

Matthias Claudius, ›Der Tod und das Mädchen‹

Textrestitution – Tradition – Interpretation

Aufnahme und Weiterleben eines Gedichts über die Lebenszeit des Dichters hinaus hängen von mancherlei Bedingungen ab, die schwer unter einen Gesichtspunkt zu bringen sind. Ein Aspekt aber ist von unbestreitbarer Bedeutung: Lyrische Verse, die gesungen werden, können ihre zeitliche Begrenzung verlieren und »unsterblich« werden. Bei ansprechender Vertonung können sie sich zu Volksliedern entwickeln und die Namen des Dichters und des Komponisten vergessen lassen. So ist es mit Goethes »Sah ein Knab ein Röslein stehn« und mit Claudius' ›Abendlied‹ geschehen, die schon Herder 1779 als Muster in seine Sammlung ›Volkslieder‹ aufgenommen hat.¹

Sehr selten aber ist es, dass ein lyrischer Text, der keinesfalls eine Vorlage für ein Volkslied hat abgeben können und auch niemals als solches vertont worden ist, erst durch die Komposition als ein Kunstlied zu Bekanntheit und künstlerischer Bedeutung gelangt ist. Das ist mit dem Dialoggedicht ›Der Tod und das Mädchen‹ des Wandsbecker Dichters geschehen, das seinen Gang in die deutsche Geistesgeschichte durch die Vertonung des 20-jährigen Franz Schubert aus dem Jahr 1817 (Druck 1821) gefunden hat.² Das kurze zweistrophige Gedicht war vorher in

- ¹ [Anonymus,] Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1779, S. 151 (Goethe) und S. 297 f. (Claudius). Auf die Textunterschiede zwischen Herder und Goethe – der hinter der Angabe »Aus der mündlichen Sage« (S. 307) stehen wird – sei hier nur hingewiesen. Das ›Abendlied. Deutsch‹, d.h. die Strophen 1–5 des Originals, beschließt als Nr. 30 den Band.
- ² D 531, op. 7/3. Vgl. Schubert Handbuch, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 2015, S. 202 f., wo allerdings nicht beachtet ist, dass Schubert in seiner Vertonung v. 4 verdoppelt hat. Die Deutung der Komposition Schuberts und die praktische Gestaltung von Sängerinnen und Sängern können hier nicht berücksichtigt werden. Zur literarischen Rezeption seit Schubert vgl. Reinhard Görisch, Mädchen, Meitli, Jüngling und Tod. Thema und Variationen, in: Jahresschriften

keiner Rezension oder in zeitgenössischen Briefwechseln erwähnt worden, es war völlig unbeachtet geblieben. Durch Schubert ist es zur Weltliteratur geworden. Und diese Komposition ist als so bedeutend betrachtet worden, dass sich kaum ein späterer Komponist an das kleine Werk getraut hat.

Die Textüberlieferung

Es gibt von dem relativ kurzen Gedicht drei überlieferte Textformen, die man wegen ihrer geringen Unterschiede nicht gerade Fassungen nennen kann, die aber Varianten enthalten, die eine Textrestitution erfordern. Die Komposition Schuberts folgt dem Druck von ›Asmus‹ I.II aus dem Jahr 1775 in einer späteren Ausgabe und hat die dort gegebene Textform zur kanonischen gemacht. Aber es gibt – was für die Texte von Claudius sehr selten ist – eine handschriftliche Fassung aus einem Brief (Abb. 1a–b), die die Vorlage für den Erstdruck im sog. Göttinger ›Musen Almanach‹ gewesen ist, dessen Herausgabe Johann Heinrich Voß (1751–1826) vorübergehend übernommen hatte. Mit diesem ersten erhaltenen Brief vom 21. August 1774, der aus der Bekanntschaft am Gründonnerstag 1774 in Wandsbeck hervorging,³ begann ihre poetische Zusammenarbeit.⁴ Da Voß den Brief mit den drei Gedichten ver-

der Claudius-Gesellschaft 4 (1995), S. 49–53. Als besonders erwähnenswert ist die bei Görlich zitierte variierende Nachdichtung von Schuberts Freund Joseph Spaun (1788–1865) ›Der Jüngling und der Tod‹ von 1817, die Schubert gleichfalls vertont hat, und die drastische Transposition ins Schwyzerdütsch ›E gruusige Bsuech‹ von Franz Hohler (*1943) von 1988. Vgl. neuerdings die romanhafte Darstellung bei Hans-Peter Kraus, Freund Hain – Die einzig wahre Geschichte seiner Freundschaft mit dem Dichter Matthias Claudius. Erzählt von ihm selbst, Norderstedt 2014.

- 3 Vgl. Annelen Kranefuss, Matthias Claudius. Eine Biographie, Hamburg 2011, S. 119, mit Hinweis auf: Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen herausgegeben von Abraham Voß, Bd. 1, Halberstadt 1829, S. 158 (Brief an Ernst Theodor Johann Brückner vom 2. April 1774).
- 4 Briefe von Matthias und Rebekka Claudius an Johann Heinrich und Ernestine Voß 1774–1814, hrsg. und erläutert von Professor Paul Eickhoff, Beilage zum Jahresbericht des Matthias Claudius-Gymnasiums nebst Real-Schule in Wandsbeck für Ostern 1915, Wandsbeck 1915, S. 5–7 (künftig zitiert: *Briefe 1915*); in modernisierter Orthographie auch in: Matthias Claudius. Botengänge. Briefe an Freunde, hrsg. von Hans Jensen, Berlin 1967 (1938), S. 108 (künftig zitiert: *Botengänge*).

sehentlich nicht zurückgeschickt hatte,⁵ könnte man annehmen, dass die kleinen Varianten im ›Asmus‹ I.II bei der anschließenden Übernahme aus dem Musenalmanach als Autorvarianten textkritisch später entstanden sind. Dass Claudius keine Vorlagen zurückbehalten haben sollte, ist aber wenig wahrscheinlich, denn die flüssige Handschrift und die Trennungsstriche zwischen den Gedichten im ersten Teil des Briefes schließen eine spontane Entstehung während des Schreibvorgangs aus. Diese zu postulierende Vorlage ist nicht erhalten.

Eine handschriftliche Fassung von ›Der Todt und das Mädchen‹, die überliefert ist, hat Claudius in dem genannten, witzigen Brief »auf Ihren Befehl« aus seinem Fundus zusammen mit ›Ehmanns-Seufzer‹ und ›Als er sein Weib und 's Kind an ihrer Brust schlafend fand‹ mit der Charakterisierung »Piecen« und »Schnörkel« als drittes Gedicht an seinen neuen Freund Johann Heinrich Voß in Göttingen für den ›Musen Almanach. Poetische Blumenlese. Auf das Jahr 1775‹ gesandt, wie er es versprochen hatte. Voß hat diese »Piecen« auch dankbar abgedruckt und dabei – wie es zeitgenössisch üblich war – leicht redigiert.⁶ Dass der ›Ehmanns-Seufzer‹ schon im ›Wandsbecker Boten‹ 1774 gedruckt worden war, hat ihn nicht gestört. Als Claudius seine Gedichte in seine Sammlung ›Asmus omnia secum portans‹ für 1775 aufnahm,⁷ griff er

- 5 Vgl. Claudius' Brief vom 20. Dezember 1774 an Voß, in dem er aus dem – nicht erhaltenen – Antwortbrief des Freundes mit Anführungszeichen Voßens Satz: »Da sind Ihre Lieder.« zitiert und in freundschaftlichem Ton fordert: »Machen Sie die Lüge nur bald gut« (Briefe 1915, S. 7; Botengänge, S. 118). Da der Brief sich im Voß-Nachlass erhalten hat, ist die Rücksendung nicht geschehen. Im späteren Briefwechsel wird der Fall nicht mehr erwähnt.
- 6 Göttingen und Gotha bey Johann Christian Dieterich (Nachdruck Hildesheim 1979), S. 157. Voß druckte unter der Namensangabe Claudius sechs Gedichte ab, unter dem Kürzel »W.B.« (im Inhaltsverzeichnis mit der Angabe »Aus dem Deutschen, sonst Wandsbecker Boten«) fünf, darunter den ›Ehmannsseufzer‹ (S. 229). Dieser erhielt später von Claudius die Überschrift ›Nachricht von Asmodi, samt angehängter Formel‹. Voß hat die Zusammenstellung des Briefes nicht als Einheit angesehen und bei der Übernahme in den Musenalmanach aufgelöst (S. 150, 157, 229).
- 7 *Asmus omnia sua secum portans, oder Sämmtliche Werke des Wandsbecker Boten, I. und II. Theil, Hamburg, gedruckt bey Bode, 1775, S. 199.* Diese Werk-Ausgabe ist zur Zeit nicht erreichbar. Die folgenden Zitate sind nach der (textlich identischen) Ausgabe des Schwiegersohnes: *Beym Verfasser, und in Commiſſion bey Fr. Perthes in Hamburg (o.J.) gegeben (Digitalisat Augsburg, künftig zitiert: Asmus I.II).* Die Textfassung des Gedichtes findet sich (in modernisierter Schreibung) auch bei Matthias Claudius, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Jost Perfahl, Rolf

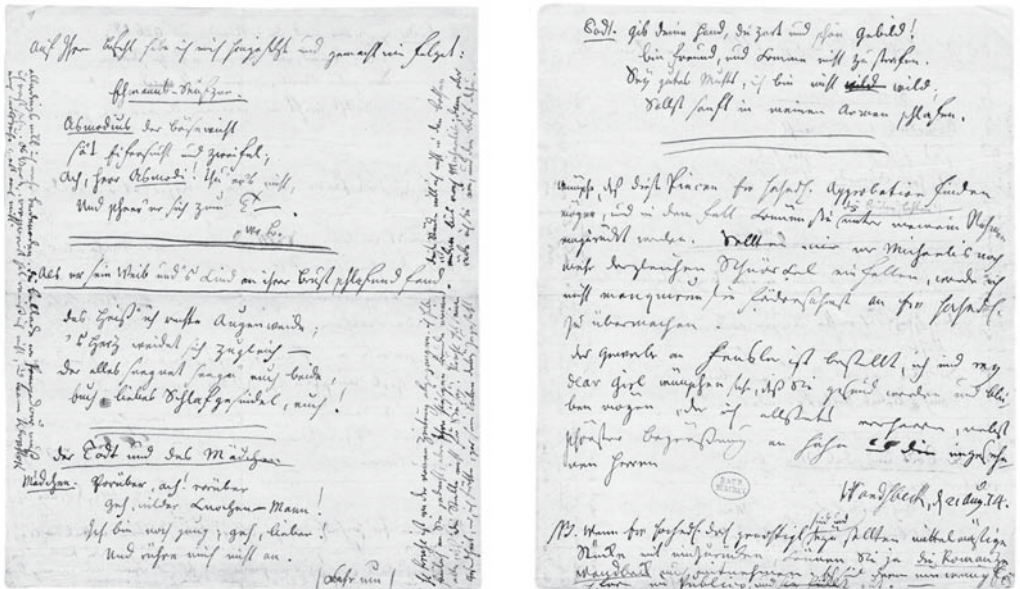


Abb. 1 a–b. Matthias Claudius an Johann Heinrich Voß, 21. August 1774
(Bayerische Staatsbibliothek München, Vossiana 51.1).

dafür auch auf den ›Musen Almanach‹ zurück. Da der Brief an Voß erhalten ist, kann diese erste überlieferte Fassung der Transkription zugrunde gelegt werden.⁸

Siebek und Hansjörg Platschek, Darmstadt, 1989, S. 86 f. (künftig zitiert: SW); Matthias Claudius, Der Mond ist aufgegangen. Gedichte und Prosa. Eine Auswahl von Reinhard Görisch, Frankfurt am Main und Leipzig 1998 (= Insel-Taschenbuch 2178), S. 44 (künftig zitiert: Görisch, *Gedichte*). – Ich beschränke mich aus methodischen Gründen bei Rückbezügen auf Claudius auf die beiden in zeitlicher Nähe liegenden ›Asmus‹-Ausgaben von 1775 und 1778. Vgl. Asmus omnia sua portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen, III. Theil. Beym Verfasser. Und in Commiſſion bey Gottlieb Löwe in Breslau, o.J. (1778) (künftig zitiert: *Asmus III*).

- 8 Scan der Bayerischen Staatsbibliothek München ›Vossiana 51‹ vom 2. August 2022. Bei der Wiedergabe wurde das Gedicht von Vor- und Rückseite graphisch zusammengefügt, um den Zusammenhang mit den beiden anderen Gedichten zu wahren. Das Faksimile ist mehrfach abgedruckt worden, zuletzt bei Martin Geck, Matthias Claudius. Biographie eines Unzeitgemäßen, München 2014, S. 120. Verdienstvoll ist die vollständige Wiedergabe der gesamten Briefdoppelseite in: Matthias Claudius 1740–1915. Ausstellung zum 250. Geburtstag. hrsg. von Helmut

Der Todt und das Mädchen

Mädchen. Vorüber, ach! Vorüber
 Geh, wilder Knochen-Mann!
 Ich bin noch jung; geh, lieber!
 Und rühre mich nicht an.

Todt. Gib deine Hand, du zart und schön Gebild!
 Bin Freund, und komme nicht zu strafen.
 Sey gutes Muhts, ich bin nicht wild wild;
 Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

Die Fassung im Göttinger Almanach und ›Asmus‹ I.II im Paralleldruck:

<i>Der Tod und das Mädchen.</i>	<i>Der Tod und das Mädchen.</i>
	Das Mädchen.
Mädchen. Vorüber! Ach, vorüber! Geh, wilder Knochenmann! Ich bin noch jung! Geh, lieber! Und rühre mich nicht an!	Vorüber! Ach, vorüber! Geh wilder Knochenmann! Ich bin noch jung, geh Lieber! Und rühre mich nicht an.
	Der Tod.
Tod. Gib deine Hand, du zart und schön Gebild! Bin Freund, und komme nicht zu strafen! Sey gutes Muths! Ich bin nicht wild! Sollst sanft in meinen Armen schlafen!	Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild! Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. Sey gutes Muhts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!
Claudius	

Glagla und Dieter Lohmeier, Heide in Holstein, 1990 (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek 12), S. 110 f. (Der dort in der Anmerkung abgedruckte Text aus dem Musenalmanach ist philologisch ungenau erfasst. Das ist auch bei der Arbeit von Annelen Kranefuss der Fall: Die Gedichte des Wandsbecker Boten, Göttingen 1973 (= Palaestra 260), S. 158–162, hier: S. 159.) Die Transkription des Briefftextes von Eickhoff (Anm. 3) ist korrekt. Diese Ausgabe ist weithin unbekannt geblieben. Auch Kranefuss hat sich auf die modernisierte Wiedergabe bei Jessen (Botengänge, S. 108) verlassen.

Seit es eine kritische Claudius-Forschung gibt, also seit Wilhelm Herbst,⁹ sind die Varianten aufgefallen und diskutiert worden, zunächst ohne Berücksichtigung der Brieffassung, d. h. nur durch den Vergleich des Musenalmanachs mit ›Asmus‹ I.II. Damit ist nicht die kleine Vertauschung von »du zart und schön Gebild« (Brief, Musenalmanach) mit »Du schön und zart Gebild« (Asmus) gemeint, denn hier liegt keine Bedeutungsvariante vor. Die Vertauschung ist kaum je bemerkt worden. Auffällig sind die Varianten der Satzzeichen und daraus folgender Groß- und Kleinschreibung im Übergang zwischen Vers 1 und 2 der Mädchen-Strophe. Deutlich erklärungsbedürftig sind die Fassungen in der Mädchen-Strophe: »geh, lieber« (Brief, Musenalmanach) und »geh Lieber« (Asmus). Der Unterschied liegt in dem Komma zwischen den beiden Wörtern und der Klein- bzw. Großschreibung von »lieber/Lieber«. Beide Merkmale müssen genau betrachtet werden, was auch nicht ohne die Beachtung der Ausrufezeichen geschehen darf. Parallel dazu fehlt das Komma jeweils nach dem »Geh« in Vers 2 wie Vers 3 im ›Asmus‹ gegenüber den beiden anderen Fassungen.

Voß hat sich genau an den Briefftext gehalten, hat lediglich bei den Satzzeichen die Anzahl der Ausrufungszeichen deutlich vergrößert, um die Dramatik zu steigern; in der Tod-Strophe ist das besonders auffällig. In den beiden ersten Versen hat er das denkbare Enjambement in der Brieffassung »Vorüber, ach! Vorüber | Geh, wilder Knochen-Mann!« durch das abgrenzende Ausrufezeichen verhindert: »Vorüber! Ach, vorüber! | Geh, wilder Knochenmann!« Die Fassung im ›Asmus‹ ist dem nicht gefolgt, hat aber nicht einfach den Briefftext wiederholt: »Vorüber! Ach, vorüber! | Geh wilder Knochenmann!« Gegenüber der Brieffassung ist die Betonung des »ach« wieder zurückgenommen, auch das Komma hinter dem »Geh« ist gestrichen. Wirkt das »Vorüber Geh,« der Brieffassung nach dem seufzenden »ach!« als Enjambement des trennbaren Präfixverbs »vorübergehen« im Imperativ, dem als Ap- position die Fügung »wilder Knochenmann« folgt, sieht das in der Fassung des Musenalmanachs etwas anders aus. Das Adverb »Vorüber« mit Betonungszeichen wird als Schreckensruf doppelt hervorgehoben, mit der Betonung der Wiederholung, so dass das »Ach« (ohne Ausrufung) untergeordnet erscheint. So ist es auch im ›Asmus‹, wobei der

9 Wilhelm Herbst, Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote. Ein deutsches Stillleben, 3. vermehrte Auflage, Gotha 1863, S. 607.

Befehl »Geh« mit der Folge des Subjekts »wilder Knochenmann« als vollständiger Imperativsatz zu lesen ist. Etwas pointiert kann man sagen, dass aus der eher klagenden Bitte der Brieffassung ein abwehrender Befehl geworden ist.

Noch schwieriger sind die Varianten an der nächsten Stelle zu beurteilen, die das »geh« wiederholen und die Anrede des Todes mit einer schmeichelhaften Charakterisierung versehen. »geh, lieber« in der Handschrift ist als kleingeschriebenes Adjektiv eindeutig zu lesen. »lieber« wird genauso in dem vorher notierten Gedicht ›Als er sein Weib und 's Kind an ihrer Brust schlafend fand‹ geschrieben: »liebes Schlafgesindel«. Also liegt hier ein Rückbezug auf das »Geh, wilder Knochenmann« der zweiten Zeile vor: »geh, lieber [Knochen-Mann]«. Das ist wahrscheinlicher als die Annahme eines adverbialen Synonyms für »besser«. ¹⁰ Dem wilden Knochenmann gilt jetzt ein eher schmeichelndes »lieber« als Ersatz der Wildheit. Dieses »wild« wird der Tod ja auch abwehren: »ich bin nicht wild«. Er interpretiert das »lieb« als »Freund«, nicht etwa als potentieller Liebhaber, gar als Verführer, wie man auch hat deuten wollen.

Herbst, der die Briefhandschrift nicht kennen konnte, hat einfach einen sinnentstellenden doppelten Druckfehler angenommen, da das Mädchen nach dem schreckhaften »vorüber [...] geh wilder Knochenmann« nicht »lieber Tod« habe sagen können. Der Grund sei das »Versehen« gewesen, dass der Göttinger Musenalmanach ein Komma vor das kleingeschriebene »lieber« gesetzt hatte. So sei aus dem Adverbium im ›Asmus‹ eine Anrede geworden (»geh Lieber«). ¹¹ Aber dieses Komma und das kleingeschriebene »lieber« stehen schon in der Handschrift, so dass diese Argumentation hinfällig geworden ist. Die Fassung im Musenalmanach geht auf Voß zurück und ist deshalb textkritisch sekundär. Voß hat, wie schon gesagt, durch die Ausrufezeichen die Situation dramatisiert. Die Interpretation des Gedichtes kann davon nicht ausgehen. Sie kann nur aus dem Vergleich der Briefhandschrift mit dem Druck im ›Asmus‹ gewonnen werden.

¹⁰ So Theo Buck, Matthias Claudius ›Der Tod und das Mädchen‹ (1774), in: ders., Streifzüge durch die Poesie von Klopstock bis Celan. Gedichte und Interpretationen, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 22–33, hier: S. 24, 27.

¹¹ Wie Anm. 9.

*Freund Hain als illustratives
und literarisches Motiv bei Claudius*

Das Thema der Unausweichlichkeit des Todes, so ist vielfach gesehen worden, ist ein prägendes Motiv des Dichters gewesen.¹² Das *memento mori*, das hinter diesem Lebensthema steht, ist ein antik-biblisches Thema, dem Claudius in seiner alttestamentlichen Fassung aus Psalm 90,12 (»Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden«)¹³ natürlich von Jugend auf begegnet ist; die Antiphon »Media vita in morte sumus« als »Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen« stand mit Luthers Überarbeitung in seinen Gesangbüchern.¹⁴ Das Eigene und für Claudius Überraschende ist, dass er dieses Motiv sehr bewusst mit der Darstellung des Todes als »Knochenmann«, der

12 Ich nenne hier nur aus den letzten Jahren Reinhard Görisch, »Der Mensch ist hier nicht zu Hause«. Matthias Claudius' Gedanken über Tod und Ewigkeit, in: *Zeitwende* 61 (1990), S. 228–243; Johann Anselm Steiger, *Todesverdrängung und Totentanz. Der Knochenmann bei Lessing, Claudius, Herder und Novalis*, in: Johann Gottfried Herder. *Aspekte seines Lebenswerkes*, hrsg. von Martin Kessler und Volker Leppin, Berlin und Boston 2005 (= *Arbeiten zur Kirchengeschichte* 52), S. 129–150; Reiner Strunk, *Matthias Claudius. Der Wandsbecker Bote*, Stuttgart 2014, S. 80–92; Michael Pommerening, *Matthias Claudius. Asmus, Andres, Görgel und Wandsbecker Bote*, Hamburg 2014, S. 166 f.

13 Hier und im folgenden ist die sog. Cansteinsche Bibelausgabe, die Claudius in einer zeitgenössischen Ausgabe nachweislich besessen hat, lediglich unter Angabe der Textstelle zitiert: BIBLIA, Das ist: Die gantze Heil. Schrift Altes und Neues Testaments, Nach der Teutschen Uebersetzung D. Martin Luthers [...]. Nebst der Vorrede des S. Hrn. Baron Hildebrands von Canstein. Die LIII Auflage, Halle: Waysenhaus, 1753. Die Ausgabe enthält Luthers Vorworte nicht. Welche Ausgabe Claudius für diese benutzte, ist unbekannt.

14 Plönisches Gesang-Buch, darin nicht allein die alten und gewöhnlichen Kirchen-Gesänge [...], Plön: Wehrt, 1743, S. 532 (Angabe: D. M. L.); *Vollständiges Gesang-Buch in einer Sammlung alter und neuer Geistreichen Lieder [...]* zum allgemeinen Gebrauch in den Kirchen und Gemeinen des Herzogthums Schleswig, des Herzogthums Holstein [...], Altona: Burmester, 1754, S. 716 f., Nr. 958 (ohne Angabe des Autors). Melodien sind in beiden Gesangbüchern zeittypisch nicht angegeben, deren Kenntnis wird vorausgesetzt. Zur Gesangbuchtradition bei Claudius siehe Ada Kadelbach, *Matthias Claudius und die Gesangbücher im dänischen Gesangbuch*, in: *Matthias Claudius 1740–1815. Leben – Zeit – Werk*, hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, Tübingen 1996 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 21), S. 209–238. Vgl. *Evangelisches Kirchengesangbuch für Bayern und Thüringen*, München o. J. (um 1990) (künftig: EKG), S. 910 f., Nr. 518.

aus der Tradition des Totentanzes stammt, verbindet.¹⁵ Hier hat der Tod zunächst noch keinen Namen.

Claudius kann dieses Motiv nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus der Marienkirche in Lübeck gekannt haben.¹⁶ Diese Verbindung fordert zur Deutung heraus. Aber die Analogie zwischen der Tradition des Totentanzes in der Nachfolge des französischen *Danse macabre*, in der der Tod als Personifizierung der Pest keinen Namen hat, und Claudius' Gedicht trägt nicht weit. Von dem Totentanz-Fries in Lübeck von 1463, das 1701 restauriert und mit einem neuen Text im barocken Stil des Alexandriners von Nathanael Schlott (1666–1703) unter der Malerei versehen worden war, also bimedial (Bild – Text) ist, kann Claudius keine Anregung empfangen haben. Der Fries führt die Stände (es sind 23, wenn man das Wiegen-Kind mit dazu zählt), beginnend mit dem Papst und den kirchlichen Würdenträgern, mit König und Königin bis hin zu Jüngling und Jungfrau im Todesreigen vor, mit der Ankündigung des

15 Vgl. zu diesem Motiv Gert Kaiser, *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Literatur*, Frankfurt und New York 1995; Christian Kiening, *Der Tod, die Frau und der Voyeur. Bildexperimente der frühen Neuzeit*, in: *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke, Trier 2001 (= *Literatur – Imagination – Realität* 28), S. 195–221; Kathrin Baumstark, »Der Tod und das Mädchen«. *Erotik, Sexualität und Sterben im deutschsprachigen Raum zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Münster 2015 (= *Religionen in der pluralen Welt* 15), S. 39–55. Die Autorin druckt auf der letzten Seite (S. 204) das Gedicht von Claudius ab, von dem sie sich den Titel hat geben lassen, bespricht es aber nicht. Offensichtlich hat sie das Gedicht im Bedeutungsfeld ihres Themas gesehen. Vgl. allgemeiner »Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen«. *Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt*, hrsg. von Winfried Frey und Hartmut Freytag, Wiesbaden 2000. Die umfassendste Darstellung einer europaweiten Tradition gibt Karl S. Guthke, *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, München 2¹⁹⁹⁸. Ein zentrales Kapitel zu Renaissance und Barock heißt »Der Tod und das Mädchen – und der Mann« (S. 94–143), ohne dass Claudius hier als Namensgeber auftritt. Dieser wird natürlich nicht übersehen (S. 156–158).

16 Vgl. Kranefuss, *Matthias Claudius* (Anm. 3), S. 134. Claudius wird in seiner Zeit in Reinfeld (1765–1768), das etwa 20 km von Lübeck entfernt ist, diese berühmte Kirche besucht haben. Ob die Organistenstelle, für die er sich zu bewerben erzwog (Botengänge, S. 123; vgl. Wolfgang Stammeler, *Matthias Claudius der Wandsbecker Bothe. Ein Beitrag zur deutsche Literatur- und Geistesgeschichte*, Halle an der Saale 1915, S. 33), an dieser Kirche gewesen wäre, ist unbekannt.

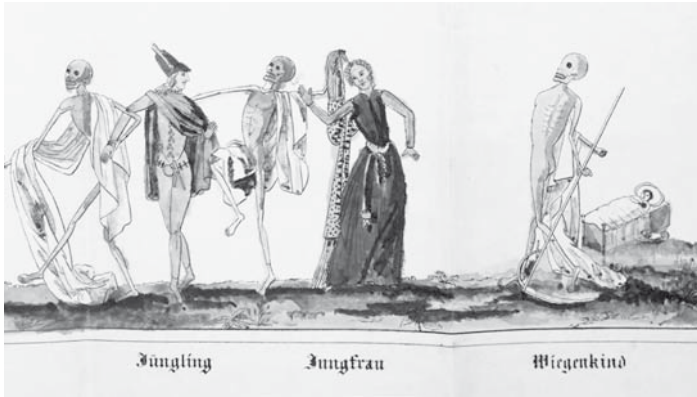


Abb. 2. Totentanz-Fries in Lübeck von 1463,
 nach der ›Ausführlichen Beschreibung und Abbildung des Todtentanzes
 in der St. Marien-Kirche zu Lübeck‹ (Lübeck o.J.), Ausschnitt
 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign.: Kst 187).

Endes durch den unerbittlichen Tod und der resignativen Reaktion der dem Sterben nahen Gestalten, die aber in keinem Falle einen wirklichen Dialog führen. Die gleichfalls 23 Todesgestalten (nackte dunkle Gestalten mit Totenlaken, keine bloßen Gerippe, niemals mit Hippe) verbinden jeweils zwei Menschen mit ihren Armen und verkünden das bevorstehende Geschick, d. h. sie rühren sie an, um mit ihnen zu »tanzen«. Bei der Jungfrau geschieht das gleichzeitig mit dem Jüngling, die beide in der Mode der Mitte des 15. Jahrhunderts gekleidet sind (Abb. 2).¹⁷

17 Vgl. Gisela Jaacks, Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, in: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption, hrsg. von Hartmut Freytag, Köln, Weimar, Wien 1993 (= Niederdeutsche Studien 39), S. 109–126, hier: S. 121. Der Aufsatz von Helmut Freytag, Brigitte Schulte und Hildegard Vogeler, Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck von 1463 und seine Weiterwirkung bis in die Gegenwart (in: »Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen« [Anm. 15], S. 83–135) folgt der Darstellung dieser Ausgabe. Wichtig ist die thematisch allgemeinere Untersuchung unter dem Aspekt der Musik bis ins 20. Jahrhundert bei Sabine Ehrmann-Herfort, Spiel mit dem Schrecken. Das Totentanzmotiv und die Musik, in: Der Tod und das Mädchen. Musikwissenschaft und Psychoanalyse im Gespräch, hrsg. von Sebastian Leikert, Gießen 2011, S. 81–96. Gelegentlich werden Gerippe, die miteinander (nicht mit Menschen) tanzen, mit Musikinstrumenten dargestellt (S. 86).

Die Aufforderung zum »Tottentanz« ergeht allgemein dem Stand der »Jungfern«, keinem Individuum, und umgekehrt gibt die Jungfrau keine direkte Antwort, sondern kann nur ihren »Schwestern« raten, sich rechtzeitig einen Bräutigam zu suchen:

Der Tod.

Ich halte/ wie die Welt/ von Complimenten nicht;
 Muß heist mein hartes Wort/ das Stahl und Eisen bricht/
 Und warumb welt ihr mir den letzten Tantz versagen?
 Die Jungfern pflegen sonst kein Täntzchen abzuschlagen!

Die Jungfrau.

Ich folge/ weil ich muß/ und tantze wie ich kann;
 Ihr Schwestern/ wehlet euch bey Zeiten einen Mann/
 So reichet ihr die Faust dem Bräutigam im Leben/
 Die ich dem Tode muß/ doch halb gezwungen geben.¹⁸

Das ist trotz der formalen Ähnlichkeit zweier vierzeiliger gereimter Strophen, wie sie für die Totentanz-Tradition zeitüblich war, weit von Claudius entfernt. Der Hauptunterschied ist auffällig: Trotz der Reihenfolge Tod – Mädchen der Überschrift, wie sie für die Texte des Totentanzes konstitutiv ist, fehlt bei Claudius die anfängliche Tod-Strophe, die Ankündigung des bevorstehenden Lebensendes durch die Gestalt des Todes, auf die dann eine Reaktion zu erwarten wäre. Es fehlt sozusagen die erste Strophe. Diese Ankündigung, auf die das Mädchen durch den bloßen Anblick des Knochenmanns reagiert, bleibt unausgesprochen. Diese »Lücke« muss durch den Leser aus seiner Kenntnis der bildlichen Tradition ergänzt werden, die ihm auch die Gestalt des Knochenmanns

¹⁸ Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn) (Anm. 13), S. 364. Leider druckt der Band aus dem Text von 1701 nur die Schlussstrophen ab. Diesen kann man der beigefügten Faltafel entnehmen. Vgl. Ausführliche Beschreibung und Abbildung des Tottentanzes in der St. Marien-Kirche zu Lübeck. Neue, mit den alten plattdeutschen Versen aus dem 15ten Jahrhundert vermehrte Auflage, Lübeck: Schmidt Söhne, o.J. (um 1840), S. 15. Das Leporello ist in dieser für Besucher gedachten Ausgabe nachträglich koloriert worden. Da der Fries bei der Bombardierung der Marienkirche 1942 zerstört worden ist, kann die Rekonstruktion nur auf alten Fotografien beruhen. Vgl. auch den Ausschnitt bei Peter Berglar, Matthias Claudius in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 88 f.

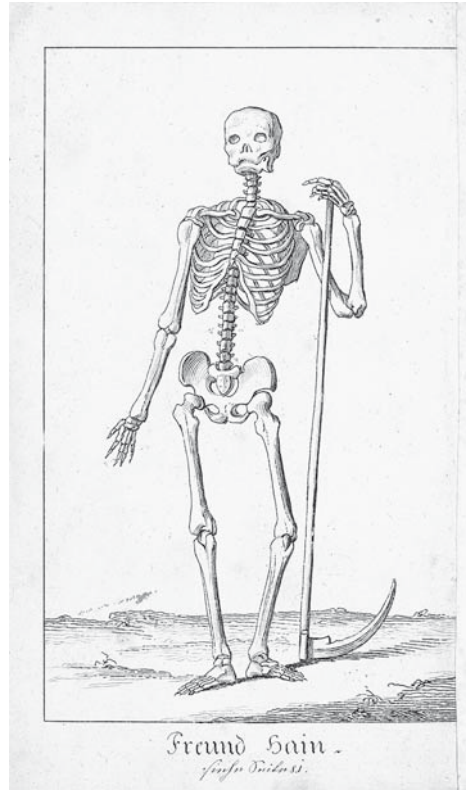


Abb. 3. Frontispiz in ›Asmus omnium secum portans‹, Band 1, 1775.

liefern muss. Es wird ja auch nicht begründet, warum der Tod zu dem jungen Mädchen kommt. Die Frage des Grundes (Krankheit, Schuld, Strafe?) bleibt völlig offen. Diese Offenheit braucht Claudius, wenn er die Reihenfolge umdreht und den Tod antworten und sich rechtfertigen lässt. Claudius dichtete einen in der Tradition bis dahin unerhörten wirklichen Dialog zwischen dem Mädchen und der Todesgestalt, der beiden eine nachvollziehbare Persönlichkeit zuschreibt, auch wenn der Tod hier noch keinen Namen hat. Im Göttinger ›Musen Almanach‹ war das noch völlig offen geblieben, da der Tod gestaltlos blieb. Claudius war bewusst, dass er für den erneuten Abdruck im ›Asmus‹ diese Szene ikonographisch und inhaltlich erläutern musste. Das hat er durch die Beifügung des Frontispiz (Abb. 3) und in der »Dedication« getan. Ihm stand genau vor Augen, wie die Szene wirken sollte. Aber dazu brauchte

er wie in der Ikonographie der Totentanzdarstellung die Hilfe eines Künstlers. Dieser musste die Bimedialität herstellen, Bild und Text vereinen.¹⁹ Das war rezeptionsbewusst gedacht. Und damit bekam der Tod einen Personennamen.

Bei dem ihm persönlich bekannten Kupferstecher Johann Martin Preisler (1715–1794) in Kopenhagen bestellte Claudius mit betonter Präzision: »[...] ein Kupfer so groß als klein8tav [= Oktav], das den Tod mit der Hippe vorstellt und darunter solle stehen »Freund Hain. Siehe Seite 41«. Der Tod muß der gewöhnliche Knochenmann sein. Will Preißler ihm eine Blume in seine Hand geben, so steht das bei Preißler.«²⁰ Bei der geforderten Seitenzahl der Unterschrift auf dem Kupferstich hat Claudius sich versehen. In einem späteren, ebenfalls undatierten Brief hat er um Korrektur gebeten: »à propos ich habe im letzten Briefe gebeten, daß unter dem großen Kupfer Freund Hain Seite 41 stehen möge, ich wollte aber lieber, daß es 81 hieße und also Freund Hain Seite 81.«²¹ Das Motiv der Blume in der Hand des Todes, das Preisler aus unbekanntem Grund nicht ausgeführt hat, ist in diesem Zusammenhang ikonographisch noch nicht gedeutet worden. Vielleicht dachte Claudius an das volkstümliche Schnitter-Lied »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod«, in dem das »Blümelein« für den Menschen steht.²²

19 Vgl. grundsätzlich zum Problem der Bimedialität der Totentanztradition Susanne Warda, *Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2011. Natürlich spielt Claudius in diesem zeitlichen Zusammenhang noch keine Rolle. Vgl. zur Anschauung auch Gert Kaiser, *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert. Mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt am Main 1988 (= Insel-Taschenbuch 647). Der einführende Aufsatz hat den kennzeichnenden Untertitel »Der Tod und das Mädchen«, obgleich dieses auf den Abbildungen keine zentrale Rolle spielt. Die Bezeichnung »Mädchen« kommt nirgendwo vor.

20 Brief an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, o.D. (Ende 1774 oder Anfang 1775) (Botengänge, S. 121). Bereits im vorherigen Brief an Gerstenberg (o.D.) bezieht sich Claudius auf den »alten Freund Preisler«: »[...] ich muß haben: ein Kupfer in klein Oktav, darauf der Tod mit einer Sense steht, und weiter ein paar Kleinigkeiten [...]. Denn versteht sich, ich will sie bezahlen« (ebd., S. 117 f.).

21 Brief an Gerstenberg, o.D. (wohl Januar 1775) (Botengänge, S. 130). Die Seitenangabe zeigt, dass schon ein Korrektorexemplar vorhanden gewesen sein muss.

22 »Es ist ein Schnitter, heißt der Todt, hat Gwalt vom großen Gott. [...] Hüt dich, schöns Blümelein.« Als ältester Beleg gilt ein Regensburger Flugblatt des Jahres 1637. In ›Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano‹ von 1806 wird das Lied mit dem Titel ›Erndtelied‹ versehen und als »Katholisches Kirchenlied« bezeichnet, die Quelle

Das geläufige Grundbild der Totengestalt mit der Hippe/Sense («der gewöhnliche Knochenmann») muss Claudius ebenso wie Preisler anderswoher bezogen haben.²³ Er erwähnt ihn schon 1771 in ›Wandsbecker Bothen‹ in dem Gedicht ›Das Wandsbecker Liedchen‹ und zwar als »freundlich« mit der Hippe.²⁴ Dabei ist allerdings auffällig, dass diese spezielle Form eines bloßen, sozusagen durchsichtigen Gerippes in der Totentanz-Ikonographie keineswegs üblich war, wo vielmehr der Tod abstoßend und angstausslösend gemalt ist. Die geforderte Unterschrift »Freund Hain. Siehe Seite 81« hat Preisler – was bislang vielfach unbeachtet geblieben ist – dem Frontispiz willig beigefügt.²⁵ Was aber sollte der Leser durch diesen Hinweis für eine Verbindung bemerken?

war ein katholisches Gesangbuch (vgl. Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 9/1: Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1975, S. 145). Es muss allgemein bekannt gewesen sein.

- 23 Vgl. etwa das Titelbild von 1597, das bei Freytag (Anm. 15), S. 356 abgebildet ist. Die Sense wird entweder in der rechten oder (wie bei Claudius) in der linken Hand gehalten abgebildet. Vgl. Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhaus in Zusammenarbeit mit Stefanie Knöll, Regensburg 2006, Ausstellungskatalog, S. 30 und 32. Bekanntlich wird die Sense beidhändig geführt. Für eine Blume in der Hand des Todes gibt es kein Beispiel. – Es gibt in der Druckgeschichte der Claudius-Werke auch ein Frontispiz, in dem der Tod genau spiegelbildlich die Sense in der rechten Hand führt, mit der Angabe »Werke. Erster Band, Hamburg, 1819. Bei Perthes und Besser« (siehe die Abbildung bei Hans-Jürgen Benedict, Matthias Claudius. Warum der Dichter den Mond besang und das Leben lobte, Berlin 2014, S. 54).
- 24 SW, S. 788 f., Str. 7: »So lange bis nach vielen Tagen | Der *freundlich* kommt, der mit der Hippe haut.« Das scheint der (gern übersehene) erste Beleg zu sein.
- 25 In den SW wie überhaupt in den modernen Drucken fehlt wegen der geänderten Seitenzahlen die von Claudius gewünschte Unterschrift unter der Totengestalt, die durchaus in den zeitgenössischen Ausgaben (nicht immer in den Raubdrucken) unter das Bild gesetzt ist und die dortige Seitenbezeichnung angibt (Asmus I.II [Anm. 7], Frontispiz). Eine Ausnahme ist Görisch, Gedichte, S. 14. Die »Dedication« ist mit römischen Seitenziffern versehen, woraus zu schließen ist, dass diese bei stehendem Satz als Letztes entstanden ist. Geeske Göhler-Marks, Matthias Claudius als Literatur-Kritiker, Frankfurt am Main 2017 (= Beiträge zur Text-, Überlieferungs- und Bildungsgeschichte 7), S. 175–181 bemerkt den deutlichen Hinweis auf die Werther-Rezension unter der Titelfigur durchaus, wertet ihn aber nicht wirklich aus. Vgl. auch Stephan Lesker, »Weiß nicht, ob's 'n Geschichte oder 'n Gedicht ist«. Mit Geeske Göhler-Marks auf den Spuren des Literaturkritikers Matthias Claudius, in: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 27 (2018), S. 51–59.

Auf Seite 81 des ersten ›Asmus‹ steht der überarbeitete Wiederabdruck der zuvor im ›Wandbecker Bothen‹ Nr. 169 vom 22. Oktober 1774 erschienenen berühmt-berüchtigten Rezension von Goethes (der anlässlich des anonymen Werkes namentlich nicht genannt wird) ›Die Leiden des jungen Werther[s]‹ von 1774. Der überzeugte Lutheraner und Bibelkenner Claudius beginnt mit der erstaunlichen Bemerkung »Weiß nicht, ob's 'n Geschichte oder 'n Gedicht ist«. Das ist nicht nur ein Beispiel für die ›launige‹ Schreibweise des Autors. Es ist im besonderen aber ein indirektes Luther-Zitat aus dessen Vorreden zur Übersetzung der apokryphen Bücher Judith und Tobias, bis hinein in die Elisionen.²⁶ Das kann kaum einer der mit »du« angesprochenen »Jünglinge«, also der gehoffte Leser, bemerkt haben, auch wenn dieser womöglich durchaus eine christliche Stellungnahme erwartet hat. Die Besprechung endet für den weinenden Werther-Enthusiasten, der durch den Selbstmord des Romanhelden selbst gefährdet sein könnte, tröstend nicht mit einem christlich-biblischem Spruch, sondern mit dem Hinweis auf »*Freund Hain* mit der Hippe«, welcher ganz am Ende des zu erhoffenden langen Lebens voller schwer erworbener »Tugend« kommen werde, ohne dass diese Erwartung begründet oder erläutert wird. Das bleibt an dieser Stelle – vor allem im unkommentierten ›Wandbecker Bothen‹ – rätselhaft.²⁷ Das Incipit mit »Weiß nicht, ob's 'n Geschichte oder 'n Gedicht

26 D. Martin Luther. Die ganzte Heilige Schrifft Deudsch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hrsg. von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke, Textredaktion Friedrich Kur, Herrsching o. J.: (Judith:) »Etliche wollen/ Es sey kein Geschicht/ sondern ein geistlich schön Geticht« (S. 1674); ähnlich mit Rückbezug auf das Buch Judith: (Tobias:) »Jsts ein Geschicht/ so ists ein fein heilig Geschicht. Jsts aber ein Geticht/ so ists warlich auch ein recht/ schön/ heilsam/ nützlich Geticht und Spiel« (S. 1731). Annelen Kranefuss hat diese wichtige Entdeckung lediglich in einer Anmerkung in ihrer Dissertation mitgeteilt (Die Gedichte des Wandsbecker Boten [Anm. 6], S. 93, Anm. 84). Welche Ausgabe mit Luthers Vorworten Claudius benutzte, ist unbekannt. Zu Claudius' Wertschätzung der Apokryphen vgl. auch Hermann Patsch, Weisheitsschatz. Jesus-Sirach-Zitate bei Matthias Claudius, in: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 18 (2009), S. 23–31.

27 Der Tugend-Begriff ist nicht antik (virtus) und auch nicht lediglich aufklärerisch zu deuten. Claudius vermeidet den Ausdruck »Glauben«. Das Motto des Göttinger Hains, mit dem Claudius sympathisierte, lautete: »Freiheit und Tugend ist unsere Losung« (Voß an Ernst Theodor Johann Brückner, 6. März 1774, in: Briefe an Johann Heinrich Voß [Anm. 3], Bd. 1, S. 156). Da nach diesem Brief der Hainbund wie der urchristliche Zwölfer-Kreis der Jünger organisiert werden soll, darf man auch bei diesem Begriff einen religiösen Hintergrund nicht übersehen.

ist« mag zwar ein Beispiel von Claudius« launiger Schreibweise sein, aber vor allem ist es im Zusammenhang mit der die Rezension beendende Nennung der Todesgestalt zu lesen. Das soll sagen: Freund Hain, der Tod, gehört, wenn auch apokryph, zum Gesinde Gottes. Darauf soll die Gestalt des Frontispiz aufmerksam machen. Auch künftig wird sich zeigen, wie Claudius in der Sprache Luthers und des lutherischen Gesangbuchs denkt und formuliert. Wenn Annelen Kranefuss für ›Asmus« I.II mit Recht auf die »kunstvoll-vieldeutig aufeinander bezogenen Einzelstücke in Vers und Prosa« aufmerksam macht,²⁸ so wird man das mit dem Hinweis auf die von Claudius bewusst eingesetzten Bildmotive ergänzen müssen.²⁹

In seinem ersten ›Asmus«-Band I.II steht das Toten-Skelett mit der Sense, der »Hippe«, als »Freund Hain« im Frontispiz dem Buch »als Schutzheiliger und Hausgott« – wie es in der »Dedication« heißt – voran. Das ist gewiss eine merkwürdige und aufregende Widmung, die die Leserinnen und Leser überraschen muss. In der Dedikation im Anschluss an diese Bezeichnung hat Claudius mit diesen von Beginn an einen tiefsinnigen, außerordentlich ambivalenten Dialog begonnen, der erst mit dem Gedicht ›Bei dem Grabe meines Vaters« mit der christlichen Hoffnung auf die Totenerweckung enden wird.³⁰ Zugleich wehrt er – nur dem zeitgenössischen Leser erkenntlich – eine Stellungnahme zu Lessings 1769 erschienener Streitschrift ›Wie die Alten den Tod gebildet« ab, in dem der Tod als (Zwillings-)Bruder des Schlafes angeführt wird, was in der Bezeichnung als »Ihren Herrn Bruder« noch durchklingt.³¹ Diese Dedikation ist ein sehr ernster Scherz, den Claudius auf

28 Kranefuss, Claudius (Anm. 3), S. 134.

29 Vgl. auch Jörg-Ulrich Fechner, Bild und Text im Asmus omnia sua secum portans des Matthias Claudius, in: *Imprimatur N.F.* 13 (1990), S. 53–82. Fechner hatte in seiner grundgelehrten Studie das Pech, eine Claudius-Ausgabe benutzen zu müssen, die die Unterschrift unter der Titelfigur nicht enthielt. Er hat aber aus dem Briefwechsel mit Gerstenberg die zutreffenden Schlüsse gezogen. Fechner hat meines Erachtens mit Recht die »katalytische Bedeutung« dieses Hinweises für Claudius selbst betont.

30 Vgl. SW, S. 11–13, 97 f.; Görisch, Gedichte S. 16 f., 48.

31 Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe, Bd. 6: Werke 1767–1769, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt am Main 1985, S. 715–778. Das Zitat SW, S. 11 (Görisch, Gedichte, S. 17) fasst mehrere Sätze Lessings zusammen. Dass die Gestalt des Todes in der Antike als »Gerippe« dargestellt worden sei, wehrt Lessing heftig ab. Vgl. dazu Wilfried Barner, Der Tod als Bruder des Schlafes: Literarisches zu einem

sein eigenes Leben bezogen hat. Sie schließt, vergleichbar mit der Werther-Rezension, ebenfalls mit einem wortwörtlichen Luther-Zitat, nämlich mit dem Ende des 2. Makkabäer-Buchs: »Denn alle Zeit Wein oder Wasser trinken ist nicht lustig, sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trinken das ist lustig: also ists auch lustig, so man mancherley lieset. Das sey das Ende.«³² Er nennt den Tod, mit dem er wie alle Menschen rechnen muss, »lieber *Hain*«. Das hatte er, wie schon beschrieben, bereits 1774 im Wandsbecker Bothen bei der ihm sichtlich besonders wichtigen Rezension von Goethes ›Die Leiden des jungen Werthers‹ getan, mit Wiederholung im ›Asmus‹ I.II: »*Freund Hain* mit der Hippe«. ³³ Diese Charakterisierung »lieber« (als Adjektiv) finden wir in dem Gedicht ›Der Todt und das Mädchen‹ wieder. Hier wie dort lässt sich der Tod als »lieber Knochenmann« anreden, denn er komme als »Freund«. Damit sind die entscheidenden Charakterisierungen als freundlicher Tod von Anfang an gesetzt. Wer einen Namen hat, besitzt eine Persönlichkeit, die charakterisiert werden kann.

Die Bezeichnung »Freund Hain« als Euphemismus für den Tod ist als feste Fügung volkstümlich.³⁴ Claudius hat sie nicht erfunden. Auf einem ›Fliegenden Blatt‹ aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts heißt es bereits:

Freund Hein läßt sich abwenden nit
Mit Gewalt, mit Gut, mit Trew, noch Bitt,
Und braucht ohn all Barmherzigkeit
Geg'n jedermann sein Oberkeit.

Durch Claudius, für den diese Bezeichnung eine Zeitlang zur stehenden Wendung wurde, ist sie literarisch geworden. Johann Georg Hamann

Bewältigungsmodell, in: Tod und Sterben, hrsg. von Rolf Winau und Hans Peter Rosemeier, Berlin und New York 1984, S. 144–166, zu Claudius S. 157: Claudius verweigere und rezipiere das Bild gleichzeitig.

32 Asmus omnia sua secum portans I.II, S. IX; SW, S. 13. Dieses mit An- und Ausführungszeichen versehene Zitat ist längst auf 2. Makk. 15, 40 zurückgeführt worden (SW, S. 998).

33 Asmus I.II; vgl. SW, S. 44, mit Kommentar S. 1005; Görisch, Gedichte, S. 27 f., 265.

34 Karl Braun, Aus der Mappe eines deutschen Reichsbürgers. Kultur-Bilder und Studien. Zweiter Band, Hannover 1874, S. 155–160, Zitat S. 157. Braun war Besitzer des Fliegenden Blattes. Vgl. Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 1, Freiburg, Basel, Wien ³1973, S. 409 (lediglich Vers 1 und 2).

zitiert sie wie selbstverständlich im gleichen Jahr in einer Subskriptionseinladung,³⁵ obgleich er brieflich anfragt: »Sagt mir doch lieber Gevatter! aus welcher alten Legende habt ihr diesen mystischen Namen her«;³⁶ auch der Brieffreund Lessing nimmt sie auf.³⁷ Ein Jahrzehnt später wird Johann Karl Musäus (1735–1787) ein überwiegend gereimtes typisch aufklärerisches Werk mit 24 Vignetten veröffentlichen: ›Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier‹, in dem alle Lebensalter und Berufsgruppen berücksichtigt sind.³⁸ Hier bezieht er sich in der Vorrede auf den »erfindsamen Asmus«, der diese »jokose Benennung von Freund Hein« als allegorischen Ausdruck für den Tod als eine »bequeme Scheidemünze oder wohl gar als Nothmünze ausgeprägt« habe.³⁹ Im gleichen Jahr 1785 erschien ein weiterer literarischer

35 Vgl. SW, S. 995.

36 Der Text geht weiter: »Ich bin von andern auch schon darüber inquirirt worden und Ihnen mit einem sokratischen *non liquet* willkommen gewesen«, in: Johann Georg Hamann, Briefwechsel, Bd. 3: 1770–1777, hrsg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel, Wiesbaden 1957, S. 180, Brief vom 21./22.5.1775. In dem umfänglichen Brief (S. 180–185) gebraucht Hamann die Formel »Freund Hain« fünfmal. Claudius hat sich zur Herkunft bedeckt gehalten. In einem plattdeutsch geschriebenen Brief soll er geschrieben haben: »Freund Hain! Breckt jüm den Kopp nich entwei, mine Herren, deiht nix, wenn't Geheimnis bliwwt, mi süllen is dat'n Geheimnis, deshalb hol' ick den Mund« (Eckart Kleßmann, *Der Dinge wunderbarer Lauf. Die Lebensgeschichte des Matthias Claudius*, Jena 2010, S. 50, leider ohne Quellenangabe).

37 Gotthold Ephraim Lessing an Matthias Claudius, Brief vom 19. April 1778 (mit Bezug auf ›Asmus‹ III): »Bei Gott, lieber Claudius, Freund Hein (!) fängt auch unter meinen Freunden an, die Oberstelle zu gewinnen.« (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 12: Briefe von und an Lessing 1776–1781, hrsg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt am Main 1994, S. 145).

38 [Anonymus,] *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier* von J[ohann] R[udolf] Schellenberg, Winterthur, bey Heinrich Steiner und Comp., 1785. Die postum erschienene Ausgabe Mannheim 1803 als »Neue Auflage« nennt den Namen des Herausgebers Johann Karl August Musäus. Kommentierter Neudruck bei Johann Anselm Steiger, *Matthias Claudius (1740–1815). Totentanz, Humor, Narretei und Sokratick*. Mit dem Totentanz von J. K. A. Musäus und J. R. Schellenberg (1785) und zahlreichen weiteren Illustrationen, Heidelberg 2002.

39 *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier*, a. a. O., S. 6f: »Bey der Armuth der teutschen Sprache an synonymischen Ausdrücken, für das allegorische Ideal des Todes, hat sich der Verfasser erlaubt, die jokose Benennung von Freund Hein, die der erfindsame Asmus bekanntermassen, nicht eben als ein Schaustück, sondern nur als eine bequeme Scheidemünze oder wohl gar als Nothmünze ausge-

Totentanz ›Freund Heins Wanderungen‹ von Johann Gottlieb Münch (1774–1837), in dem der Tod die Gestalt eines würdigen alten Mannes annimmt.⁴⁰ Aber man muss beachten: Keiner dieser Autoren bezieht sich auf das Gedicht über den Tod und das Mädchen! Das bleibt ungenannt, da der Tod dort keinen Namen hat. Ob, wie Claudius in der Dedikation von ›Asmus‹ I.II behauptet hat, der »Knochenmann« in »unsrer Kirch« stand, ist in einer protestantischen Kirche, die ja keinen Reliquienkult kennt, kaum vorstellbar. Man könnte höchstens an ein Gemälde denken. Das ist doch wohl ein Spiel mit der kindlichen Phantasie: »So hab ich’n mir immer von klein auf vorgestellt daß er auf’m Kirchhof über die Gräber hin schreite, wenn eins von uns Kindern ’s Abends zusammenschauern thät, und die Mutter denn sagte: der Todt sey über’s Grab gangen. Er ist auch so, dünkt mich, recht schön, und wenn man ihn lange ansieht wird er zuletzt ganz freundlich aussehen.«⁴¹ Diese Freundlichkeit des Todes wird Claudius in seinem Gedicht behaupten.

Der Tod bleibt keine Angstgestalt, wenn er – wie es zu Beginn der Dedikation heißt und wie Lessing es kurz vorher erneut dargestellt hatte – der (Zwillings-)Bruder des Schlafes ist: »Ich habe die Ehr Ihren Herrn Bruder zu kennen, und er ist mein guter Freund und Gönner.«⁴² Der Tod als »guter Mann«, als »alter Ruprecht Pförtner« – und hier kommt die Christlichkeit des Dedikators doch sehr vorsichtig zum Vorschein –, werde ihn »auf beßre Zeiten sicher an Ort und Stelle zu Ruhe« hinlegen. »Die Hand, lieber *Hain!* und, wenn Ihr ’nmal kommt, fällt mir und meinen Freunden nicht hart.« Der Tod hält den ruhenden, den schlafenden (!) Gestorbenen bereit für die besseren Zeiten der himm-

prägt hat, und die schon hin und wieder vor voll angenommen wird, unter einer kleinen orthographischen Abänderung, um der Konkurrenz mit dem Worte *Hain* oder *Hayn lucus* auszuweichen, auch seines Orts in Umlauf zu sezen: denn er gesteht gern und willig, daß dieser Ausdruck ihm ein wahrer Gewinn, und bey gegenwärtiger (!) Arbeit ganz unentbehrlich gewesen ist.« Die Angabe »in Holbeins Manier« spielt auf die Kupfertafeln mit dem Titel ›Totentanz‹ von Hans Holbein d.J. von 1538 an, die mehrfach nachgedruckt waren.

40 [Anonymus,] *Freund Heins Wanderungen*, Görlitz 1795. Vgl. Jael Dörfer, *Sanfter Greis statt Knochenmann. Zu Johann Gottlieb Münchs literarischem Totentanz ›Heins Wanderungen‹ (1795) und seiner Claudius-Rezeption*, in: *Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft* 17 (2008), S. 23–41. Ich übernehme die Daten von dort.

41 *Asmus I.II*, S. VII–IX; *SW*, S. 12; *Görisch*, *Gedichte*, S. 17.

42 *Ebd.*; *SW*, S. 11; *Görisch* S. 16, auch das folgende Zitat. Das Bild »Ruprecht Pförtner« ist nicht erklärt. Im *Volks glauben* steht das Amt des Himmelspförtners Petrus zu.

lischen Seligkeit nach dem Jüngsten Gericht. So heißt es bald darauf auch 1777 im Gedicht ›Nach der Krankheit‹ zu ›Freund Hain‹: »Sey mir willkommen, sey geseegnet, Lieber! | Weil du so lächelst; doch | Doch, guter Hain, hör' an, darfst du vorüber, | so geh' und laß mich noch!« Der Freund »darf« nur, er ist selbst nur Ausführer und Helfer eines größeren Gebieters über Leben und Tod. Das Lächeln verspricht das sanfte Schlafen, von dem das Mädchen-Gedicht redet, dem die himmlische Seligkeit folgen wird. So kann – am Schluss des Gedichtes – um dieses Lächeln erneut gebeten werden: »Und wenn du wiederkömst, späth oder frühe, | So lächle wieder, Hain!«⁴³ Noch im ›Valet an meine Leser‹ in ›Asmus‹ VII (1803) kann Claudius sich mit Berufung auf die Dedikation von 1775 auf den »bewussten Freund« berufen, ohne seinen Namen nennen zu müssen.⁴⁴

Man kann die Erklärung des ersten Kupferstichs von *Freund Hain*, dem das »Büchel« gewidmet ist, als (nachträglich formulierten) Kommentar des Gedichtes ›Der Tod und das Mädchen‹ lesen. Nicht zufällig steht am Ende des »Büchels« am Grabe des Vaters das »Ahnden von dem ew'gen Leben«. ⁴⁵ Mit dem Namen des Todes bekommt auch das »Mädchen« eine persönliche Zeichnung. Den christlichen Hintergrund müssen Leserin und Leser ergänzen. Sie erhalten ihn, wenn sie auf die

43 Asmus III, S. 158–159; SW, S. 162; Görisch, Gedichte, S. 66 f. Das Gedicht ist fast gleichzeitig im Vossischen (Hamburger) ›Musen Almanach‹ 1778 und im ›Deutschen Museum‹ 1778 (2. Band, Julius bis Dezember, hrsg. von Heinrich Christian Boie und Christian Wilhelm Dohm, als Komposition von Johann Friedrich Reichardt) veröffentlicht worden, mit unbedeutenden Textvarianten. (Neuausgabe: Melodien bey dem Klavier zu singen. Johann Friedrich Reichardt. Lieder mit Klavierbegleitung und Chorsätze nach Texten von Matthias Claudius, hrsg. von Hermann Patsch, Gertrud Steinhäusser, Hans Rudolf Zöbeley, Hildesheim, Zürich, New York 2011, S. 27). Vgl. Lutz Hagestedt, Schwere Prüfung in GOtt. Matthias Claudius besingt Krankheit und Tod, in: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 29 (2020), S. 62–66. Schon in der »Erklärung der Kupfer« in ›Asmus‹ III kommt Claudius mit Hinweis auf die Dedikation in Asmus I.II erneut auf diesen »Freund Hain« zu sprechen, den er in dem Gedicht »in seinem Amt und Beruf« vorstelle (SW, S. 102). Dieses Amt hat der Tod natürlich von Gott.

44 SW, S. 599; Görisch, Gedichte, S. 214. Vgl. Herbert Rowland, Matthias Claudius, München 1991 (= Beck'sche Reihe 617), S. 46. Namenlos bleibt der Tod als Freund auch in ›Auf den Tod der Kaiserin‹ [Maria Theresia] in Asmus IV: »Sie [...] ging getrost und voller Zuversicht | Dem Tod als ihrem Freund entgegen« (SW, S. 230).

45 SW, S. 98, Str. 3; Görisch, Gedichte, S. 48.

Sprache der Luther-Bibel und auf das evangelisch-lutherische Gesangbuch achten. Wo dieser Hintergrund nicht gesehen wird, wird das Gedicht missverstanden.

*Todesgestalt und Frau/Mädchen als Bildmotiv
in der bildnerischen Tradition vor Claudius*

Die Konzentration auf die Begegnung von Knochenmann und (junger) Frau hat eine ikonographische Tradition seit der Renaissance in Deutschland, bei der man aber nicht weiß, wie weit sie Claudius hat kennen und wahrnehmen können. Diese sieht freilich ganz eigen aus. Es ist wichtig zu bemerken, worauf Claudius in seinem Gedicht *nicht* anspielt! Wenn die Kunstwissenschaft hier vom Bild-Typus »Der Tod und das Mädchen«⁴⁶ spricht, so ist diese spätere gelehrte Charakterisierung der oft-

46 Vgl. das Material bei Baumstark (Anm. 15). Wenn der Typus »Tod und Mädchen« bzw. »Tod und Frau« heißt, ist das nicht so deutlich. Aber spätestens bei den Unterschriften der Abbildungen heißt es überwiegend »Der Tod und das Mädchen« (mit Artikeln). Hier steht – möglicherweise unbewusst – die Titelgebung bei Claudius im Hintergrund. Vgl. noch Stefanie Knöll, Zur Entstehung des Motivs »Der Tod und das Mädchen«, in: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Anm. 23), Aufsätze, S. 65–72. Vgl. dazu den Ausstellungskatalog gleichen Titels mit umfassendem Material. Vgl. in diesem Katalogband die Zusammenstellung »Der Tod und das Mädchen« S. 230–257, mit dem Claudius-Gedicht S. 230 als Überschrift des Ganzen. Claudius gibt sozusagen das Thema vor. Knöll übernimmt diesen Titel, ohne auf den Dichter zu sprechen zu kommen. Sie führt das Motiv auf Niklaus Manuel zurück. Den Claudius'schen Titel hat auch Guthke (Anm. 15), S. 94–143 für die Darstellung von Renaissance und Barock. (Bei Claudius hat Guthke das Pech gehabt, offenbar nur einen Raubdruck vor sich gehabt zu haben, denn seine Abbildung der Totengestalt S. 157 enthält den Hinweis auf die von Claudius gemeinte Seite nicht und gibt Daniel Chodowiecki als Illustrator an, der aber 1775 noch nicht für diesen Autor gearbeitet hat.) Zu Gert Kaiser, der seine Ausgabe der mittelalterlichen Totentänze so einleitet, vgl. Anm. 19. Vgl. zuletzt W.S. Di Pietro, Artifacts of the Cult. Tension between Death and the woman is as wiry and volatile as the religious tensions of the time, in: San Diego Reader, vol. 46, no. 2 (january 12, 2017), S. 42–43 (vgl. <https://www.sandiegoreader.com/news/2017/jan/11/art-review-artifacts-cult/>, Zugriff am 19.6.2022) mit der Abbildung eines Buchsbaumtondos im Halb-Akt »Death and the Maiden«, Augsburg um 1520, des Medailleurs Hans Schwarz (1492–1550) aus dem Bode-Museum in Berlin.

mals titellosen Gemälde aus der Überschrift bei Claudius geerbt, aber keinesfalls in seinem Sinne. Ganz im Gegenteil! In dieser bildnerischen Darstellung ist das Mädchen entweder eine Prostituierte oder eine erwachsene Frau, die sich dem Bildbetrachter, der als Voyeur angesprochen ist, nackt oder fast nackt darbietet. Der Tod, der niemals nur als fleischloser Knochenmann mit der Hippe wie bei Claudius gestaltet ist, kommt auf diesen Bildern immer aggressiv von hinten und küsst oder beißt – das ist bei einem Totenschädel nicht unterscheidbar – die Frau von der Seite her, so dass beide als Paar erscheinen. Möglicherweise ist ein *coitus a tergo* angespielt, der kirchenrechtlich als Todsünde galt. Der Leib der Frau ist stets dem Bildbetrachter mit allen sekundären Geschlechtsmerkmalen zugewandt, der bei allem Todesschrecken ihre Nacktheit genießen soll. Die Bilder sind »bühnenreife Szenarien«, die den dargestellten Raum zum »Handlungs- und Schauraum in einem« machen.⁴⁷

Einige Beispiele sollen das belegen. Im Berner Totentanz ›Tod und Jungfrau‹ von Niklaus Manuel gen. Deutsch (ca. 1484–1530) von 1516 bis 1520 hat der Tod der Frau das Hurengewand gelöst, seine Knochenhände greifen an beide Brüste, die miteinander verschlungenen Arme – der Tod hat die seinen unter die verzweifelt betenden Hände geschoben – suggeriert eine zärtlich küssende Umarmung, was in Wahrheit eine Vergewaltigung ist.⁴⁸ 1517 entstand das ähnliche Motiv ›Der Tod als Landsknecht umarmt ein Mädchen‹ (auch ›Tod und Frau‹ genannt) auf einem Holzschnitt, hier sichtlich eine Trossdirne mit tiefem Dekolleté, die den vermeintlichen Landknecht küsst und seine Hand an den entblößten Schoß führt.⁴⁹ Den beiden Darstellungen kann man drei Bilder von Hans Sebald Beham (1500–1550) zur Seite stellen. In einem kleinformatigen Kupferstich von 1529 ›Laszives Liebespaar‹ (eigener Titel?) umfasst die Frau (Eva?) den Penis des Mannes (Adam?), während dieser gleichzeitig seine rechte Hand auf deren nackte Scham legt. Die linke Hand des Mannes tätschelt den Kopf eines kleinen nackten Knaben (Amor?), der mit seiner Linken in einen offenen Geldsack

47 Kiening, *Der Tod, die Frau und der Voyeur* (Anm. 15), S. 199.

48 Siehe die Abbildungen bei Baumstark (Anm. 15.), S. 50 und 121 (nach Paul Zinsli, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Bern 1953, S. 55), zur Deutung als Dirne S. 51 f. Es handelt sich um eine Aquarellkopie von 1648.

49 Vgl. die Abbildung bei Baumstark (Anm. 15), S. 123.

greift. Währenddessen legt hinter dem Mann der grinsende Tod die linke Hand auf die Hüfte des Mannes und die rechte Hand auf dessen Schulter, als ob er ihn (ins Grab) wegziehen wollte. Die interpretierende Randinschrift lautet: NOS | MORS VLTIMA LINEA RERUM (Wir | Der Tod ist das Ende aller Dinge). Es handelt sich in der zweiten Zeile um ein Horaz-Zitat, das auf die Gegenwart von Maler und Betrachtendem bezogen wird.⁵⁰ Wichtiger sind zwei Kupferstiche aus späterer Zeit, in denen der Tod als geflügelter Todesengel (?) dargestellt ist. Im ersten Kupferstich ›Der Tod und das Mädchen‹ (!) von 1547 steht das Vanitas-Motiv der Sterblichkeit der Schönheit im Hintergrund, wie die Schriftleiste eines Sockels zeigt: OMNEM IN HOMINE VENUSTATEM MORS ABOLET (Alle menschliche Schönheit vernichtet der Tod). Der Tod scheint diesen Spruch der nackten, dem Betrachter zugewandten Schönheit in die Ohren zu flüstern.⁵¹ Mit diesen lateinischen Sentenzen der beiden Stiche nimmt der Maler dem Betrachter die allegorische Interpretation ab und rückt das Thema in den Bereich der (antiken) Weisheits- und Tugendlehre, d.h. das Bild wird von vornherein moralisch gerechtfertigt. Das andere, keineswegs mehr allegorisch zu deutende Bild von 1548 ist unter dem Titel ›Schlafende vom Tod überrascht‹ überliefert (Abb. 4). Der Tod nähert sich von hinten der schlafenden unbedeckten Schönen mit dem Stundenglas, was die Unterschrift unter dem Bild »O. DIE STVND IST AVS« erklärt. Die nackte Frau ist auf dem Bild perspektivisch so drapiert, dass ihre haarlose Scham genau im Mittelpunkt dem Betrachter zugewandt erscheint.⁵² Hier gibt es keine

50 Zum Sterben schön (Anm. 23), Katalogband, S. 184, Abb. 118. Vgl. Bild und Deutung bei Kiening (Anm. 15), S. 200, 219. Kiening sieht in der Anordnung des Paares einen Bezug auf das Urmenschenpaar und zugleich seine Pervertierung (S. 200); der Tod scheine selber ein geiler Geselle zu sein.

51 Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Katalog zur Ausstellung im Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, hrsg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten 2011, S. 248, Abb. 70; Zum Sterben schön (Anm. 23), Katalogband, S. 236 f., Abb. 131 (Titel: ›Der Tod und das stehende Weib‹, als mögliches Exlibris aus italienischer Tradition gedeutet). Die Herkunft der Sentenz ist unbekannt.

52 Die gottlosen Maler von Nürnberg, a.a.O., S. 245, Abb. 68. Vgl. Baumstark (Anm. 15), S. 1 und 143 f., hier unter dem Titel »Der Tod und das schlafende Weib«. So auch Zum Sterben schön (Anm. 23), Katalogband, S. 238 f., Abb. 132. Motivisches Vorbild ist die beliebte antikisierende Darstellung der schlafenden Venus, die vom Satyr überrascht wird.

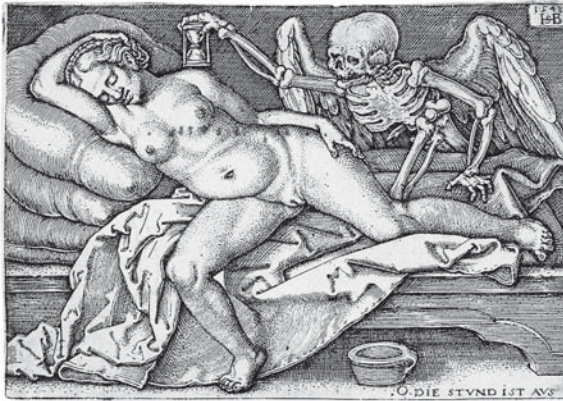


Abb. 4. Hans Sebald Beham, *Der Tod und das schlafende Weib*, Kupferstich, 1548
 (© Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Geschichte, Theorie
 und Ethik der Medizin, Graphiksammlung Mensch und Tod).

Zweifel. Für den Voyeur – es ist ja an eine männliche Käuferschicht zu denken – ist die schlafende Frau zum Sexualobjekt geworden, d. h. das Bild ist nach modernem Urteil pornographisch.

Noch stärker sexualisiert, ja geradezu als ein Spiel mit erotischer Frauenschönheit und Tod sind die Bilder von Hans Baldung gen. Grien (ca. 1485–1545) gemalt worden.⁵³ Das ist die gleiche Zeit wie die Arbeiten von Nikolaus Manuel gen. Deutsch. Erst mit Baldung, hat man gesagt, werden die Frauen entkleidet.⁵⁴ Hans Baldung Grien hat das

53 Vgl. Dieter Koeplin, Baldungs Basler Bilder des Todes mit dem nackten Mädchen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35 (1978), S. 234–241; Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 94–96 (Abb. 24), S. 142 f. und 149–152; Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien. Städel Museum. Ausstellung und Katalog von Bodo Brinkmann mit einem Beitrag von Berthold Hinz, Petersburg und Frankfurt am Main 2007, bes. S. 147–181 (»Sündenfall ohne Erlösung«) und S. 182–198 (»Tierische Triebe: animalische Abgründe der Liebe«); Hans Baldung Grien. heilig – unheilig, hrsg. von Holger Jacob-Friesen, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin 2019, vgl. S. 230–245: »Vanitas – Vergänglichkeit der Wollust«.

54 Jan Nicolaisen, Hans Baldung Grien und die »Privatisierung« des Bildes. Augustinische Bildgedanken zur Zeit und Erinnerung im Spätwerk des Künstlers, in: Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk, hrsg. von Holger Jacob-

Thema seit 1513 mehrfach gestaltet – motivtypisch mit dem von hinten die Frau ergreifenden Tod und der nackten oder fast nackten Frau, die dem Betrachter zugewandt ist. Der Tod ist, so kann man verallgemeinern, ein alter Mann mit grauen Haaren, mit zerzupftem Bart auf dem hohlwangigen Schädel, die Augen sind leere Höhlen, der Unterleib zeigt durch herabhängende Hautfetzen Anzeichen der Verwesung, Beine und Füße sind bloße Knochen. Dieser Tod, der wie gerade aus dem Grab entstiegen aussieht, ist abstoßend und keinesfalls als erotischer Partner der Frauengestalt gemalt. Da diese Bilder ohne Bezeichnung sind, stammen die Namengebungen aus der Kunstwissenschaft. In einem Inventar von 1772 heißt es lediglich »Zwey Täfelin auf Holtz; den Tod mit Weibsbildern vorstellend von HBG [Hans Baldung Grien]«. ⁵⁵ Jede typisierende formelhafte Namengebung ist moderne Erfindung, vielfach im Anschluss an das Gedicht von Claudius.

In dem Tafelbild ›Tod und Mädchen‹ von 1513 (vor 1517) hat der hässliche nackte Tod das Mädchen, das lediglich noch ihre Taille von einem wallenden, sich lösenden weißen Leichentuch umhüllt hat, von hinten fest am Arm ergriffen und zeigt ihr das Stundenglas (Abb. 5). ⁵⁶ Der Tod, mit einem Bein im schon geöffneten Grab, zwingt das erschrockene Mädchen zu dem Unvermeidlichen. Eine Art zärtlicher Umarmung ist nicht zu erkennen. Das ändert sich in den späteren Bildern. In dem Kupferstich ›Der Tod und das Mädchen‹ ⁵⁷ von 1515 betrachtet sich die junge Frau ohne Arg vollkommen nackt im Handspiegel, während sie ihre wallende Mähne zurechtrückt. Offenbar soll sie als eitel dargestellt werden. Eitelkeit (*vanitas*) – im zeitgenössischen Verständnis als Vergänglichkeit zu deuten (»Es ist Alles gantz eitel«: Prediger

Friesen und Oliver Jehle, Berlin und München 2019, S. 260–273, hier: S. 266. Für Nicolaisen intensiviere Baldung Grien mit diesem Motiv »den emotionalen Gehalt und balanciert elegant zwischen feiner Aktmalerei und dramatischer Allegorie«.

55 Von der Osten (Anm. 53), S. 150.

56 Ebd., S. 94–96, Abb. 24; Baumstark (Anm. 15), S. 128 f. als »Mädchen vom Tode verfolgt«, auch für die folgenden Abbildungen S. 131, 133, 171, 140, 203 (Vorstudie). Vgl. Brinkmann (Anm. 53), S. 165 (»Der Tod verfolgt ein Mädchen«), 167, 169, 171. Vgl. zur Deutung auch Kiening, *Der Tod, die Frau und der Voyeur* (Anm. 15).

57 Brinkmann (Anm. 53), S. 169, Abb. 106, S. 168 (»aus Baldungs Werkstatt«); Baumstark (Anm. 15), S. 131. Bei Knöll (Anm. 46) heißt das Bild »Nacktes Mädchen, sich spiegelnd und kämmend, dem Tode verfallen« (S. 68), was eher eine Bildbeschreibung als ein Bildtitel ist. Bei von der Osten fehlt das Bild.



*Abb. 5. Hans Baldung Grien, Tod und Mädchen, vor 1517
(Museo Nazionale del Bargello, Firenze, © bpk / Alinari Archives).*

Salomo 1,2 Luther) – gilt im christlichen Zusammenhang als (Tod-) Sünde. Die Frau bemerkt den Tod nicht, der sie von links hinten soeben zärtlich mit beiden Knochenhänden um die Taille fasst. Das wallende zukünftige (Leichen-)Tuch trägt nicht wie in dem vorherigen Bild das Mädchen, sondern (wie in der Totentanztradition) der Tod. Die vollständige Umarmung steht (im Grab) bevor und kann von dem Betrachter in der Phantasie vollzogen werden.

In ›Der Tod und das Mädchen‹ von 1517⁵⁸ trägt die junge Frau lediglich einen durchsichtigen Schleier um den Unterkörper, der die Scham nicht verhüllt. Der Tod hat sie fest mit der linken Hand an den langen

58 Dieses und das folgende Bild werden in der Regel gemeinsam abgebildet. Vgl. von der Osten (Anm. 53), S. 142 f., Abb. 44; Brinkmann (Anm. 53), S. 167, Abb. 105; Baumstark (Anm. 15), S. 140, Abb. 21.



Abb. 6a. Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, 1517,
Abb. 6b. Hans Baldung Grien, *Der Tod und die Frau*, um 1518–1520
(Bilder: Kunstmuseum Basel, Museum Faesch 1823, Inv.-Nr. 18 und 19).

Haaren gepackt; sie kann nur noch die Hände zum Bittgebet schließen. Der rechte Zeigefinger des Todes weist auf die Erde (die Grabplatte?), was in der Inschrift erklärt wird: HIE MVST DV YN. (Abb. 6a) Die Grausamkeit des Todes und die Schönheit des Frauenkörpers, den der Tod begehrt, stehen in deutlichem Kontrast. Das letzte Bild »Der Tod und die Frau« (Abb. 6b), zu datieren etwa 1518–1520, gilt als reifstes Werk dieser Thematik.⁵⁹ In einem Inventarverzeichnis aus späteren Jahren werden, wie schon gesagt, beide Bilder als »Zwey Täfelin auf Holtz, den Tod mit Weibsbildern vorstellend« zusammengefasst. Auch dieses »Weibsbild« hat einen makellosen Körper, durch das von den beiden

59 Siehe von der Osten (Anm. 53), S. 149–152, Abb. 48; Brinkmann (Anm. 53), S. 170–174, Abb. 108; Baumstark (Anm. 15), S. 140 f.

Händen notdürftig gehaltene weiße Gewand gerade noch bis zu den Oberschenkeln bedeckt, aber mit sichtbarer Scham, so dass dem Betrachter nichts verborgen bleibt. Das Gesicht der Frau ist dem Tod, der es zu küssen oder zu beißen versucht, mit abwehrendem Schrecken zugewandt. Auch dieser Tod greift mit der rechten Hand nach dem Haar und mit der linken nach der Brust. Beide stehen auf einer Grabplatte. Es ist die letzte Station. Es gibt kein Zurück.⁶⁰ Es bedarf dazu keiner erklärenden Inschrift. Dass die Frau durch ihr nacktes Posieren und die grundsätzliche Bereitschaft zu einer amourösen Affäre, also durch ihr selbst verschuldetes sündhaftes Verhalten, den Tod erst herbeigelockt habe,⁶¹ ist eine durch das traditionelle Eva-Motiv als die Verursacherin der Ursünde, wie sie freilich der zeitgeschichtlichen Theologie entsprach, theologisch eingetragene Interpretation.

Der Tod (niemals bloßer Knochenmann) als aggressiver Liebhaber, der die sündhaft schöne Frau dem Voyeur zur Verfügung stellt, ehe er sie zur makabren Liebesvereinigung in das Grab zieht, drückt anthropologisch eine misogynen Grundeinstellung aus, die die Frau als begehrten Versucherin fürchtet, die nur durch den (männlichen) Tod gebändigt werden kann. Die Ambivalenz, die diese Darstellung ins Bild hebt, ist die Gleichzeitigkeit des sexuellen, unter der (Tod-)Sünde stehenden Begehrens und des schöpferischen Reizes der weiblichen Schönheit. Mit dieser Ambivalenz spielen die drei vorgestellten Künstler. Die Auftraggeber und Betrachter der Bilder sind Männer, die in dieser Vorstellungswelt leben.⁶²

60 Vgl. auch Hans Sebalds Bild ›Der Tod und die drei nackten Weiber‹ (Zum Sterben schön [Anm. 23], Katalogband, S. 198). Motivisch komplexer ist das frühere Bild ›Eva, die Schlange und der Tod‹ von ca. 1510/12, in dem Eva vollkommen nackt ist und der Tod, die Schlange und die Urmutter miteinander verbunden sind. Vgl. Brinkmann (Anm. 53), S. 175, Abb. 111 (Titel: »Eva, die Schlange und der Tod als Adam«); Baumstark (Anm. 15), S. 74–77.

61 So Brinkmann (Anm. 53), S. 172. »Aufgrund ihrer sexuellen Begierde verfallen also diese jungen Frauen dem Tod, und ihre Sexualität bezieht den Betrachter mit ein. [...] Wir sind nicht nur Beobachter, sondern Betroffene.« (S. 174). Baumstark (Anm. 15), S. 141 stimmt dem zu.

62 Spätere künstlerische Aufnahmen dieses Themas können hier nur angedeutet werden. Edvard Munchs ›Døden og Piken‹ (Tod und Mädchen), eine Kaltnadelradierung von 1894, hat ihren Weg auf die Titelseite des Buches ›Der Tod und das Mädchen‹ (wie Anm. 17) gefunden. Das nackte, nur mit einem Gürtel bekleidete Mädchen scheint hier die aktive, den Totenkopf umfassende und küssende Part-

Mädchen und Tod bei Claudius

Nichts davon können wir bei Claudius voraussetzen. Dass er die besprochenen Abbildungen im Abstand von mehr als zwei Jahrhunderten jemals gesehen oder von ihnen gehört hat, ist wenig wahrscheinlich. Aber sie können als Kontrast-Folie dienen, um zu sehen, wie eigen er das Thema »Tod und Mädchen« behandelt hat. Beide – der Tod und das Mädchen – sind bei gleichem Bildmaterial völlig anders gedacht. Das macht die Eigenart dieser Dichtung aus.

Das Gedicht setzt bei den Lesenden voraus, dass sie wissen, was ein »Knochenmann« ist und was die fiktive Ankunft eines solchen bedeutet. Claudius spricht in seinem Gedicht eine gemeinsame geistesgeschichtliche Tradition an. Er verbirgt ja nicht, dass es sich um Lyrik handelt, in der nicht alles erklärt werden muss.

An dieser Stelle muss auf eine Parallele verwiesen werden, die ähnliche Voraussetzungen hat. Ende 1773 hatte Gottfried August Bürger (1747–1794) im Göttinger ›Musen Almanach für das Jahr 1774‹, in das auch Claudius vier Gedichte gegeben hat, seine Ballade ›Lenore‹ mit dem Incipit »Lenore fuhr um's Morgenroth | Empor aus schweren Träumen« veröffentlicht, mit der er berühmt wurde.⁶³ Das Thema ist vergleichbar: Die junge Braut, deren Bräutigam nicht aus dem Krieg zurückgekehrt ist, verzweifelt am Leben und wünscht sich den Tod: »Der Tod, der Tod ist mein Gewinn! | O wär ich nie geboren!« Am Ende des Tages wird sie der als Bräutigam verkleidete (namenlose) Tod ins Grab gebracht haben. Das individualisiert die Totentanz-Tradition wie dann bei Claudius. Man wird die Frage stellen müssen, ob Claudius die Anregung zu seinem kurz danach entstandenen Gedicht von Bürger

nerin zu sein, der der Knochenmann sein rechtes Bein zwischen die Schenkel schiebt. Gänzlich unerotisch ist ›Tod und Mädchen‹ von Egon Schiele (1915). Vgl. im weiteren noch »... das poetischste Thema der Welt?« Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz. 1. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt 1999, hrsg. von Ute Jung-Kaiser, Bern u. a. 2000. Im 20. Jahrhundert wurde das Motiv vielfach auch medial und filmisch entdeckt. Nota bene immer im Schlagschatten des Claudius'schen Titels!

63 Musen Almanach A MDCCLXXIV, Göttingen, bey J. C. Dieterich (Nachdruck Hildesheim und New York 1979), S. 214–226 (Unterschrift: Bürger). Vgl. den allgemeinen Hinweis bei Guthke (Anm. 15), S. 19.

bekam – er muss es ja im ›Musen Almanach‹ gelesen haben – und wie weit er sich in seinem ›Der Tod und das Mädchen‹ davon absetzte. Diese Frage wird im folgenden mit Ja beantwortet und erläutert werden. Der Stoff jedenfalls war, nach welcher Tradition auch immer, in der literarischen Welt des Göttinger Hains angekommen. Und so hat ihn Claudius ohne Verzug aufnehmen können. Es handelte sich ja um sein persönliches Thema.

Im ›Wandsbecker Bothen‹ hatte er bereits 1772, also im Jahr vor Bürger, geschrieben, was jedermann wusste: »Und so werden sie alle begraben werden, | Und verwesen im Grabe zu Staub!«⁶⁴ Der Tod als das Ende des Lebens ist das gemeinsame Schicksal aller Menschen, und er kann auch junge Menschen betreffen. Claudius wusste, wovon er sprach. Dass der Tod in seinem Gedicht als Gestalt vorgestellt wird, die sogar in Versen sprechen kann, ist nicht biblisch, aber volkstümlich unverdächtig und künstlerisch notwendig. In der Totentanz-Überlieferung in Lübeck spricht der Tod in paarweise gereimten Alexandrinern, bei Bürger in vier- und dreihebigen Jamben im Kreuzreim.

Claudius unterscheidet den rhythmisch-dramatischen Charakter deutlich in der Mädchen- und der Tod-Strophe.⁶⁵ Die Dreiheber im Kreuzreim mit Wechsel von weiblicher und männlicher Endung geben in der Mädchen-Strophe den Schrecken in kurzen Kola wieder, bis in den beiden weiteren Versen der argumentative Hinweis auf die Jugend und der Bitte um das Unberührt-sein-lassen durch das zugleich schmeichelnde und verzweifelte »Geh, lieber | Geh Lieber!« den eher ruhigeren Rhythmus unterbrechen. Diese auffordernde Bitte erfordert eine Antwort. Der Tod muss, anders als in den Bildern der Renaissance und in der Totentanz-Tradition, reagieren. Er reagiert dialogisch. Er wehrt den Vorwurf der Wildheit ab (»ich bin nicht wild«). Er kommt dem Mädchen entgegen, indem er den Kreuzreim samt Reim-Geschlecht übernimmt, aber er rhythmisiert ihn ganz anders. Die fünf Fußigen Jamben wird man bei der Aufforderung »Gib deine Hand« nicht alternierend lesen, sondern mit Anfangsbetonung auf »Gib«, also gegen das Metrum. Schubert hat es so getan. Mit dem Händegeben erinnert Claudius an die malerische Tradition des Totentanzes, in der der fordernde Tod den Arm

64 ›An S. bei – Begräbnis‹ (SW, S. 80, aus dem Wandsbecker Bothen von 1772).

65 Ich verweise auf die eingehende, bisher nicht überholte Formanalyse bei Krane-fuss, Die Gedichte des Wandsbecker Boten (Anm. 8), S. 158–162.

der Tänzerinnen und Tänzer nimmt. (An die sexuellen Griffe der Renaissance-Maler wird man nicht denken.) Diesem auffordernden Geben kann nicht widersprochen werden. Aber es folgt die Tröstung (keine Sündenstrafe) und das Versprechen eines sanften Todesschlafs. Eine Reaktion des Mädchens, also die Erfüllung des Gebotes, bleibt ungesagt. Eine theologische Deutung gibt Claudius nicht. »Die eigentliche Auflösung dieser Auseinandersetzung liegt außerhalb des Gedichts«,⁶⁶ also sozusagen in der ausgesparten vierten Strophe – wie sie nach der Totentanz-Tradition zu erwarten wäre. Diese Auflösung müssen Leserin und Leser (und später die Komponisten) leisten.

Claudius entweicht einem möglicherweise dogmatischen Problem, indem er den Tod »Freund Hain« nennt. Er führt – wie schon gesagt – im Titel des Gedichts den namenlosen »Tod« zuerst ein und dann das namenlose »Mädchen«, was der Totentanz-Tradition entsprechen würde, aber er kehrt sich sofort gegen die Erwartung dieses Schemas und schildert zuerst die Reaktion des Mädchens, das offenbar die Todesgestalt erblickt hat. Wie diese als »Knochenmann« vorgestellt werden muss, ist für den Leser des ›Asmus‹ im Frontispiz zu erfahren – im ›Musen Almanach‹ ohne die optische Hilfe war die Kenntnis dieser Tradition vorausgesetzt. Claudius geht davon aus, dass diese »Lücke« gar nicht bemerkt wird. Die Spannung bezieht sich auf die Reaktion des angesprochenen Todes, der sich rechtfertigen muss und das auch tut.

In den letzten Jahrzehnten wird bei der Interpretation des Gedichtes aus der Reaktion des Mädchens und der Antwort des Todes ein »bereits latent vorhandenes erotisches Moment in der Beziehung« erschlossen,⁶⁷

66 So mit Recht die bisher nicht rezipierte Schlussfolgerung bei Kranefuss (Anm. 8), S. 162.

67 Görlich, Mädchen, Meitli, Jüngling und Tod (Anm. 2), S. 51. Schon Kranefuss schloss auf ein unbewusstes Liebesmotiv (Anm. 8, S. 159). Aus psychoanalytischer Sicht siehe Thomas Seedorf, Das Mädchen, der Jüngling und der Tod. Zu zwei Liedern Franz Schuberts, in: Der Tod und das Mädchen (Anm. 17), S. 33–42. Aus Schuberts Vertonung zieht er eine überraschende Folge: »In Claudius' Gedicht herrscht beim Mädchen eine Abwehrhaltung vor, doch lässt die Formulierung ›geh Lieber‹ im dritten Vers die Überlegung zu, dass diese Haltung eigentlich eine ambivalente, zwischen Angst und geheimer Hingabe schwebende sei. Bei Schubert hingegen sinkt das Mädchen dem Tod geradezu in die Arme.« (S. 36 f.) Abgesehen davon, dass Seedorf nichts von den verschiedenen Textfassungen weiß, vergisst er ganz, dass Schubert in seiner Vertonung Vers 4 »Und rühre mich nicht an.« verdoppelt, also die Abwehr verstärkt hat.

wobei die Fassung im ›Asmus‹ gemeint ist. Am deutlichsten hat das Gert Kaiser ausgedrückt, der dem Text ein »erotisches Moment« abliest, ein »offenkundiges Abgestoßensein und zugleich Hingezogenensein des Mädchens«: »Bei Claudius hat der Tod eine erotische Macht über das Mädchen – und dadurch hat das Mädchen teil an seiner Dämonie.«⁶⁸ Es sind einerseits die Stichwörter »Lieber« und der Wunsch, nicht ange-rührt zu werden, in der Reaktion des Mädchens und andererseits die Selbstbezeichnung »bin Freund« angesichts des »schönen und zarten Gebildes« in der Antwort des Todes mit dem Versprechen eines sanften »Schlafens« in seinen Armen, die angeführt werden. Gelegentlich wird dabei kurz auf die Bildtradition der Renaissance verwiesen, fast immer auf die Tradition des Totentanzes, in der der Tod zum letzten Tanz ein-lädt. Aber der Wortschatz des Dichters gibt eine solche Deutung nicht her. Claudius lebt in einer ganz anderen semantischen Vorstellungswelt.

Claudius wusste bei dieser Titelgebung, wovon er spricht. Er hatte Erfahrungen mit dem Tod von Geschwistern, des Vaters und seines ersten Kindes – und er wird Jahre später den Tod seiner 20-jährigen Tochter Christiane zu beklagen haben, die sein Freund Friedrich Heinrich Jacobi anlässlich der Beerdigung ein »köstliches Mädchen« nennen wird.⁶⁹ Claudius benutzt für die lyrische weibliche Gestalt nicht die

68 Der Tod und die schönen Frauen (Anm. 15), S. 44. Kaiser muss für diese Deutung einen Hiatus zwischen der Dedikation und dem Gedicht behaupten: »Das ist ein ganz anderer Tod als derjenige des Gedichts, der die Vereinigung mit dem Mädchen sucht und auf eine widerstrebend-liebende Frau trifft. Die Kraft der lyrischen Sprache hat Claudius in diesem Gedicht weit über seine biedere Vorstellungswelt hinausgerissen und etwas ausdrücken lassen, worüber er in Prosa kaum verfügt.« (S. 45) Diese Deutung des Todes als »Geliebter« hat die Musikwissenschaft schon bei Schubert finden wollen. Vgl. Jung-Kaiser, »... das poetischste Thema der Welt?« (Anm. 62), S. 9–24, hier: S. 11, 14 (mit Kaiser-Zitat); Werner Aderhold, Der Tod und das Mädchen in Schuberts ›Veränderungen‹ oder: Der Tod als Geliebter, ebd., S. 81–90, hier: S. 83 f. Aderhold macht darauf aufmerksam, dass der Titel für das Streichquartett in d (D 810) der Komposition erst im späten 19. Jahrhundert hinzugefügt wurde und nicht von Schubert selbst stammt (S. 86).

69 Vgl. Jacobis Brief an Johann Wolfgang Goethe, 5. Juli 1796: »[...] Christiana Claudius, die tödlich krank wurde – ein zwanzigjähriges köstliches Mädchen: wir haben sie heute begraben [...]« (Friedrich Heinrich Jacobi, Sämtliche Werke. Briefwechsel I, 11: Oktober 1794 bis Dezember 1798, hrsg. von Catia Goretzki, Stuttgart-Bad Cannstatt 2017, S. 123). Siehe auch Hermann Patsch und Burkhard

Bezeichnungen »Jungfrau« oder »Jungfer«, wie sie im Lübecker Totentanz genannt werden, auch nicht »Frauenzimmer«, schon gar nicht (adeliges) »Fräulein«, sondern mit »Mädchen« die »vertrauliche Sprechart des Hochdeutschen«,⁷⁰ die er auch sonst in seinen Gedichten und Briefen gebraucht. Er kennt natürlich die generische Bedeutung im Gegenüber zu »Knabe«: Der Mond »liebt zwar auch die Knaben, | Doch die Mädchen mehr«, heißt es im ›Lied bei Mondschein zu singen‹,⁷¹ hier aber ist mit der Bezeichnung »Mädchen« die junge schon erwachsene, aber noch nicht verheiratete Frau bis etwa 30 Jahren gemeint. Im protestantischen Norddeutschland wurden Mädchen mit 14 bis 15 Jahren konfirmiert und waren religiös erwachsen, d. h. sie wurden mit Einwilligung der Eltern ehefähig.⁷² Liebesfähig waren sie allemal, zumal in den Gedichten des Wandsbecker Boten. In den ›Tändeleyen und Erzählungen‹ von 1763 lässt der junge Claudius ein »betäubtes«, ein »schön unschuldig Mädchen« auf dem Friedhof um den geliebten »Jüngling in den besten Jahren« weinen.⁷³ So nennt er in demselben ›Asmus‹-Band ›Das unschuldige Mädchen‹, das die Mutter fragt, wofür sie ihre roten Lippen brauche.⁷⁴ Das sind Belege für die neue gesellschaftliche Entwicklung der individuellen Liebe als Vorbedingung einer ehelichen Beziehung. Aber üblich waren in der bäuerlichen und bürger-

Stauber, Das Grablied »Diese Leiche hüte Gott!« von Matthias Claudius auf den Tod seiner Tochter Christiane und dessen Vertonung durch Johann Friedrich Reichardt. Eine Erinnerung nach 220 Jahren, in: *Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft* 28 (2019), S. 48–65.

70 Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, Bd. 3, Leipzig ²1793, S. 13 (im Artikel »Magd«!).

71 SW, S. 75.

72 Vgl. Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Bd. 1: Das Haus und seine Menschen 16.–18. Jahrhundert, München ⁴2005, S. 13–157, hier: S. 122. Die Ehemündigkeit lag für Männer bei 18 Jahren, bei Frauen gelegentlich früher.

73 SW, S. 716 f. Vgl. den photomechanischen Neudruck der Erstausgabe. Mit einem Nachwort hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, Hamburg 1998, S. 42 f.

74 SW, S. 68 f. (Erstdruck 1768). Vgl. dazu die Interpretation von Lutz Hagedstedt, *Das unschuldige Mädchen – so unschuldig nicht*, in: *Helle reine Kieselsteine. Gedichte und Prosa von Matthias Claudius mit Interpretationen*, hrsg. von Reinhard Görisch in Verbindung mit der Claudius-Gesellschaft, Husum 2015, S. 11–24.

lichen Stadtbevölkerung Frühehen nicht. Immerhin hat sich der Autor selbst in die 16-jährige Rebekka Behn verliebt und die 17-jährige (ohne Mitgift) geheiratet, die er dann als sein »Bauernmädchen« idyllisiert hat.⁷⁵ Im gleichen ›Asmus‹-Band wie das Gespräch zwischen dem Mädchen und dem Tod ist das Gedicht ›Phidile‹ gedruckt, die sich mit 16 Jahren das Herz von einem fremden Jüngling verunsichern lässt.⁷⁶ So alt mag Claudius sich das »Mädchen« gedacht haben. Es war jung und hatte das Leben vor sich und wollte zutiefst erschrocken den Knochenmann nicht akzeptieren.

Die Anrede mit dem Adjektiv »lieber« (nämlich »lieber [Knochenmann]«) in der Handschrift bzw. dem Substantiv »Lieber« im ›Asmus‹ darf man nicht überdeuten. Das entspricht der Anrede »lieber Hain« in der Dedikation und der Einladung für den lächelnden Hain »Sey mir willkommen, sey gesegnet, Lieber!« in dem autobiographischen Gedicht ›Nach der Krankheit, 1777‹.⁷⁷ Hier wie dort kann von einem »erotischen Moment« nicht die Rede sein. Es ist die schmeichelnde Höflichkeit derer, die etwas erreichen wollen, d. h. es ist Taktik. Dass der Tod die zum Sterben Bestimmten anfasst (»rühre mich nicht an«), kann in der Malerei mit sexuellem Griff und auch im Lübecker Totentanz wahrgenommen werden, wo die Todesgestalten die Angesprochenen am Arm packen und zum letzten Tanz ziehen. Das ist bei dem Knochenmann des Frontispiz weniger vorstellbar, der mit der Sense zur Ernte kommt und nicht zum Beischlaf oder zum Tanz. Diese sexuelle bzw. auch nur erotische Bedeutung macht an dieser Stelle keinen Sinn. Auch hier spricht Claudius in der Sprache der Bibel. Luther übersetzte die Worte des Auferstandenen zu Maria von Magdala in Johannes 20,17 »Rühre mich nicht an« mit der »geistlichen deutung« in der Randklärung »denn anrühren bedeut gleuben«.⁷⁸ Erst die lateinische Übersetzung in der Vulgata mit »Noli me tangere« mag in der Studenten-

75 Siehe die ernüchternde Darstellung von Barbara Becker-Cantarino, Rebecca Claudius. Zur sozialgeschichtlichen Realität des »Bauernmädchen«, in: Matthias Claudius 1740–1815. Leben, Zeit, Werk (Anm. 14), S. 69–90.

76 SW, S. 33 f.; Görisch, Gedichte, S. 25 f.

77 SW, S. 162 (Asmus III, S. 158 f.); Görisch, Gedichte, S. 66 f.

78 Luther, Die gantze Heilige Schrifft (Anm. 26), S. 2183. Luther macht zugleich darauf aufmerksam, dass das nur für Johannes gelte, denn Matthäus 28,9 habe Jesus »sich lassen die Weiber anrühren«.

sprache eine sexuelle Nebenbedeutung bekommen haben. Das ist für Claudius nicht anzunehmen. Der überzeugte Lutheraner spielte nicht zweideutig mit dem Bibelwort.

Vor allem die Antwort des Todes hat zu einer erotischen Interpretation eingeladen, zu einem Beispiel für die »Affinität von erotischer Liebe und frühem Tod«:⁷⁹ Dieser werbe durch die Aufforderung »Gib deine Hand« wie ein Freier um die Hand und Gunst des Mädchens, verstärkt durch Schmeichelei (Handschrift: »zart und schön Gebild«, »Asmus«: »schön und zart Gebild«), d. h. er wisse um die sichtbare Jugend, und er biete sich als »Freund« an (»bin Freund«), er korrigiere die Charakterisierung als »wild« (»ich bin nicht wild«), lehne die Vorstellung der Sündenstrafe für ein zügelloses Leben wie in der Malerei der Renaissance ab (»komme nicht zu strafen«) und fordere einen guten Mut (zur Sexualität?), denn das Mädchen werde »sanft in seinen Armen schlafen«. Der Tod scheint als ein »Liebhaber« und »Liebespartner«, wie man geschrieben hat,⁸⁰ um ein ewiges Beilager im Grab zu werben – so wie oben die besprochene Malerei in deren Motiv des »Liebhaber-Todes« gedeutet wurde. Aber natürlich ist kein Interpret so weit gegangen, hier einen *coitus a tergo* einzutragen. Auch wird das Mädchen nicht nackt vorgestellt. Soweit wagte man bei Claudius nicht zu gehen. Aber immerhin konnte man formulieren: »Die Verführung zum Tode gelingt, Liebe und Tod fallen am Ende des Gedichts zusammen.«⁸¹

79 Hermann Wohlgschaft, *Unsterbliche Paare. Eine Kulturgeschichte der Liebe*, Bd. 2: Reformation – Barock – Aufklärung – Klassik – Romantik, Würzburg 2016, S. 154–156, mit Hinweis auf Hans Baldung Grien. Der Autor bezieht seine stärksten Formulierungen von Stefan Dosch, *Die Liebe und der ewige Schlaf*, in: *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 76 vom 1. 4. 2014, S. 12. Schließlich schließt Wohlgschaft, der katholischer Priester ist, aufgrund des Gesamtwerks von Claudius auf eine christliche Bedeutung: Die »urmenschliche Sehnsucht« nach Liebe werde im Tod nicht abgewürgt, »sondern – durch den Tod hindurch – in geheimnisvoller, der göttlichen Liebe entsprechender Weise erfüllt« (S. 158). Wie das mit der »elegischen Stimmung« des Dichters bei der Abfassung des Gedichtes zusammenpasst, bleibt etwas rätselhaft.

80 Georg Gremels, *Wie hast du's mit der Religion, Matthias? Claudius und die Gretchenfrage*, Marburg an der Lahn 2014, S. 74; Wohlgschaft (Anm. 79), S. 155. Vgl. auch Guthke, *Ist der Tod eine Frau?* (Anm. 15) zum Motiv des »Liebhaber-Todes« mit Rückgriff auf die Maler des 16. Jahrhunderts (S. 19).

81 Buck (Anm. 10), S. 29.

Gewiss kann man sagen: »Die Dramatik, erst recht ein anderswo erscheinender lebensvoller Fatalismus der Totentänze ist verschwunden, an ihre Stelle ist eine Szene von freundschaftlicher Intimität getreten.«⁸² Das muss noch zurückhaltender formuliert werden. Diese Intimität ist einseitig, ist nur ein Versprechen des Todes. Hier bei der Rede des Mädchens »die Andeutung des Liebesmotivs der spröden Abwehr, das unbewusste Versprechen der Hingabe« zu erkennen,⁸³ ist nicht möglich. Das Wort »Freund« ist freilich von alters her sowohl in der Bedeutung *amicus* als auch *amandus* gebraucht worden. Die erotische Bedeutung müsste aber durch ein Beiwort oder die Situation eindeutig genauer bestimmt sein. In seiner Luther-Bibel konnte Claudius die Bedeutung »Liebhaber« nicht finden.⁸⁴ In seiner Sprache gibt es keine Polyvalenz. Er nennt im gleichen ›Asmus‹-Band den Frühling seinen »Freund«,⁸⁵ ebenso einen Trauernden,⁸⁶ und die Eiche und den Mond (›Frau Luna‹) seine »Freundin«.⁸⁷ Hier gibt es keine Nebenbedeutung. Claudius gibt dem Euphemismus »Freund Hain«, der ihm in der volkstümlichen Tradition begegnet war und die er hier aufnimmt, eine tiefere, eine religiöse Bedeutung. Claudius benutzt diese Fügung, wenn

82 Strunk, Matthias Claudius (Anm. 12), S. 92.

83 Kranefuss, Gedichte (Anm. 8), S. 159. Kranefuss interpretiert von der Voraussetzung aus, dass die Fassung des Göttinger Musenalmanachs dieses Motiv noch nicht so deutlich habe erkennen lassen, welches dann von Claudius in der überarbeiteten Fassung des ›Asmus‹ zur »vollkommenen Kunstgestalt« gebracht worden sei. Diese Argumentation ist textkritisch nicht zu halten (s.o.). Das gilt gleichfalls für Buck (Anm. 10), der von einem »ungewollt-gewollten Einvernehmen« schreibt, das auf eine plötzliche Glaubensgewissheit des christlichen Mädchens zurückgehe (S. 27 f.). Vgl. auch Kaiser (Anm. 68).

84 Das gilt, weil auch Luther das Hohelied, das vielfach vom »Freund« spricht (vgl. 1,13.16; 2,3 und passim), typologisch gedeutet hat, wie schon die von ihm gewählte Überschrift in Anspielung auf 1. Kor 13, dem »Hohenlied der Liebe«, erkennen lässt. Vgl. zur Sache Rüdiger Bartelmus, Das Hohelied – erotische Literatur in der Bibel? Philologische (Vor-)Überlegungen zu einer alttestamentlichen Theologie der Sexualität, ergänzt um einen Seitenblick in die Rezeptionsgeschichte, Münster 2020 (= Altes Testament und Moderne 32).

85 ›Der Frühling. Am ersten Maimorgen‹ (nämlich 1774) (SW, S. 84 f.; Görisch, Gedichte, S. 43).

86 ›An S. bei – Begräbnis‹ (SW, S. 80).

87 ›Als der Hund tot war‹ (SW, S. 46); ›Wandsbeck, eine Art Romanze‹ (SW, S. 43: »Freundin Luna«).

er diesen »in seinem Amt und Beruf« vorstellt,⁸⁸ besonders in dem schon angeführten autobiographischen Gedicht ›Nach der Krankheit. 1777‹,⁸⁹ das dann ja analog zu dem ersten Gedicht eine homoerotische Dimension bekommen würde, wenn auch hier auf ein »erotisches Moment« geschlossen werden müsste. Was in diesem Gedicht für das lyrische Ich gilt, muss auch für das »Mädchen« des Dialog-Gedichtes gelten. Das freilich hat ein theologischer Interpret getan, der auch in dem Gedicht ›Nach der Krankheit‹ ein »erotisches Verhältnis zum Tod« angezeigt sieht, weil auch hier der lächelnde »Freund Hain« »Lieber« genannt wird und dieser den Sterbenden für eine »sanfte Ruh« in den Arm nehmen will.⁹⁰ Der gleichlautende Wortlaut ist zutreffend erkannt, aber in seiner Bedeutung missverstanden. Von wem sollte diese Homoerotik ausgehen? Von dem fleischlosen Knochenmann des Frontispiz? Von dem schwer an Brustentzündung leidenden Ich des Gedichtes? Aber wichtig ist doch in diesem Gedicht, was auch das Wissen und die Hoffnung des Mädchens hat ausmachen können: Dass der Tod auch »vorüber« »darf« (Str. 4 »darfst du vorüber, | So geh'« und Strophe 5 »Darf vorüber gehen«), nämlich auf »Gebet und Wort«. Die letzte Entscheidung trifft also nicht der Tod, sondern Gott selbst, der Herr über die Lebenden und die Toten ist (Römer 14,8). Das ist der theologische Horizont, in dem Claudius dachte. Genau das konnte das Mädchen mit ihrem »Vorüber! Geh [...] Geh Lieber« erhoffen. Man könnte dem Mädchen lediglich vorwerfen, dass in seiner Reaktion Gebet (= Bitte) und Wort nicht vorkommen, sondern lediglich die verzweifelte Aufforderung, vorüber zu gehen. Aber »Freund« hat nicht das Mädchen gesagt, das hat der Tod von sich behauptet (»Bin Freund«). Soll man ihm eine bewusste Doppeldeutigkeit unterstellen? In der lutherischen Bibelsprache, die Claudius liebte, gibt es so etwas nicht. Wenn der Tod Gott unterstellt ist, kann er nicht zweideutig reden. Das kann Claudius nicht bezweckt haben – das ist moderne Interpretationspsychologie. Der »freundliche Tod will Mut zum Sterben machen. Wenn das so ist, dann kann Claudius ihn nicht als »zärtlichen Liebhaber«, »gleichsam als Liebhaber und Seelsorger um das Mädchen werbend« auftreten lassen,

88 Dedikation zu Asmus III, SW, S. 102.

89 SW, S. 162; Görisch, Gedichte, S. 66 f.

90 Steiger, Todesverdrängung und Totentanz (Anm. 12), S. 130.

das ein »erotische(s) Verhältnis zum Tod« habe.⁹¹ Der Tod handelt im Auftrag dessen, der die sterblichen Leiber lebendig macht (Römer 8,11). Diese Grundlage darf nicht verkennen, wer Claudius verstehen will.

Damit verliert auch das »Schlafen« im letzten Vers der Tod-Strophe eine unterstellte verdächtige Bedeutung. »Sollst sanft in meinen Armen schlafen« kann nicht sexuell gemeint sein. In den Bildern der Renaissance ist das so vorausgesetzt, zum mindestens für den Betrachter angedeutet. Aber der Totentanz in der Lübecker Kirche, der für alle Stände und damit beide Geschlechter gedacht ist, lässt diese Folgerung nicht zu. Hier wollen die Todesgestalten tanzen, nicht koitieren. Zu dem Wiegenkind als letztem in der langen Reihe der Stände, das natürlich noch nicht tanzen kann, sagt der Tod – mit erstaunlichem Rückgriff auf das traditionelle Bild der Sense wie bei Claudius und mit eschatologischen Ausblick auf das Jüngste Gericht –:

Nim/ zarter Säugling/ an den frühen Sennen-Schlag/
Und schlaff hernach getrost biß an den jüngsten Tag.⁹²

Natürlich ist die Vieldeutigkeit von »schlafen« alte Tradition. Dafür kann man bei Adelung und Grimm genügend Belege finden.⁹³ Auch in der Bibeltradition, die man bei Claudius in Rechnung stellen muss, findet sich die Bedeutung »sexuell verkehren« (vgl. Genesis 19,32; 30,15; Leviticus 20, 11 ff. u. ö. – Luther übersetzt stets mit »schlafen«). Aber bei Claudius lässt sich eine solche Ausdrucksweise nirgends finden! Er war zurückhaltend und beschrieb menschliche Sexualität nirgends. Das deutlichste Merkmal ist das Adverb »sanft« als Gegensatz zu »wild«. »Ich bring ihn sanft zur Ruh« wird er den Tod in »Nach der Krankheit« beruhigend sprechen lassen.⁹⁴ Das ist das, was der »Freund« tut, der

91 Ebd., S. 129 f. Steiger interpretiert das Gedicht in der Folge aus der Theologie Luthers, was bei Claudius methodisch nicht falsch sein kann. Aber auf eine semantische Untersuchung lässt er sich nicht ein.

92 Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck (Anm. 18), S. 364. Das Wiegenkind antwortet mit einem Zitat aus der Sapientia Salomonis »Weinen ist meine Stimme gewest« (Sap. Sal. 7,3, in Luthers Übersetzung, unter Auslassung von »erste«: Luther [Anm. 26], S. 1710). Das ist ein weiterer Beleg für die Beliebtheit der sog. Apokryphen, die auch Claudius teilte.

93 Adelung (Anm. 70), Bd. 3, S. 1485–1486; Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 9, bearb. von Moritz Heyne u. a., Leipzig 1899, Sp. 275–289.

94 SW, S. 162; Görisch, Gedichte, S. 67.

damit die ihm von Gott gegebene Aufgabe erfüllt. Das beruhigende »Sey gutes Muths« ist ein religiöses Versprechen. Claudius endet mit genau diesem tröstenden Wunsch »neben dem offenen Sarge« mit dem Hinweis auf Christus auf der letzten Seite des ›Asmus‹ III.⁹⁵ Im ersten ›Asmus‹-Band wünscht der Autor dem Vater einen »Sanfte(n) Frieden Gottes«, der ein »Ahnden von dem ew'gen Leben« enthält.⁹⁶ Beide frühen ›Asmus‹-Bände enden mit dem Blick auf das ewige Leben in Gott. Der sanfte Schlaf ist – wie in der letzten Strophe des Lübecker Totentanzes – der wartende Schlaf vor der Auferstehung und dem Jüngsten Gericht.⁹⁷ In Johann Sebastian Bachs Passionen – ein halbes Jahrhundert früher – ist das nicht zu überhören. Jeder Hörer der Johannes-Passion hat im Schlusschoral das »Schlafkämmerlein« im Ohr, das der Auferweckung vorausgeht, oder in der Matthäus-Passion das abschließende »Ruhe sanfte, sanfte ruh'«, das nicht ohne die Auferstehung Jesu gedacht werden kann. Das war die ebenso gelehrt-theologische wie volkstümliche Voraussetzung. Vielleicht steht die Vorstellung des Seelenschlafs im Hintergrund.⁹⁸ In jedem Fall könnte dem Dichter im Ohr klingen, was der Evangelist Matthäus bei der Auferweckung von Jairus' Tochter Jesus sagen lässt (9,24 Luther): »Das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläft.« Und der biblische Text endet wie die Aufforderung des Todes zu Beginn der zweiten Strophe als sich wirklich vollziehend: »Aber als das Volk ausgetrieben war, ging er hinein, und ergriff sie bei der Hand; da stand das Mägdlein auf.« (Matthäus 9,25) Es ist dieses sanfte Schlafen, das – bildlich gesehen – auf die Auferstehung und ein seliges Leben bei Gott vorweg verweist. Dabei spielt die letztlich barm-

95 ›Parentation über Anselmo, gehalten am ersten Weihnachtstage‹ (Asmus III; SW, S. 178; Görisch, Gedichte, S. 76).

96 ›Bey dem Grabe meines Vaters‹ (Asmus I.II, S. 231 f.; SW, S. 97 f.; Görisch, Gedichte, S. 48). Die Belege ließen sich vermehren. Am bekanntesten mag die Bitte um einen »sanften Tod« im ›Abendlied‹ sein (SW, S. 218; Görisch, Gedichte, S. 122).

97 Vgl. SW, S. 81 (Denksprüche alter Weisen, mit meinen Randglossen). Die Kinder »spielen einmütig um ihres Vaters Grab weil [i.e. so lange] er schläft, und schreien: ›Hurra!‹ wenn er wieder aufersteht.«

98 Vgl. Adelung (Anm. 70), Bd. 3, S. 13f: »[...] derjenige Zustand der Seele, da sich nach der Trennung von ihrem Körper bis zur Wiedervereinigung mit demselben in einem Zustande dunkler und undeutlicher Empfindungen befinden soll.« Dogmatisiert wurde diese Vorstellung nicht.

herzige Todesgestalt eine Rolle im Heilsgeschehen, die ihm Gott übertragen hat. In dieser Weise soll er ein Freund des Menschen sein und ihm die Angst vor dem Sterben nehmen. Das Gedicht ›Der Tod und das Mädchen‹ hat, obgleich es keinerlei direkte christliche Anspielungen macht, eine tröstliche theologische Dimension.

›Der Tod und das Mädchen‹ –
Claudius' Antwort auf Bürgers ›Lenore?‹

Es ergab sich, wie sich zeigen ließ, in der Folgegeschichte des Gedichtes des Wandsbecker Boten das eigentümliche Phänomen, dass sich die Kunstwissenschaft den Titel von Claudius ausborgte, um eine aufregende Phase der Kunstgeschichte Jahrhunderte vorher thematisch zusammenzufassen, was dann wiederum umgekehrt die Interpretation dieses Gedichtes beeinflusste (und auf Abwege führte).

Aber warum hat Claudius gerade dieses Gedicht verfasst? Jedes literarische Werk hat einen Anlass, einen »Keimentschluss«, einen »Kompositionsbeschluss« (Friedrich Schleiermacher).⁹⁹ Klare biographische Nachrichten darüber gibt es nicht. Man kann nur Vermutungen anstellen, die sich aber gut begründen lassen. Dieser Entschluss kann nicht aus allgemeinen Überlegungen gefolgert, sondern muss zeitgenössisch, also mit historisch-philologischen Mitteln erarbeitet werden. Die Spur führt zu dem seit 1772 bestehenden Göttinger Hainbund und dem poetischen Schöpfungswillen einer jungen Dichter-»Schule« mit Friedrich Gottlieb Klopstock als Haupt der »heiligen Cohorte«,¹⁰⁰ die in einem als gemeinsam empfundenen Aufbruch kollektiv auch dort dachte, wo das nicht sogleich zu sehen ist. Voß fasste diesen Willen in das Bild des Jüngerkreises Jesu: »Zwölf sollen den *inneren* Bund ausmachen. Jeder nimmt einen Sohn an, der ihm nach seinem Tode folgt, sonst wählen die Elfe. [...] Ohne Einwilligung des Bundes darf künftig niemand

99 Vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe* II,4: Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik, hrsg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin und Boston 2012, S. 170 f.

100 Annette Lüchow, »Die heilige Cohorte«. Klopstock und der Göttinger Hainbund, in: Klopstock an der Grenze der Epochen, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl, Berlin und New York 1995, S. 152–220.

von uns etwas drucken lassen. Klopstock selbst will sich diesem Gesetz unterwerfen.«¹⁰¹ Hier spricht die Hoffnung auf ein kreatives Beziehungsgeflecht, das einem kollektiven Willen dichterischen Ausdruck geben soll. Das ist idealistisch im Überschwang des Anfangs gedacht und wird sich nicht verwirklichen lassen. Aber das eine wird ein Bindeglied sein: Jeder wird die Werke des anderen lesen. Und das heißt in diesem Fall speziell: den Göttinger bzw. demnächst den Hamburger »Vossischen« Musenalmanach, die »Blumenlese« des Hains, und jeder wird mitarbeiten. Das gilt auch für Claudius, der dem Umkreis des Bundes angehörte. Er nahm ein poetisches Geflecht wahr, das ihn beschäftigte und an dem er teilnahm, auch – wie wahrscheinlich gemacht werden soll – in der Reaktion auf ein Werk, das ihm weltanschaulich nicht entsprach, obgleich ihm der Bildbereich geläufig war. Freilich: Ein persönliches, etwa briefliches Zeugnis dafür gibt es nicht.

In seinem ersten Brief an Voß hat Claudius so getan, als habe er die drei »Piecen« für den von Voß neu verantworteten Göttinger Musenalmanach einfach so hingeschrieben: »Auf Ihren Befehl habe ich mich hingesetzt und gemacht wie folgt [...]. Sollten mir vor Michaelis noch mehr dergleichen Schnörkel einfallen, werde ich nicht manquiren sie fördersahmst an Ew. Hochedl. zu übermachen.«¹⁰² Aber eine spontane Entstehung während des Briefschreibens ist unwahrscheinlich. Dagegen spricht die ruhige Handschrift mit den Abschlusstrichen zwischen den Gedichten, die auf eine Abschrift von Vorlagen hindeutet (siehe Abb. 1). Claudius, der bereits Mitarbeiter des Göttinger ›Musen Almanachs‹ gewesen war wie auch umgekehrt Voß 1772 im ›Wandsbecker Bothen‹, hatte bei beider persönlichem Kennenlernen in Wandsbeck Voß nicht nur beauftragt, das im Februar geborene Baby (Caroline) zu wiegen, sondern auch ein »Lied« für den Wandsbecker Bothen zu machen.¹⁰³ Dabei handelt es sich um das Gedicht ›Die Schlummernde‹.

101 Voß an Ernst Theodor Johann Brückner, 6. März 1774, in: Briefe von Johann Heinrich Voß (Anm. 3), Bd. 1, S. 156 f. Vgl. Apostelgeschichte 1,15–26.

102 Brief vom 21. August 1774 aus Wandsbeck nach Göttingen (Briefe 1915, S. 5 f.; Botengänge, S. 108 f.).

103 Vgl. Briefe von Johann Heinrich Voß (Anm. 3), Bd. 1, S. 158 (Brief an Ernst Theodor Johann Brückner, 2. April 1774). Es handelt sich um das Gedicht ›Die Schlummernde‹ im Wandsbecker Bothen, Nr. 66 von 1774, das Voß zugleich in seinen Musenalmanach für 1775 (Anm. 6), S. 33 aufnahm. Vgl. Antje Gronenberg, Der »Wandsbecker Bothe«. Claudius, Klopstock & Konsorten. Begleitheft

Beide haben bei ihren Gedichten an einen fruchtbaren Austausch gedacht. Überhaupt war das kollektive Dichten ein – vielleicht etwas idyllisch gedachtes – Ziel des Göttinger Hainbunds.¹⁰⁴ In das »Bundesbuch« wird Claudius sich im August 1775 in Lauenburg mit seinem zweiten Phidile-Gedicht eintragen!¹⁰⁵ So etwas konnte dann freilich nicht nur eine poetische, sondern – wie bei Bürger – auch eine weltanschauliche Gegen-Dichtung werden. Man kommunizierte mit Gedichten. Das Medium waren die »Blumenlesen«, die Musen-Almanache.

Bei diesem Aufenthalt mit Übernachtung haben Claudius und Voß mit Sicherheit nicht nur von dem verehrten Klopstock gesprochen, sondern von weiteren Plänen zu Gedichten und über die Planung der genannten Zeitschriften, darunter auch über den zuletzt erschienenen »Musen Almanach für 1774« mit vier Gedichten Claudius' (»Der Schwarze in der Zuckerplantage«, »Bey dem Grabe Anselmo's«, »Zufriedenheit« [»Ich bin vergnügt, im Siegeston«] und »Neujahrsgedicht des Wandbecker Boten«)¹⁰⁶ sowie mehreren Werken Bürgers, darunter als ausführlichstes die »Lenore«, die keinen Gattungsnamen hat. Ein gemeinsames Urteil der beiden darüber ist nicht bekannt. Bei diesem Gespräch oder in einem vorherigen nicht erhaltenen Brief war Claudius zu Beiträgen ermuntert worden, die er dann spöttisch »Befehl« nennt. Wenn er im *Nota Bene* des bereits zitierten Briefes seine umfängliche

zur Ausstellung in der Bibliothek der Helmut-Schmidt-Universität Hamburg 2015, 5. Mai – 15. August 2015, Hamburg 2015, S. 95. Passend in diesem Almanach zum gleichen Motiv Claudius, »Als er sein Weib und's Kind an ihrer Brust schlafend fand« (S. 150; SW, S. 25; Görlich, Gedichte, S. 21).

104 Paul Kahl, Dichter und Dichtung im Göttinger Hain, in: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 11 (2002), S. 31–45; ders., Das Bundesbuch des Göttinger Hains. Edition – Historische Untersuchung – Kommentar, Tübingen 2006.

105 Pablo Kahl, Ein Gedichtautograf von Matthias Claudius im sogenannten Vossischen »Stammbuch«. Zur Bedeutung eines Handschriftenbuches des Göttinger Hains, in: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 8 (1999), S. 27–42, hier: S. 29; vgl. SW, S. 124 (Asmus III). Es handelt sich bei »Phidile, als sie nach der Copulation allein in ihr Kämmerlein gegangen war« um ein vorzeitiges Hochzeitsgedicht für Voß »als eine Vorspielung des was geschehen wird«. Voß konnte freilich erst im Juli 1777 Ernestine Boie, mit der er sich im Mai 1774 verlobt hatte, heiraten. Voß führte das »Bundesbuch«, das für Ernestine gedacht war, mit sich.

106 Die übrigen mit der Angabe W.B. (»Aus dem Deutschen, sonst Wandsbecker Boten«) versehenen Gedichte stammen nicht von Claudius.

»Romanze Wandsbeck« anbietet und davon spricht, er wünsche »mehr Bardenoden«, ¹⁰⁷ wie sie gerade durch Klopstocks Beiträge in diesem Almanach Mode und Ansporn geworden waren, ¹⁰⁸ so kann man hier auch hineinlesen: Keine Balladen wie Bürgers Schauerballade ›Lenore‹ aus dem gleichen Band! Diese kann Claudius aus theologischen Gründen nicht gefallen haben. Nicht der literarische Stoff, den er genauso kannte, bewog ihn zu einem Gegenentwurf zum Thema »Tod und Mädchen«, sondern der weltanschauliche Ansatz. Das lässt sich zeigen.

Bürgers Ballade ist selber gattungsprägend geworden. Sie machte ihn auf einen Schlag berühmt: »[...] ein Gedicht und unsterblich« (Theodor Fontane). ¹⁰⁹ Schon Ende Dezember 1773 war im Umkreis Klopstocks, der Bürgers Sprache vortrefflich fand, die ›Lenore‹ ein »Lieblingsstück«. ¹¹⁰ Das wird sich auch nach Wandsbeck herumgesprochen und konnte Claudius angespornt haben. Die Ballade enthält alles, was man von dieser Gattung erwarten kann: Einen fiktiv historischen Ausgangspunkt (*initium*), Dramatik, Spannungsbogen und eine Pointe (*conclusio*), die in einer moralischen Lehre gipfelt. Die Einleitung spielt auf den Siebenjährigen Krieg zwischen Österreich und Preußen (1756–1763) an, der noch nicht lange zurückliegt. Die zitierte Prager Schlacht (Strophe 1) fand am Anfang des Krieges statt und war siegreich für Preußen, die Satttheit des »langen Haders« (Str. 2) zeigte sich in einem Kompromissfrieden (Friede zu Hubertusburg). Unter den entlassenen Soldaten sucht die junge, verzweifelte Braut mit schwarzem »Rabenhaar« (Str. 4) ihren Bräutigam Wilhelm vergebens, der aber, da er sich seither nicht

107 Briefe 1915, S. 6; Botengänge, S. 109.

108 Musen Almanach für 1774 (Anm. 63), ›Drey Bardengesänge aus Klopstocks Hermann und die Fürsten‹ (S. 1–19), also ehrend am Anfang.

109 Zitiert bei Gronenberg (Anm. 103), S. 41–45, Zitat S. 43 (Hervorhebung von mir). Vgl. die ergiebige Darstellung der Rezeption in: Gottfried August Bürger, Werke und Briefe. Auswahl, hrsg. von Wolfgang Friedrich, Leipzig 1958, S. 44–50, 55–59, hier: S. 49, 55 f. Die Frage nach einer volkstümlichen Vorstufe, also einer Ur-Lenore, kann hier nicht interessieren. Das Selbstbewusstsein Bürgers mag das folgende Briefzitat, noch vor der Fertigstellung, bezeugen: »Wenn bei der Ballade nicht jedem es kalt über die Haut laufen muß, so will ich mein lebelang Hans Casper heißen.« (Brief an Heinrich Christian Boie, 6. May 1773, in: Gottfried August Bürger, Briefwechsel, hrsg. von Ulrich Joost und Udo Wargenau, Bd. 1: 1760–1776, Göttingen, 2015, S. 296).

110 Heinrich Christian Boie an den Hainbund, 23.–28. 12. 1773 (Lüchnow [Anm. 100], S. 205 f.).

mehr gemeldet hatte, womöglich bereits in der Prager Schlacht ums Leben gekommen war. Damit ist der Konflikt umschrieben, aus dem die Handlung erwächst.

Lenore hadert mit Gott, während die Mutter zur Geduld rät oder die – nicht gerade tröstende – Vermutung ausspricht, Wilhelm könnte Moslem geworden und ein neues »Eheband« (Str. 8) eingegangen sein. Für Lenore ist Gott ohne Gnade und ohne Barmherzigkeit (»Bey Gott ist kein Erbarmen«, Str. 5), so dass auch Beten nicht helfe: »Was half, was half mein Beten? | Nun ist's nicht mehr vonnöthen!« (Str. 6), »Der Tod, der Tod ist mein Gewinn! | O wär ich nie geboren!« (Str. 9). Damit lässt Bürger Lenore das Gesangbuchlied »Christus der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn« von Melchior Vulpius von 1609,¹¹¹ in dem der Brief des Paulus an die Philipper 1,21 zitiert ist, in sein Gegenteil umkehren. Der Hinweis der Mutter auf Christus als Seelenbräutigam (Str. 10) steigert die Verzweiflung, so dass Lenore sich von der christlichen Heilslehre verabschiedet (Str. 11):

»O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bey ihm, bey ihm ist Seligkeit!
Und ohne Wilhelm, Hölle!
Lisch aus, mein Licht! Auf ewig aus!
Stirb hin! stirb hin! In Nacht und Graus!
Ohn' ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden!« – –

Damit ist der Kippunkt der Ballade erreicht. Jetzt kann der Tod als Reiter in der Gestalt des Geliebten ins Spiel gebracht werden. Das Motiv des Todes als Reiter ist biblisch (Apokalypse des Johannes 6,8) und längst volkstümlich geworden. Bekannt sind Albrecht Dürers Holzschnitt »Die vier apokalyptischen Reiter« (1497/98) oder der Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« (1513), ebenso Pieter Brueghels d.Ä.

¹¹¹ EKG, S. 907 f., Nr. 516 f. Dieser Bezug ist von Kaiser (Anm. 15), S. 53 vollkommen verkannt worden, wenn er hier das Enite-Motiv (vgl. Hartmann von Aue, Erec) »sterben als körperliche Vereinigung mit dem Tod« vorliegen sieht. Den »Kitzel von Erotik und Vanitas« (S. 54) bei Bürger hat erst die bildende Kunst empfunden. Siehe Anm. 117.

Gemälde ›Der Triumph des Todes‹ (ca. 1562), also zeitgleich wie die besprochenen Gemälde.¹¹²

Der Todesreiter kommt »um Mitternacht« (Str. 15) auf einem »Rap-
pen« (Str. 16, vgl. Apokalypse 6,5) – auch das ist ein volkstümliches
Motiv –, d. h. seine Macht ist auf die Nacht beschränkt. Bürgers Kunst
besteht darin, den rasenden Ritt zum Grab in dauernder Spannungs-
steigerung fast 20 Strophen hinzuziehen bis zum bevorstehenden Mor-
gen, wobei der Tod, der ihr ein »Hochzeitsbette« verspricht (Str. 17), sich
allmählich und steigernd als Zyniker enttarnt. Von dem scheinbar liebe-
vollen Beginn »Liebchen« (Str. 14), der Antwort »Herzliebster« (Str. 15)
und dem versprochenen »Brautbett« (Str. 16), wird dieses als »Sechs
Bretter und zwey Brettchen« (Str. 17) umschrieben, ohne dass Lenore
fähig oder willens ist, das zu verstehen. Ein gespenstischer Leichenzug
auf dem Weg mit höllischer Parodie auf eine Trauung (Str. 21 und 22) –
der Tod scheint selbst Pfaffe und Küster spöttisch um den Segen zu
bitten – kündigt an, was zu erwarten ist. Ein zynischer Dialog (»Graut
Liebchen auch vor Todten?« – / »O weh! Laß ruhn die Todten?«, Str. 27)
bringt die Erkenntnis zu spät. In teuflischer Anspielung auf Jesu Ster-
bewort am Kreuz (Johannes 19, 30) heißt der Triumph des Todes:

Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitbette thut sich auf!
Die Todten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle! (Str. 28)

Jetzt erst kommt die eigentliche schreckliche Gestalt des Todes zum
Vorschein, wie sie aus der Tradition der Maler bekannt ist. Hier enttarnt
sich der Tod schließlich als Gerippe mit Stundenglas (!) und Hippe, mit
einem Totenschädel »ohne Zopf und Schopf« (Str. 30). Das schwarze
Pferd verschwindet wie das Gerippe in der tiefen Gruft in ungeweihter
Erde, aus der ein Gewinsel ertönt. Das Ende Lenores wird nur vor-
sichtig angedeutet: »Lenorens Herz, mit Beben, | Rang zwischen Tod
und Leben.« (Str. 31)

Bürger fürchtete vielleicht die Zensur, wenn er deutlicher geworden
wäre. Aber der Tod der Sünderin, die ihr Gottesvertrauen verloren und
sich – wenn auch unwissend – den höllischen Mächten überlassen hatte,

¹¹² Vgl. Guthke (Anm. 15), S. 101–103.

ist das logische Ende der Erzählung. Das lässt die letzte Strophe mit dem Dualismus von Körper und Seele auch nicht fraglich werden. Umso zynischer wirkt es, dass Bürger die erwartete Moral von dem »luftigen Gesindel« des Hochgerichts (Str. 25), von den gespenstischen einen »Kettentanz« tanzenden Geistern (aus der Totentanz-Motivik) »heulen« lässt, so dass deren Ernsthaftigkeit in Frage gestellt werden muss (Str. 32):

Gedult! Gedult! wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sey der Seele gnädig!

Das konnte Claudius im literarischen und denkerischen Kontext seiner Zeit so nicht stehen lassen. Er griff das Thema »Das Mädchen und der Tod«, das ihm aus der Tradition viele Anregungen bot, auf seine Weise und auf ganz anderem Niveau als Bürger auf. Das fertige Gedicht sandte er Voß für den folgenden Jahrgang desselben Musenalmanachs ein. Er versteckte sich nicht hinter dem »W.B.« seines eigenen, dem Aufhören nahen Journals, auch nicht mit dem Boten-Namen »Asmus«, sondern nannte sich deutlich mit dem Personalnamen »Claudius«. Auch dieser kleine Wink will beachtet sein.

Die verborgene Theologie des Gedichtes

Bürger wie Claudius, beides Pastorensöhne und darum bibel- und kirchenliedkundig, waren keine direkten Mitglieder, aber im weiteren Generationssinne zum Göttinger Hainbund gehörig. Natürlich haben sie sich wahrgenommen. Bürger gab schon 1772 und 1773 je ein Gedicht in den »Wandsbecker Bothen«,¹¹³ wozu ein kleiner Briefwechsel gehört haben wird. Beide publizierten im gleichen Göttinger »Musen Almanach«, später in dem von Voß herausgegebenen Hamburger »Musenalmanach«. Die dortigen Gedichte von Bürger beurteilte Claudius vorurteilsfrei.¹¹⁴ Von einem späteren gegenseitigen Briefwechsel ist nichts

¹¹³ Vgl. Gronenberg (Anm. 103), S. 97.

¹¹⁴ Briefe 1915, S. 30 f.; Botenbriefe, S. 220 (Brief an Voß vom 10. Dezember 1776 aus Darmstadt).

bekannt. Aber es gab sogar einmal eine poetische Replik, die nicht übersehen werden konnte. Claudius hatte das schon erwähnte erste Phidile-Gedicht mit dem Titel ›Phidile. Eine Romanze‹ dem Göttinger Musenalmanach für 1772 mit der halb anonymen Unterschrift *A.* überlassen, wo es in einem zierlichen Schmuckrahmen gedruckt wurde.¹¹⁵ In dem Almanach für 1776 fügte Bürger eine gekonnte Parodie hinzu: ›Robert. Ein Gegenstück zu Claudius Romanze Phidile‹, mit sofortiger Komposition von D. Weiß.¹¹⁶ Und damit Leserin und Leser sogleich wussten, worauf sich dies bezog, folgte am Ende noch eine Komposition zur ersten Strophe »Ich war nur einen Sommer alt«, vermutlich von dem gleichen Komponisten. Das mag ein Beispiel für ein gegenseitiges Poetengespräch sein, wie es die neue Dichtergeneration liebte. Aber das denkerische Niveau der beiden »Romanzen« war doch äußerlich. Für das Gedicht ›Der Tod und das Mädchen‹ von Claudius beweist das zunächst noch nichts. Es bleibt ganz offen, ob dieses Gedicht Bürger überhaupt geistig erreicht haben kann. Das Gedicht wurde weder bei ihm noch in den bekannt gewordenen Briefwechseln des Hainbundes je erwähnt. Parodiert werden jedenfalls konnte es nicht.

Bürgers Ballade ›Lenore‹ – um darauf zurückzukommen – kennt keinen heilsgeschichtlichen Ausblick, was das Ende des Menschen angeht.¹¹⁷ Für Claudius ist ein solches Gottesbild zu oberflächlich, da es von einer äußerlichen Sündenschuld der jungen Frau ausgeht, für die der Tod die Strafe ist. So konnte man die Tod-Frau-Ikonologie der Maler der Renaissance deuten. Das konnte der Lutheraner so nicht stehen lassen, für den das Heil nicht aus dem menschlichen Werk, sondern

115 Musenalmanach MDCCLXXII, Göttingen: Diederich (Nachdruck Hildesheim und New York 1972), S. 77–79. Vgl. SW, S. 33 f. sowie Kommentar S. 1003; Görisch, Gedichte, S. 25 f., 265. Das Gedicht war bereits vorher (1770) in den ›Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten‹ gedruckt worden.

116 Musenalmanach für 1776 (Nachdruck ohne Frontseite), S. 77–80. Unterschrift: Bürger. Friedrich Wilhelm Weis, der Arzt war, komponierte beide Phidilen-Gedichte (vgl. SW, S. 1003, 1016).

117 Wohlschafts Versuch (Anm. 79, S. 149–151) einer »transzendenten, die Erdenwelt überschreitenden Auslegung« (S. 151) kann nicht überzeugen. Die Todesgestalt als »Gespenst« des toten Bräutigams zu sehen, ist ein Fehlgriff. Wichtig ist der Hinweis auf ein Bild von Frank Kirchbach (1859–1912) von 1896, das den Tod als Reiter mit Lenore am Arm zeigt, die mit nacktem Bräusten dargestellt ist. Auch hier ist das Motiv von Tod und Mädchen in der Kunst sexualisiert.

aus dem Glauben kam (Römerbrief 3,28). Unter dieser Voraussetzung konnte für ihn Bürger mit dem Tod nur spielen und diesen zum äußerlichen Inhalt einer Schauergeschichte machen. Für Claudius stimmte das Menschenbild der Ballade mit dem wirklichen, dem Sterben ausgelieferten Menschen nicht überein. Natürlich hat Claudius sogleich – was die germanistische Forschung erst spät gesehen hat – bei Bürger die vielen Anspielungen aus der Luther-Bibel und aus dem protestantischen Gesangbuch wahrgenommen und als ungehörige Parodie beurteilen müssen.¹¹⁸ Claudius mochte mit dem Tod nicht spielen, so wie er auch mit dem Geschick des Menschen nicht spielen mochte. Seine biblischen Anklänge waren, auch wenn er »launig« schrieb, ernst gemeint.

Natürlich war Claudius auch hier ein Zeitgenosse der Aufklärung. Den Tod als »Freund« zu sehen, sei, wie Reinhard Görisch meint, »zeitgebunden«¹¹⁹ und folge dem Todesverständnis der Epoche, die zugleich von der philosophischen Aufklärung und dem Pietismus geprägt war, die die Vorstellung vom grausamen Tod in der Literatur und Malerei und natürlich in der christlichen Predigt überwinden wollte. Aber Claudius schwamm doch auch »gegen den Strom«¹²⁰ – und das heißt in diesen Fall gegen das Menschen- und Todesbild Bürgers. Er tat das nicht als öffentlichen theologisch-philosophischen Diskurs, sondern in der Sprache seiner Dichtung, die äußerlich durchaus nicht religiös erscheint. Und er tat es in dem gemeinsamen Kommunikationsorgan des *Musen Almanachs*.

Das ließ sich durchweg zeigen, und zwar in der entscheidenden Tod-Strophe, die das Achtergewicht hat. Während die Furcht des Mädchens vor dem frühen Tod die verständliche und nachvollziehbar allgemein menschliche ist, sind die Sprache des Todes und sein Angebot durchweg biblisch geprägt. »Gib deine Hand«, »bin Freund«, »sey gutes Muts«

118 Vgl. Albrecht Schöne, Bürgers ›Lenore‹, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28 (1954), S. 324–344.

119 Reinhard Görisch, *Matthias Claudius oder Leben als Hauptberuf*, 2., überarbeitete Auflage, Marburg 2014, S. 62–65. Vgl. auch Erik Neumann, *Matthias Claudius in seiner Einstellung zur Aufklärung*, in: *Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft* 30 (2021), S. 7–75.

120 Reinhard Görisch, *Vom Mut, gegen den Strom zu schwimmen. Matthias Claudius' Verhältnis zu Aufklärung und Klassik*, in: »Ich hab da 'n Büchel geschrieben ...«. Reinhard Görisch zu seinem 80. Geburtstag. Sonderausgabe der *Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft*, Kiel 2021, S. 13–36.

»sanft schlafen« zeigen den theologischen Sprachhintergrund, den der Dichter auch sonst gebraucht. Eine erotische Nebenbedeutung gibt es nicht.

Claudius individualisiert den Tod wie Bürger. Der Tod kommuniziert mit der jungen Frau, aber er betrügt und belügt sie nicht, er ist kein zynischer Tod. Er ist nicht »wild«. Dahinter steht bei Claudius eine Theologie, die in dem Gedicht selbst nicht genannt wird, also verborgen ist. Der Tod verspricht ein »sanftes« Schlafen, will sagen: Er gehört auf die Seite Gottes und spielt eine Rolle im Heilsgeschehen. Er ist fürsorglich für die Zwischenzeit zwischen Sterben und Auferstehung, das ist sein »Beruf«. Er ist nicht tanzwütig, wie in den Darstellungen des Totentanzes, nicht zynisch wie bei Bürger, und natürlich schon gar nicht geil wie in der malerischen Tradition. Er ist ein »christlicher Knochenmann« (wie man in der Tat sagen kann).¹²¹ Nur als eine Gestalt mit heilgeschichtlicher Aufgabe erscheint er Claudius ernsthaft begriffen zu sein. Deshalb nennt er ihn – noch nicht in dem Gedicht selbst, aber im Frontispiz und der Dedikation – »Freund Hain«. Erst in dem Gedicht ›Nach der Krankheit‹, also mit dem Namen, lässt er ihn lächeln. Damit gibt er ihm eine freundliche Physiognomie. Das könnte auch zu ›Der Tod und das Mädchen‹ passen.

Dieser »Schlaf« wird nicht endlos gedacht und auch nicht ziellos. Claudius kann der Liebe eine Dauer über das menschliche Leben hinaus zuschreiben. Im zweiten Phidile-Gedicht von 1775 kann er Phidile von ihrem Wilhelm (!) sagen lassen: »Und nimmt mich oder dich der Todt | so finden wir uns wieder.«¹²² Das ist kein bloßes Spiel mit Worten, denn der Dichter bietet in seinem Brief an Voß aus dem August 1775 an, beim Druck die echten Personennamen einzusetzen: Ernestine (Boie) und Johann Heinrich (Voß).¹²³ Das meint Claudius ernst. Mit den Freunden kann er keinen Scherz treiben. Und er behauptet ja nichts, was nicht in der allgemeinen christlichen Überzeugung lebendig gewesen wäre.¹²⁴ Und genau das war, wie Claudius wissen konnte, auch

121 So Guthke (Anm. 15), S. 158.

122 SW, S. 124.

123 Briefe 1915, S. 16 f., Botengänge, S. 157 f. Die Angabe »Wandsbeck, Montag 1795« lässt sich auf den 30. August nach der Rückkehr aus Lauenburg, Reinfeld und Lübeck festlegen.

124 Vgl. auch Görlich, »Der Mensch ist hier nicht zu Hause« (Anm. 12), S. 238.

zwischen den Verlobten ein gemeinsamer Glaube und ein Versprechen einer Treue über den Tod, »jenseit des Grabes«, hinaus.¹²⁵

Die eigentliche Aussage des Gedichtes liegt mithin in der zweiten, der Tod-Strophe. Sie enthält die Antwort auf Bürger. Und sie ist es, die die Bedeutung des Gedichts und damit die Rezeption ausmacht – bis in die Vertonung Schuberts hinein, die bekanntlich in Dur endet. Die »Fortsetzung« einer Folgestrophe kann deshalb ausfallen. Sie versteht sich auf christlichem Hintergrund von selbst. Das Gedicht bleibt nicht offen. Es klingt weiter. Der Göttinger Hainbund konnte das verstehen, weil er im gleichen Denk- und Wissens-Horizont lebte. Das war in späteren Interpretationsansätzen nicht mehr gegeben.

Neben dem zu Beginn erwähnten Luther-Lied »Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen« (*Media vita in morte sumus*) fand Claudius in seinen Gesangbüchern unmittelbar benachbart das Luther-Lied (Text und Melodie) »Mit fried' und freud' ich fahr dahin«, das den Lobgesang des Simeon (*Nunc dimitis*) aus Lukas 2,29–32 in Verse fasst. Die erste Strophe endet so: »Wie Gott mir verheissen hat: Der tod ist mein schlaf worden.«¹²⁶ Der Schlaf wohin? In das ewige Leben bei Gott. Genau das wollte Claudius in seinem Gedicht »Der Tod und das Mädchen« sagen.

125 Vgl. Voß an Brückner, 12. Februar 1775: »Wie oft hat nicht sie [Ernestine] mich an den Tod erinnert, und mich mit ihrer ewigen, ungehinderten Liebe jenseit des Grabes aufgerichtet.« (Briefe von Johann Heinrich Voß [Anm. 3], S. 189) Voß kann Claudius bei seinem Besuch davon erzählt haben.

126 Plönisches Gesang-Buch (Anm. 13), S. 533 (D.M. Luther); Vollständiges Gesang-Buch (Anm. 13), S. 716, Nr. 957 (ohne Autor); EKG, S. 912, Nr. 519.