier Ansätze einer Psychologisierung der Figur des Todes, wie sie (viel später) in Fritz Langs Film ‚Der müde Tod‘ (1921) ihre vielleicht ausdrucksvollste Gestalt finden.

Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass der Text des ‚Ackermann‘, dessen Autor über eine hohe Bildung verfügte, nicht nur ein Meisterstück der Rhetorik ist, sondern auch im Bereich der Logik seinesgleichen sucht. Der Ackermann etwa verweist den Tod auf recht sophistische Art und Weise auf Inkonssequenzen in seinen Aussagen (Kapitel 31):¹² *„Ir habet vor gesprochen, ir seit [...] des lebens ende und euch sein alle irdische land empfolhen. So sprechet ir nu, wir müssen alle dahin, und ir Tod beleibet hie herre. Zwo widerwertig rede mügen mit einander nicht war gewesen. Sullen wir von leben alle dahin scheiden und irdisch leben sol alles ende haben und ir seit, als ir sprechet, des lebens ende, so merke ich: wann nimmer lebens ist, so wirt nimmer sterbens und todes. Wo komt ir dann hin, herre Tod?“*.

Der Text des ‚Ackermann‘ gleicht somit den Tod stärker den Menschen an, als dies die Werke des Typs 1 und 2 tun: Es entwickelt sich ein trotz der Unentrinnbarkeit des Todes gleichberechtigter Dialog zwischen Mensch und Tod.

Den vierten Typ bildet eine Gruppe von Texten, die den Tod als dem Menschen unterlegen darstellen; Vorläufer für moderne Werke von Max Klinger bis Woody Allen und Michael „Bully“ Herbig, in denen der Tod auf ähnliche Art und Weise lächerlich gemacht wird.¹³ Die mittelalterlichen Texte des vierten Typs sind alle narrativ ausgestaltet: Sie bestehen nicht (wie die Totentänze, das ‚Vastelauender Spiel‘ und der ‚Ackermann‘) nur aus direkter Rede, durch die sich die Figuren selbst kennzeichnen, sondern kennen einen Erzähler, der die Figurengestaltung durch Erzählerkommentare wesentlich mit beeinflusst.

Das Motiv der Auseinandersetzung mit dem ‚Gevatter Tod‘ ist

heute noch aus den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm gut bekannt; es ist allerdings ein wesentlich älteres Motiv, auf das bereits um 1300 im ‚Renner‘ Hugos von Trimberg angespielt wird, das somit bereits im Hochmittelalter allgemein bekannt gewesen sein muss. Die Kernfabel besagt, dass ein Bauer einen möglichst mächtigen oder reichen Taufpaten für seinen Sohn sucht. Nachdem er Jesus Christus und den Satan, die sich beide als Taufpaten anbieten, abgelehnt hat, begegnet er dem Tod. Dieser rät dem Bauern, Arzt zu werden, er wolle ihm zum Erfolg verhelfen: Stelle sich der Tod bei einem Patienten an das Fußende des Krankenbettes, so werde der Kranke sterben, stelle er sich an das Kopfende, so werde er überleben. Der Bauer nimmt den Tod dankbar als Paten an. Der Handel ist für den Bauern so lange ertragreich, bis der Tod kommt, um den Bauern selbst zu holen; in verschiedenen Fassungen des Stoffes überlistet der Bauer den hier bereits als relativ trottelig dargestellten Tod zunächst, indem er ihm sagt, er wolle nur noch sein Pater Noster sprechen, das Gebet dann aber (Wort für Wort) über mehrere Jahre ausdehnt. Als Gegenlist des Todes ist gelegentlich überliefert, dass der Tod daraufhin jemand anderen sterben lässt und den Bauern zur Sterbehilfe aufruft, so dass der Bauer unbedacht ein Pater Noster für den Sterbenden betet, damit ungewollt das eigene letzte Gebet beendet und dem Tod so die Möglichkeit gibt, nicht nur den Sterbenden, sondern auch den Bauern selbst mitzunehmen.

Mit dem Stoffkreis des ‚Gevatter Tod‘ tritt somit bereits im Hochmittelalter ein gänzlich anderer Tod in Erscheinung. Zwar ist dieser an sich noch unausweichlich, aber seine Anthropomorphisierung ist in diesen Texten derart stark, dass es nur etwas Bauernschläue braucht, um den Tod, wie jeden ‚anderen Menschen‘, überlisten zu können.

Dafür ein weiteres Beispiel; es stammt von Hans Sachs, dem Meis-

tersinger und Handwerkerpoeten aus Nürnberg, der dem Stoff des überlitterten Todes mehrfach eine poetische Form gab (es gibt zum Beispiel von seiner Hand auch zwei Fassungen der Erzählung vom ‚Gevatter Tod‘). In einem kurzen, 1551 gedichteten Meisterlied (es sind drei Strophen mit insgesamt nur 57 Versen) ließ er erneut einen Bauern den Tod überlisten.¹⁴ „Der heilige Petrus versprach einem Bauern dafür, dass er ihn beherbergt hatte, drei Wünsche. Der Bauer äußerte den ersten Wunsch: dass er den Tod erkennen möge. Er äußerte den zweiten Wunsch: dass derjenige, der ihm in das Kohlenfeuer bliese, das Blasen fortsetzen müsse, bis er ihm aufzuhören befehle. Den dritten: dass derjenige, der sich auf seinen Stuhl setze, darauf sitzen bleiben müsse, bis er ihm befehle, aufzustehen“.

Der Bauer hat sich damit entscheidende Vorteile gegenüber dem Tod verschafft. Als der Tod kommt, um ihn zu holen, erkennt er ihn aufgrund des ersten Wunsches sofort und braucht ihn deswegen gar nicht, wie sonst in den Dialogen mit dem Tod häufig, nach seinem Namen und seiner Beschaffenheit zu fragen. Geschickt bittet er um die Gewährung eines augenscheinlich unverfänglichen letzten Wunsches (V. 15-19):¹⁵ „Ich bitte dich, lass’ mich noch eine Kerze anzünden, damit ich wie ein Christ sterbe!“ Der Tod, das furchterregende Ungeheuer, ging in die Küche und wollte am Kohlenfeuer Licht machen“. Selbstverständlich kann der Tod aufgrund des zweiten Wunsches des Bauern dann allerdings gar nicht mehr aufhören, ins Feuer zu blasen. „Da sprach der Pauer: ‚Wilt vnbeschedigt / Mein leben lassen pis von heüt / An ueber zehen jare?‘ / Der Dot im das pey aid verbies; / Darmit wart er erledigt“ (V. 23-27).¹⁶

Der Bauer hat damit innerhalb von anderthalb Strophen bereits zehn Jahre Lebenszeit gewonnen. Als der Tod nach diesen zehn Jahren zurückkommt, gibt sich der Bauer erneut zunächst äußerlich koo-

perationsbereit (V. 30-32): „Der pauer sprach: ‚Ich wil mit dir. / Secz auf den stuel dich nider, / Pis das ich mach mein testament!““. Der dritte Wunsch macht es dem Tod unmöglich, von diesem Stuhl aufzustehen, und der Bauer trägt ihn mitsamt Stuhl auf den Dachboden. „Dar wuert er vom rauch duer vnd schwarcz / Vnd gfressen von den grillen; / Seit her er noch so grewlich sicht“ (V. 37-39).¹⁷ Es ist dies ein provokatives Bild: Der Bauer trägt den völlig machtlosen, lächerlich gewordenen Tod ‚nach oben‘, in die gleiche Richtung, in die ihn sonst der Tod selbst getragen hätte – in Richtung des Himmels, aber mit ganz anderen Absichten: Auf dem Dachboden stört der Tod nicht weiter, er ist dort geradezu lebendig begraben. Der Text gibt, spielerisch, gleichzeitig auch eine Erklärung für das verwestete Aussehen der Todesfiguren, wie sie aus den Totentänzen bekannt sind.

Aber so leicht ist der Tod dann doch nicht zu überwinden. Es ist allerdings dieses Mal, anders als bei der Geschichte vom ‚Gevatter Tod‘, keine Gegenlist des Todes, die eine Lösung herbeiführt, sondern ein Eingreifen des heiligen Petrus höchstpersönlich:¹⁸ „Es starb kein Mensch mehr, keiner fuhr mehr in den Himmel. Petrus schaute hinab, erblickte den Tod dort auf dem Dachboden, in so trauriger Verfassung, dass er ihn kaum wiedererkannte. Treu ging er hinunter und versprach dem Bauern noch 100 Jahre auf Erden, wenn er den Tod nur erlösen wollte: Es drohe Überbevölkerung“.

Der Tod ist in diesem Lied des Hans Sachs, für das keine Quellen nachweisbar sind, ebenso machtlos wie die Menschen in den Totentänzen: Er wird vom Bauern ruhiggestellt, handlungsunfähig gemacht. Auffälligerweise entmachtet Sachs den Tod sogar so weit, dass dieser im gesamten Lied kein einziges Mal sprechen darf: Nur in indirekter Rede wird wiedergegeben, dass der Tod einen Eid schwört, er werde den Bauern zehn Jahre lang in Ruhe

lassen, wenn dieser ihm nur erlaube, aufzuhören, ins Feuer zu pusten. Sachs’ Bauer schafft es, den sonst so wortgewandten Tod vollends mund-tot zu machen. Sachs gestaltete diese Auseinandersetzung offensichtlich ganz bewusst: Überblickt man andere Meisterlieder aus seiner Feder, so zeigt sich, dass er die verschiedenen Formen des Sprechens sehr differenziert zur Charakterisierung der Figuren einzusetzen wusste. Der Bauer darf in dieser Geschichte, neben Petrus, das Wort ergreifen; der Tod nicht. Die formale Gestaltung der Dialoge, die Verteilung von direkter und indirekter Rede, verstärkt somit die (im Vergleich zu den anderen Beispielen verkehrte) Asymmetrie der Sprecher.

Ein letztes Textbeispiel für Typ 4, ebenfalls aus dem späteren 16. Jahrhundert: die anonym überlieferte ‚Historia von Sancto‘, ein Reimpaargedicht von etwa 700 Versen.¹⁹ Sanctus ist ein Mensch, der es mit den Gesetzen Gottes nicht sehr genau nimmt; als er dies realisiert, ist es fast schon zu spät: „[...] do kumpt der Todt / Vnndt zeigt ihm do das stunden glaß, / Welches mehr dan halb verlauffen waß, / Vnnd spricht zu ihm ein hertes wordt: / ‚Es ist nhu zeitt, du must nhu vordt““ (V. 38-42).²⁰

Zunächst tritt der Tod somit in der üblichen, auch verbalen Härte und Überlegenheit auf: Erneut finden sich zum Beispiel Imperative. Sanctus aber hebt „einn grosse clag“ an (V. 45), die vom Erzähler zunächst etwas spöttisch nur in indirekter Rede wiedergegeben wird, dann aber über längere Verse auch in direkter Rede. Den Tod beeindruckt die Klage zunächst nicht, als Sanctus aber nicht nachlässt, verspricht er ihm schließlich noch einige Jahre, um sein Leben zu bessern. Sanctus hat damit seine rhetorischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt: Er hat immerhin, ohne listige Formulierung vorher gewährter Wünsche, den Tod zu einer Verlängerung seines Lebens überredet. Er lebt nun zunächst tugendhaft, lässt sich aber vom

Teufel erneut zu einem lasterhaften Leben verführen; als die Zeit vorbei ist, läuft er dem Tod schlicht davon. Dieser ist offensichtlich nicht flink genug, ihn einzuholen, oder unfähig, zu ermitteln, wo er ihn finden kann. Sanctus aber dringt mit Gewalt in den Himmel ein (dem protestierenden, aber offensichtlich nicht recht durchsetzungsfähigen Petrus sagt er, wenn dieser sogar in den Himmel gekommen sei, obwohl er doch Christus dreimal verleugnet habe, müsse für ihn, Sanctus, doch wohl auch ein Platz im Himmel frei sein). Gott persönlich vertreibt Sanctus schließlich aus dem Himmel, da er ja noch nicht tot sei, gibt ihm aber zum Trost, damit er nicht verzweifle, drei Wünsche frei – ein Risiko bei einem so wortgewandten Menschen wie Sanctus.

„Nicht weitt vonn einer altenn kappell / Ehrwischet ehr [= der Tod] ihnn [= Sanctus] vnndt spricht: ,Gesell, / Finden wir vnß hir bey dießer hucht! / Potz blutt, wie hab ich dich gesucht / Ihnn der ganzen weldt auf vnndt ab! / Ich weiß, das ich verschließen hab / Mehr dann sieben hundertt par schuch, / Weil ich herumb lauf vnd dich such. / Wollahnn, du must nun mit mir fordrt“ (V. 579-587).²¹ Dem Tod ist wenig von seiner Souveränität geblieben, abgesehen vielleicht vom formelhaften letzten Satz (V. 587); seine lächerlichen Kraftausdrücke („Potz blutt“, V. 582) und der Hinweis auf die ganz peinlich-profanen, alltäglich-banalen, allzu-menschlichen verschlissenen Schuhe verstärken den Eindruck der Trotteligkeit des Todes noch.²² Sanctus erbittet sich, noch einmal Pflaumen essen zu dürfen, der Tod steigt bereitwillig und ahnungslos auf einen Pflaumenbaum, um welche zu pflücken, und Sanctus äußert seinen ersten Wunsch: Der Tod solle sitzen bleiben, bis er ihm sage, dass er sich wieder bewegen dürfe. Und lapidar, ohne verbale Reaktion des Todes, setzt der Text fort: „Also must ehr da sitzenn bleibenn / Vnndt seine zeit mit schmertz vertreiben / Viell

jhar lang nach einander hinn. / Es hageldt, regnt vnd schneiet auf ihn, / Dardurch der Todt vonn seinem kopff / Das har verlor, der arme tropf. / Ehr muste leidenn keldt vnd frost, / Gar große hitz, hunger vnnd dorst, / Das ehr wardt bleich vnnd vngestaldt, / Wie ehr noch ist vnd wirt gemaldt“ (V. 609-618).²³

So wird der Tod hier zum „arme[n] tropf“, auf einem Baum gebannt von einem hämisch-überlegenen Menschen. Chaos bricht über die Welt ein, da keiner mehr stirbt, was in diesem Text im Himmel aber keinem aufzufallen oder zumindest keinen zu stören scheint. Irgendwann aber wird Sanctus selbst seines Lebens überdrüssig, und er selbst entscheidet sich letztlich, dass er bereit ist zu sterben – es gibt keine Gegenlist des Todes, kein Eingreifen Petri oder Gottvaters. Zwei Wünsche hat Sanctus noch frei. So richtet er sich ein letztes Mal an den Tod: „Lieber Todt, lieber gefatter meinn, / Bitt, woltd nicht vngedulttich sein, / Das ich euch habe hie vergeßenn. [...] / Ich hab nu alle mein sach verricht. / Drumb steig heruntter vnd kum her! [...] / Beuhell mich godt, der mich behuet; / Der nem mich ihnn sein reich hinein. / Diß soll mein ander wunsche sein. / Furs dritt ist dis mein wunsch vnd bitt, / Das meiner werdt vergeßenn nidt [...]“ (V. 681-698).²⁴ Und Sanctus hat sich eine ganz besondere Art des Gedächtnisses, der *memoria* ausgedacht: Er möge in Zukunft in jeder Messe erwähnt werden. Gott, der ihm die drei Wünsche ja selbst versprochen hat, muss ihm den Zugang zum Himmel und auch diese Bitte um ewiges Gedenken gewähren – bis heute singt man deswegen in der Messe das „Sanctus“. So liefert dieser Text gleichzeitig eine scherzhafte Erklärung für das Aussehen des Todes, wie auch bei Sachs vorhanden, und für einen nicht ganz unwesentlichen Bestandteil der Messliturgie.

Kurz noch zur sprachlichen Form dieses letzten Redebeitrags des Sanctus: In Umkehrung der Verhältnisse, wie sie der erste und zweite

Typ des Dialogs zwischen Tod und Menschen darstellt, ist es hier der Mensch, der autoritativ spricht, der Befehle erteilt („steig heruntter“, „kum her“, V. 687). Die Eröffnung der Rede („bitte, seid nicht ungeduldig, weil ich euch hier vergessen habe“ – „Ich habe jetzt alles getan, was ich wollte“) – das alles ist von einer unübersehbaren, unüberhörbaren Sprachkomik. Und, wie bei Sachs, auch hier bekommt der Tod keine Chance, etwas zu erwidern, auch hier hat der Mensch den Tod zum Verstummen gebracht. Beim kürzeren Lied von Sachs spricht der Tod gar nicht in direkter Rede, beim längeren Text der ‚Historia von Sanctus‘ behält Sanctus in einzelnen Gesprächen mit dem Tod mehrfach das letzte Wort.

Mit den Texten dieses Typs 4 ist das andere Ende einer Skala erreicht, die von der furchteinflößenden, unerbittlichen und unausweichlichen Überlegenheit des Todes gegenüber dem machtlosen Menschen bis hin zum Tod als vertrottetem Schatten seiner selbst reicht, der sich dem überlegenen Menschen gegenüber völlig machtlos zeigt. Ein befreiendes Lachen über den Tod ist auch im Mittelalter möglich, auch wenn selbstverständlich bleibt, dass der Tod als solcher unausweichlich ist. Vielmehr wird, ausgehend von der Tradition, die Differenz zwischen Personifikation und deren Bedeutung auf die Spitze getrieben und dadurch umso stärker ins Gedächtnis gerufen: Wenn der Tod als Figur imaginiert werden kann, wie dies im christlichen Kontext spätestens seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar ist, erlaubt es gerade die Narrativierung dieser Figur, die automatisch ihre körperlichen Eigenschaften vor Augen führt, sie so sehr ins Menschliche zu transponieren, dass sie verharmlost und ironisiert werden kann. Der Tod als solcher wird damit in gewissem Sinne relativiert.

Eine solche ironische Relativierung des Todes ist in der Übergangszeit zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit verstärkt nachzu-

weisen. Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass in dieser Zeit ein Gedanke an Bedeutung gewinnt, der auch bereits in der Antike nachweisbar ist: Während das Mittelalter den Tod vor allem (bei entsprechender Vorbereitung seitens des Menschen) als Übergang in eine bessere Welt im Jenseits auffasst, wird seit dem Humanismus außerdem der Gedanke verbalisiert, dass der Tod im Diesseits von der Kunst überwunden werden könne.²⁵ Sachs' Meisterlied vom ‚Gevatter Tod‘ erhält eine Autorsignatur, die diesem Gedanken entspringt. Die letzten Verse lauten dort: „*Darumb ist das alt sprichwort war, / Kein krawt sey fuer den Dot gewachsen; / Wirt auch verschonen nit Hans Sachsen*“ (V. 58-60).²⁶ Dadurch, dass sich der Autor im Text festschreibt, überwindet er seinerseits den Tod; ebenso verbal, ebenso wortgewandt, ebenso im Dialog mit dem Tod wie die Figuren, die er im Text auf den Plan ruft.

Seine Entsprechung kennt dieser *memoria*-Gedanke, nach dem der Künstler mithilfe seiner Kunstwerke unsterblich werde, auch in der bildenden Kunst. Niklaus Manuels Totentanz in Bern etwa stellt den Künstler (Abb. 1), intradiegetisch (als Bestandteil der Figurenhandlung im Kunstwerk) und gleichzeitig metadiegetisch (als Kommentar zum Kunstwerk), im Akt des Malens dar, seine ihn identifizierende Künstlersignatur findet sich oberhalb des Wappens rechts oben („N.M.D.“ = Niklaus Manuel, genannt Deutsch). Während der gemalte Maler letzte Hand an das Fresko legt, von dem er paradoxerweise selbst Teil ausmacht, versucht der (vom Maler erschaffene!) Tod bereits, ihm die Malutensilien aus der Hand zu reißen. In Christian Kienings Worten: „*Nicht mehr nur darum geht es, den Tod als (Denk-)Figur vor Augen zu stellen, sondern darum, sich selbst im Angesicht des Todes zu repräsentieren*“ (Kiening, *Das andere Selbst*, S. 141). Die Narratologen sprechen für solche Konstruktionen,

bei denen die Erzählebenen bewusst übersprungen werden, von „Metalepse“.

Was hier visualisiert wird, ist ohne Einschränkungen auf Hans Sachs' Texte mit Dialogen über den Tod übertragbar: Der extradiegetische Autor Sachs nennt sich als einen, der vom Tod nicht verschont werden wird – im vollen Bewusstsein, dass er durch diese Selbstnennung den Tod doch überwinden kann.²⁷ Der Autor der ‚Historia von Sancto‘ nahm diese Möglichkeit der extradiegetischen, außerhalb der Narration stattfindenden Auseinandersetzung mit dem Tod nicht wahr. So überlebten zwar der Text und die Erklärung dafür, warum angeblich in der Messe das ‚Sanctus‘ gesungen wird, nicht aber der Name des Autors. Sachs zeigt dagegen, dass man als Autor den Tod verbal, durch die eigene Namensnennung im Text, tatsächlich überlisten kann.

Fazit

Als Fazit sei Folgendes formuliert: Jede Epoche setzt sich mit dem Tod auseinander; in Sachtexten, aber ebenso in fiktionalen Texten mit literarischem Anspruch. Auch für das Mittelalter gilt, so war zu zeigen, dass eine Fülle von Texten vorliegt, die sich sehr vielgestaltig mit dem Thema des Sterbens auseinandersetzen. Unter diesen vielen Texten gestalten einige, im Übrigen immer aufgrund lateinischer Vorbilder, die Auseinandersetzung mit dem Tod als einen Dialog; vorzustellen war eine Anzahl deutschsprachiger Zeugnisse dafür, deren Dialogstruktur besonders zu berücksichtigen war. Diese Texte können in vier Typen unterteilt werden, für die die jeweilige Gestaltung der Asymmetrie der Sprecher konstitutiv ist, die sich nicht nur durch inhaltliche Aspekte des Gesagten, sondern gerade auch durch eine Analyse der Formen des Dialoges nachweisen lässt.

Der sprechende Tod gibt dem Abstraktum Tod eine Dimension der Körperlichkeit, die ihn dem

Menschen annähert. Sobald dem Tod individualisierte Züge verliehen werden, übersteigt er die rein allegorische Ebene und wird zur narrativierten Figur. Als narrative Figur wird dem Tod eine Menschlichkeit beziehungsweise Menschenähnlichkeit verliehen, die ihn sogar, ‚menschlich-allzu menschlich‘, zum vom Gegenspieler überlisteten Trottel werden lassen kann. Zum Trottel gemacht wird der Tod dabei zumeist durch die verbale Überlegenheit seines menschlichen Gegenübers. So wird die menschliche Sprache letztlich zur wichtigsten Waffe gegen den Tod – auf narrativer Ebene, das heißt intradiegetisch, indem die handelnden Figuren den Tod überlisten, *und* auf der übergeordneten, metadiegetischen Ebene. Die Figuren auf der Handlungsebene finden letztlich ihren Tod; die Autoren außerhalb der Handlungsebene beteuern, selbst ebenfalls sterben zu werden, betonen aber gerade dadurch ihre Unsterblichkeit beziehungsweise die Unsterblichkeit ihrer Werke.

Letztlich stellt jeder fingierte Dialog mit dem Tod einen Dialog *über* den Tod dar, einen Dialog *ohne* den Tod – einen Dialog des Menschen mit dem Menschen, der die Endlichkeit seiner irdischen Existenz nur mühsam begreifen kann, einen Dialog des Menschen mit sich selbst. Die Personifikation des Todes kann als eine „Figur der Bewältigung“ gesehen werden,²⁸ der Tod selbst aber bleibt letztlich eine schweigende Größe. Und so resümiert, erneut paradoxerweise, der Tod selbst in Hugo von Hofmannsthals ‚Der Thor und der Tod‘:²⁹

„*Wie wundervoll sind diese Wesen [das heißt die Menschen], Die, was nicht deutbar, dennoch deuten*“.

Summary

During the Middle Ages, the *danse macabre* was a popular way to imagine death. Intended as a warning for

those unprepared to die, it personifies Death as a triumphant figure, drawing helpless and irrevocably doomed people into an involuntary round dance. An unsubstantial, transitional event is thus transformed into an anthropomorphic figure, able to speak with his victims. In the *danse macabre*, the dialogues between Death and the human beings he leads away reflect their asymmetrical relationship. Analyzed from a linguistic point of view, it becomes clear that Death dominates and commands his victims without mercy.

There are, however, other types of medieval literary dialogues between Death and Man, which show different adaptations of the subject. A second type (represented for example by 'Everyman') leads Man to repentance and thus to redemption: the human figure discusses his life with Death and realizes his sins. Such dialogues are less asymmetrical, although even here, Death is superior to Man, who is persuaded by Death and finally subordinates himself. The third type (which in Germany is represented only by Johann von Tepl's 'Ackermann aus Böhmen') shows Death and Man as equals in a rhetorically highly sophisticated disputation about the meaning of death.

The fourth type shows Death as a simpleton. Several late-medieval texts, such as the anonymous 'Historia von Sancto' and a number of Meisterlieder by Hans Sachs, invert the traditional roles of Death and Man. Sanctus for example leaves Death unable to defend himself, helplessly captured on a tree and silenced by Sanctus' sagacity. Such literary and verbal triumphs over Death should be interpreted in the context of the widespread notion that art can conquer Death. Not only within the text itself is Death as a literary character overruled, but the fact that Hans Sachs' name is mentioned in his Meisterlieder as someone who will also be seized by Death, paradoxically grants immortality to the author as a text-external entity.

Anmerkungen

- 1) Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Talinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption, hg. von Hartmut Freytag, Köln u.a. 1993 (Niederdeutsche Studien 39), S. 177; im Original, S. 176, V. 61-68: „Ich wet my ment de doet / was .. ny vor vert so grot / Ik mende he si nicht al bi sinne / bin ik doch junck vn ok ein keiserinne / Ik mende ik hedde vele macht / vp em hebbe ik ny gedacht / Ofte dat jement dede tegen mi / och lat mi noch leuen des bidde ik di“.
- 2) Freytag, S. 181; im Original, S. 180, V. 69-76: „Keiserinne hoch vor meten / my duncket du hest myner vor gheten / 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 / Vnde gi anderen alto male“.
- 3) Christian Kiening, Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle der Neuzeit, München 2003.
- 4) Ingeborg Glier, „Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 39 (1965), S. 542-587, hier S. 557, sprach vom Tod als einer „absoluten Personifikation“, ohne allerdings näher auf die verbalen Autoritätsansprüche einer solchen Personifikation einzugehen. – Zur historischen Dialogforschung vgl. einführend Jörg Kilian, Historische Dialogforschung. Eine Einführung, Tübingen 2005 (Germanistische Arbeitshefte 41).
- 5) Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Wilhelm Seelmann, Neumünster 1931, S. 81-94, hier S. 84, V. 18f., 22f., 27-30. Zitiert wird hier der Druck des Jahres 1576, dessen Text zum größten Teil wörtlich mit Fassungen des 15. Jahrhunderts übereinstimmt. Übersetzung: „Wie bist du, Tod, doch so furchtbar, nirgends habe ich je deinesgleichen gesehen! Du bist voller Würmer und Schlangen, wer könnte schon Sehnsucht nach dir haben?“.
- 6) Seelmann, S. 85, V. 64-68; im Original: „Wultu my mit dynen wörden voryagen, / Jck hebb my ock mit mængem geschlagen. / Kum hër mit dynem krummen geuerde, / Jck wil dy möten mit mynem Swerde, / All werestu ock starcker als ein Rese“.
- 7) Thomas Habel, „Der Tod im Fastnachtspiel. Beobachtungen zum Verhältnis von Stoff und Medium“, in: Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert, hg. von Paul Richard Blum, Wolfenbüttel 1983 (Wolfenbütteler Forschungen 22), S. 63-95, hier S. 84.
- 8) Johannes von Tepl, Der ackerman, auf Grund der deutschen Überlieferung und der tschechischen Bearbeitung kritisch hg. von Willy Krogmann, Wiesbaden 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters, NF 1).
- 9) Übersetzung: „Ein jeder unversehrter Mensch hat neun Öffnungen in seinem Leib, aus denen so unangenehmer und unreiner Unflat strömt, dass es nichts Unreineres geben kann“.

- 10) Paraphrase: „Da gibt es in der Nase den Geruchssinn, bei dem durch zwei Löcher [Luft] ein- und ausgeht, überaus sinnreich angelegt für den angenehmen Genuss lustvollen und freudigen Riechens, welches Nahrung für die Seele ist. Da gibt es im Mund Zähne, die zermalmenden Einheimser jeder täglichen Leibesnahrung; außerdem das dünne Blatt der Zunge, den Leuten ganz und gar die Absichten der Leute kundtund“.
- 11) Paraphrase: „Gegen Leute, die viel reden, kann man nicht mit Worten ankämpfen. Es mag sein, wie es wolle mit deiner Idee, dass ein Mensch voller Künste, Schönheit und Würde sei, er muss trotzdem in unserem Netz gefangen werden“.
- 12) Paraphrase: „Ihr habt doch vorhin gesagt, ihr seid das Ende des Lebens und alle irdischen Länder seien euch Untertan. Jetzt aber sagt ihr, wir sollten alle fort, und nur ihr, Herr Tod, bleibt hier als Herrscher. Zwei sich widersprechende Meinungen können nicht beide gleichzeitig wahr sein. Wenn wir alle aus dem Leben scheiden werden, und wenn das irdische Leben insgesamt ein Ende finden wird, und wenn ihr, wie ihr sagt, das Ende des Lebens seid, dann fällt mir auf: Wenn es kein Leben mehr gibt, gibt es kein Sterben und keinen Tod mehr. Wo bleibt ihr dann, Herr Tod?“.
- 13) Viele Beispiele für die moderne Rezeption des Motivs bei Uli Wunderlich, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg i.Br. 2001. 2008 wurde ‚Die Geschichte von Brandner Kaspar‘ mit Michael Herbig als Gevatter Tod verfilmt.
- 14) Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, hg. von Edmund Goetze und Carl Drescher, Bd. 5, Halle a.d. Saale 1893, Nr. 726, V. 1-11. Der Wortlaut des Originals ist: „Sant Peter ein pawren drey wuensch / Fuer sein herberg verhiere. / Den ersten wunsch der pawer det: / Das er kennet den Dote. / Den andern wunsch det er: wer im / Jn sein kolfewer pliese, / Das er muest plasen, pis er in / Auf zw horen gepote. / Zuemb dritten: wer auf sein stuel ses, / Das er müest sizcent pleiben, / Pis er in hies auf sten“.
- 15) Im Original (Goetze/Drescher): „[...] Jch pit, thw mir vor anzuenden / Ein licht, das ich sterb wie ein Crist! / Der Dot, wuest vngehewer, [...] / Schliech in die kuechen, wolt ain liecht / Aufplassen peim kolfewer“.
- 16) Übersetzung: „Der Bauer sagte dann: ‚Willst du mein Leben von jetzt an für zehn Jahre unbehelligt lassen? Der Tod versprach ihm dies unter Eid; so wurde er [= der Tod] erlöst“.
- 17) Übersetzung: „Dort [auf dem Dachboden] wurde er ganz dürr und schwarz vom Rauch, und vom Ungeziefer wurde er zerfressen. Seitdem sieht er auch heute noch so schrecklich aus“.
- 18) Im originalen Wortlaut (Goetze/Drescher): „Kain mensch starb, noch gen himel fuer; / Petrus det herab schawen, / Sach den Dot auf der dillen dort / Jns pauren haus vurware / So greulich, das er in nit kent; / Er fuer herab auf trawen / Vnd dem pauren selbert verhiere / Noch hundert jar aüf erden,

- [...] / Das er den Dot nur ledig lies; / Des volcks zw vil wolt werden“ (V. 41-50).
- 19) ‚Historia von Sancto‘, hg. von Johannes Bolte, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 32 (1900), S. 349-371.
- 20) Übersetzung: „Da kommt der Tod und zeigt ihm die Sanduhr, die bereits mehr als halb leer war, und spricht ein schlimmes Wort zu ihm: ‚Es ist jetzt Zeit, du musst jetzt fort“.
- 21) Übersetzung: „In der Nähe einer Kapelle erwischt er ihn und sagt: ‚Freund, finden wir uns endlich bei dieser heiligen Stelle! Potzblitz, wie habe ich dich in der ganzen Welt gesucht, hinauf und hinab! Ich weiß, dass ich wohl 700 Paar Schuhe verschlissen habe, während ich herumlaufe und dich suche. Nun, jetzt musst du fort mit mir“.
- 22) Es findet sich hier das, was Christian Kiening als einen „Überschuß an Konkret-heit“ beschrieben hat (Christian Kiening, „Personifikation. Begegnungen mit dem Fremd-Vertrauten in mittelalterlicher Literatur“, in: Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, hg. von Helmut Brall, Barbara Haupt und Urban Küsters, Düsseldorf 1994 [Studia humaniora 25], S. 347-387, hier S. 384).
- 23) Übersetzung: „So musste der Tod dort sitzen bleiben und seine Zeit viele Jahre nacheinander in Schmerzen verbringen. Es hagelte, regnete und schneite auf ihn, wodurch der Tod, der arme Tropf, das Haar auf seinem Kopf verlor. Er musste Kälte und Frost, große Hitze, Hunger und Durst erdulden, so dass er bleich und hässlich wurde, wie er heute noch aussieht und gemalt wird“.
- 24) Übersetzung: „Lieber Tod, mein lieber Gevatter, bitte, seid nicht ungeduldig, weil ich euch hier vergessen habe. Ich habe jetzt alles getan, was ich wollte. Steig also vom Baum herunter und komm her! Ich empfehle mich Gott an, der mich behüten und mich in sein Himmelreich aufnehmen möge; das soll mein zweiter Wunsch sein. Zum dritten ist Folgendes mein Wunsch und meine Bitte: dass man mich nicht vergessen möge“.
- 25) S. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock, Berlin/ New York 1975, insbesondere S. 15-17.
- 26) Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, hg. von Edmund Goetze und Carl Drescher, Bd. 4, Halle a.d. Saale 1903, Nr. 448. Übersetzung: „Deswegen ist das alte Sprichwort wahr, dass gegen den Tod kein Kraut gewachsen sei; er wird auch Hans Sachs nicht verschonen“.
- 27) Vgl. auch den Text zum Berner Totentanz von Niklaus Manuel: Der Künstler spricht „Hilf, einziger Heiland, darum bitte ich Dich, / denn hier ist meines Bleibens nicht“, auch hier im Bewusstsein, dass der Körper des Künstlers nicht bleiben mag, sehr wohl jedoch seine Werke (Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, hg., überarbeitet und kommentiert von Gert Kaiser, Frankfurt a.M. 1983 [insel taschenbuch 647], S. 351).
- 28) So Kiening, Das andere Selbst, S. 40, in Bezug auf den ‚Ackermann‘.
- 29) Hugo von Hofmannsthal, ‚Der Thor und der Tod‘, in: ders., Sämtliche Werke, hg. von

Rudolf Hirsch u.a., Bd. 11, Frankfurt a.M. 1975, S. 79f.

Die Autorin

Nine Miedema studierte Germanistik und Anglistik und schloss ihr Studium mit der Promotion als erstem Studienabschluss im Jahr 1991 in Göttingen ab. Sie habilitierte sich 2002 in Münster. Dort erhielt Miedema die *venia legendi* für Deutsche Philologie: Literatur des Mittelalters. Von 2002 bis 2007 war sie Hochschuldozentin an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; seit 2007 ist sie Professorin für Deutsche Sprache und Literatur des Mittelalters an der Universität Duisburg-Essen. Zu Nine Miedemas Forschungsschwerpunkten gehören: Historische Dialogforschung (Redeszenen in der mittelhochdeutschen Epik); das ‚Nibelungenlied‘; die Literatur des Rhein-Maas-Raumes; der kulturelle und mentalitätsgeschichtliche Wandel vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit; Sängersprachdichtung und Meistersang (insbesondere um Konrad von Würzburg); mittelalterliche Pilger- und Reiseliteratur.