

und Aus-
ethode ver-
bbildungen.
machte es
it dies aus-

tentänze zu
Kupferstich-
sdener Mu-
ständig und
Totentänze
gekommen;
nzen konnte
rdigkeit der
e der Kunst-
einige Basler
asler Exem-
ien kopiert.
originale oder
utzt werden.
eigentlichen
werden. Ich
en mit aller
d; denn ich
korrektheiten
nz erheblich

I.

ÜBER INHALT UND URSPRUNG DER TOTENTÄNZE.



Die Volkstümlichkeit des mittelalterlichen Totentanzes war eine so grosse, dass wir ihm in allen Kunstgattungen begegnen; mit aller Bestimmtheit wird uns überliefert, dass er als Schauspiel von lebenden Personen aufgeführt wurde, unmittelbar kennen wir verschiedene Niederschriften davon und endlich bildliche Darstellungen in Gemälden, Holzschnitten, Miniaturen und Bildhauerarbeit. Ebenso gross wie diese Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung ist seine Verbreitung. Freilich ist seine eigentliche Heimstätte auf Frankreich und Deutschland beschränkt; von dort aus und namentlich von Frankreich drang die Dichtung auch nach Spanien, England und Italien vor, erreichte aber in diesen Ländern niemals das Mass von nachhaltiger Volkstümlichkeit wie in ihrer erstgenannten Heimat.

Alle diese Totentänze führen, trotz vieler Abweichungen im einzelnen, denselben Grundgedanken aus. Sie schildern nicht das Sterben der Menschen schlechtweg wie die gleichzeitigen Todesbilder, namentlich in den Miniaturen, sondern verfolgen den besonderen Zweck, das Memento mori jedermann besonders eindringlich zu predigen. Dazu dient vor allem die gleichzeitige Vorführung der verschiedensten Personen in der Todesnot sowie ein erläuternder Text, der die bildlichen oder scenischen Darstellungen begleitet. In den Bildern. — vom Schauspiel besitzen wir keine Beschreibung — sieht man in langer Reihe jeden Stand, vom höchsten an, und jedes Alter vertreten, nicht selten auch Frauen neben den Männern; zu jeder dieser Personen gesellt sich eine Totengestalt, die sich, oft nach einer irgendwie kenntlich gemachten Musik, in einem feierlichen oder

lebhaften Tanzschritt bewegt und ihren Partner mit sich fortzieht, was eben den Tod des letzteren bedeutete. Die ganze Reihe sollte aber jeden Beschauer daran erinnern, dass vor dem Tode kein Stand und kein Alter sicher seien, dass er alle in gleicher Weise und unversehens hinraffe. Der begleitende Text fügte dazu die Mahnung des *honeste vivendi et bene moriendi*. In den Wechselreden zwischen den Vertretern der verschiedenen Stände und den sie führenden Toten halten diese den ersteren die Vergänglichkeit ihrer irdischen Macht und Grösse, aller Lust und jedes Besitzes vor, da sie doch jetzt unweigerlich zum Tanze antreten müssten, der sie den übrigen Toten einreihet. Die Lebenden antworten mit Klagen über ihr Schicksal, dem sie sich resigniert fügen.

Die Übereinstimmung dieses Grundgedankens in allen Totentänzen weist natürlich auf eine gemeinsame Quelle aller hin. Wo und in welcher Kunstform diese zu suchen sei, ist schon in der verschiedensten Weise beantwortet worden; ich kann aber die ganze frühere Diskussion übergehen, nachdem die Frage durch die neuesten Forschungen, wie mir scheint, mit aller Sicherheit entschieden ist. Einmal ist die lange Zeit festgehaltene Annahme, dass das Klingenthaler oder Kleinbasler Totentanzgemälde 1312 entstand und daher die älteste Darstellung dieser Art war, durch BURCKHARDT-BIEDERMANN (Nr. 4, S. 44—48) widerlegt worden: die falsch gelesene Zahl lautete 1512 und bedeutete wahrscheinlich eine Übermalung des Bildes, die in jener Zeit stattgefunden haben muss. Infolge dieser Entdeckung sind wir auf die französischen Denkmäler als die ältesten datierten hingewiesen. Zweitens hat SEELMANN (Nr. 65, S. 6 flg.) ganz schlagende Beweise dafür geliefert, dass der Totentanz in Frankreich als Drama begann.

Die älteste direkte Nachricht über den französischen Totentanz findet sich bei einem französischen Dichter des 14. Jahrhunderts, der ihn mit dem in Frankreich oder wenigstens in Paris üblichen Namen „Danse macabre“ als eine bekannte Darstellung erwähnt (WACKERNAGEL Nr. 73, S. 318, KASTNER, S. 86). Dann ist der handschriftliche spanische Text „La danza general de la Muerte“, wie schon längst anerkannt ist (s. TICKNOR I. 77) und SEELMANN auf Grund des eigentümlichen Versmasses bestätigt hat (S. 10, 23), eine Bearbeitung des französischen Textes aus dem 14. Jahrhundert. In dieser spanischen Dichtung tritt nun der Tod selbst auf, der die Vertreter der verschiedenen Stände einzeln aufruft, ihre Klagen anhört und beantwortet.

SEELMANN
einen Le
unmittel
Lebende
selbe Pe
reden ve
natürlich
vorkommt
Tod bei
zeigen u
Kermaria
regelmäs
die erste
Lebende
(Fig. 5).
mögliche
veransch
zwischen
eine Tod
Stände
treten, u
sich im
Reigen g
durch he
stellung
von ihne
heit der
änderung
maria ei
begleiten
Sch
stammen
de la M
mälde (
erhaltene
daneben
existiert
Reigen

SEELMANN hat ganz zutreffend auseinandergesetzt, dass der Tod, der einen Lebenden aufruft, ihm auf seine Klagen antwortet und im unmittelbaren Anschluss daran, in derselben Strophe, den folgenden Lebenden aufruft u. s. w., durch die ganze Dichtung hindurch dieselbe Person sein müsse. Ein solches Nacheinander der Wechselreden verschiedener Personen mit einem und demselben „Tod“ konnte natürlich nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Schauspiel vorkommen, bildlich aber nicht dargestellt werden, ohne dass der Tod bei jeder einzelnen Person wiederholt wurde; und in der That zeigen uns die französischen Gemälde des 15. Jahrhunderts zu Paris, Kermaria und La Chaise-Dieu eine solche fortlaufende Reihe mit einem regelmässigen Wechsel von Totengestalten und Lebenden, von denen die ersteren ihre Beziehungen zum vorausgehenden und zum folgenden Lebenden dadurch anzeigen, dass sie diese beiden Nachbarn anfassen (Fig. 5). Ein derartig zusammenhängender Reigen war die einzig mögliche Form, in der das Bild den oben geschilderten Vorgang veranschaulichen konnte, wodurch aber zugleich sich ein Widerspruch zwischen Bild und Text ergab. Denn nach dem letzteren war der eine Tod die einzige bleibende Erscheinung, während die verschiedenen Stände einzeln an ihn herantreten und nach der Wechselrede abtreten, um dem Nachfolgenden Platz zu machen; statt dessen stellen sich im Bilde alle Stände mit ebenso vielen Totengestalten in einem Reigen gleichzeitig dar. Eine Übereinstimmung konnte also nur dadurch herbeigeführt werden, dass der Text sich der bildlichen Darstellung anpasste, die Todesgestalt ebenfalls vervielfältigte und jede von ihnen nur mit einem Lebenden sprechen liess, d. h. die Gesamtheit der genannten Personen in Paare ordnete. Eine solche Abänderung des ursprünglichen Textes ist denn auch in Paris und Kermaria eingetreten (das Gemälde von La Chaise-Dieu hatte keinen begleitenden Text).

Schon aus jener Verschiedenheit des ältesten aus Frankreich stammenden Totentanztextes, nämlich der spanischen *Dança general de la Muerte* (14. Jahrhundert) und der ältesten französischen Gemälde (15. Jahrhundert) kann auf die Priorität der in jenem Text erhaltenen Gestalt des Totentanzes geschlossen werden, auch wenn daneben, also schon im 14. Jahrhundert, Gemälde des Totentanzes existiert haben sollten. Denn hätte er gleich anfangs aus einem Reigen mit zahlreichen Totengestalten bestanden, so wie es die uns

fortzieht,
he sollte
in Stand
eise und
Mahnung
zwischen
führenden
irdischen
sie doch
übrigen
r Schick-

n Toten-
in. Wo
der ver-
lie ganze
neuesten
ieden ist.

Klingen-
daher die
ANN (Nr. 4,
ete 1512
e in jener
sind wir
gewiesen.
Beweise
a begann.
Totentanz
derts, der
en Namen
KERNAGEL
liche spa-
längst an-
les eigen-
itigung des
panischen
der ver-
antwortet.

bekanntem Gemälde zeigen, so wäre seine spätere Verwandlung in einen fortlaufenden Dialog des einen Todes mit allen Lebenden ganz unmotiviert und unwahrscheinlich. War aber das letztere, wie danach anzunehmen ist, die ursprüngliche Form, so konnte sie nur in einer Dichtung entstanden sein und musste zur Veranschaulichung in einem Bilde in der angegebenen Weise umgearbeitet werden.

Wir besitzen aber noch evidentere Zeugnisse dafür, dass die Bilder eine spätere Form des Totentanzes sind. In Lübeck befindet sich nämlich ein Totentanzgemälde in der Form eines zusammenhängenden Reigens, dessen ältester niederdeutscher Text dieselbe Einrichtung besass wie die *Dança general*; erst später wurde er durch einen anderen, dem gemalten Reigen besser angepassten hochdeutschen Text ersetzt. In diesem Fall kann vernünftigerweise nicht angenommen werden, dass der erste Text in Lübeck oder in dem etwaigen auswärtigen Vorbilde seines Totentanzes absichtlich im Gegensatz zum Bilde verfasst wurde; die einzig mögliche Auffassung ist vielmehr nur die, dass seine uns niederdeutsch überlieferte Gestalt die ursprüngliche war, die alsdann im Bilde die abweichende Reigenform erhielt, weil eine andere gemalt nicht möglich war. Ganz ähnlich ist es auch bei dem zweifellos älteren Totentanzgemälde in Paris gegangen. Dies ergibt sich ganz klar aus dem ebenfalls von SEELMANN (S. 23) hervorgehobenen Umstande, dass an einer Stelle des dem Bilde angepassten begleitenden Textes die alte Fassung aus Unachtsamkeit stehen geblieben ist: der Tod des Karthäusers leitet nämlich seine Anrede an diesen seinen Partner mit einem Bescheid an den vorausgehenden Lebenden, den Kaufmann, ein, spricht also in derselben Strophe zwei Personen an. Und da sich dies, wie ich ergänzend bemerken will, noch zweimal wiederholt, beim Franziskaner und beim Eremit, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Vorlage des Pariser Textes durchweg in jener Weise, d. h. übereinstimmend mit dem spanischen und dem Lübecker Text, verfasst war.

Es steht also fest, dass der französische Totentanz, bevor er gemalt wurde, in einer Form existierte, die nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Bühnenspiel möglich war und von allen späteren, den Bildern angepassten Texten abwich. Man kann ja diese älteste Form im Hinblick auf die Handlung schlechtweg eine dramatische nennen; damit allein ist es aber noch nicht erhärtet, dass der älteste französische Totentanztext tatsächlich zu einer scenischen Aufführung

gehörte
Kunstform
Aufführung
auf eine
standes
LANGLOIS
dass, w
im 14.
sicherlich
verbürgt
dergleich
spielen“
überzeug
gegen h
jener äl
S. 16).
Gemälde
Schauspi
Lübeck
delike c
sprechen
raysonna
auf die
Stelle in
nun eine
Revaler
geschloss
tanzes a
werden.
jener fra
dass das
und folg
weg, sor
kann nu
französis
bezogen.
Aus
sich auc

gehörte und diente und dass folglich der Totentanz gerade in dieser Kunstform ins Leben trat. Auch die urkundlichen Nachweise solcher Aufführungen in Frankreich können nichts entscheiden, da sie sich auf eine Zeit beziehen, als es bereits Gemälde desselben Gegenstandes gab, die also älter sein konnten als das Bühnenspiel (vgl. LANGLOIS, DUFOR, SCHNAASE). WACKERNAGEL hat freilich ausgesprochen, dass, wenn eine solche dramatische Dichtung wie der Totentanz im 14. oder einem früheren Jahrhundert bestand, sie dann auch sicherlich zur öffentlichen Aufführung kam, auch wenn dies nicht verbürgt ist; denn „dem Mittelalter war die Unnatur noch fremd, dergleichen bloss zu schreiben und zu lesen, nicht aber auch zu spielen“ (S. 317). Dieses Argument ist aber mehr geistreich als überzeugend, wie der scharfe Widerspruch SCHNAASES beweist. Dagegen hat SEELMANN ein direktes Zeugnis dafür aufgefunden, dass jener älteste Totentanz in der That zu Aufführungen diente (No. 65, S. 16). In dem Revaler Totentanze, einer Kopie des Lübecker Gemäldes, ist im Texte auch die Einleitung, die Anrede des das Schauspiel leitenden Predigers an die Zuschauer, erhalten, die in Lübeck verloren gegangen ist. Durch die ersten Worte: „Och redelike creatuer“ — erweist sie sich als eine Nachbildung des entsprechenden französischen Stückes mit dem Anfang: „O creature raysonnable“; während aber der französische Prediger seine Zuhörer auf die folgende „Danse macabre“ hinweist, findet sich an derselben Stelle in Reval das Wort „spectel“ (spectaculum, Bühnenspiel). Da nun eine Aufführung des Totentanzes in Lübeck, woher doch der Revaler Text stammt, auf Grund urkundlicher Nachrichten ganz ausgeschlossen ist (SEELMANN), so muss jene Bezeichnung des Totentanzes als eines Bühnenspieles auf das französische Vorbild bezogen werden. Auch scheint mir aus der allgemeinen Übereinstimmung jener französischen und der niederdeutschen Einleitung hervorzugehen, dass das Wort „Danse macabre“ geradezu in spectel übersetzt wurde und folglich noch im 15. Jahrhundert nicht einen Totentanz schlechweg, sondern den gespielten Totentanz bedeutete. Um so bestimmter kann nunmehr jene Erwähnung des Danse macabre durch einen französischen Dichter des 14. Jahrhunderts (s. o.) auf das Schauspiel bezogen werden.

Aus diesem Ursprung des französischen Totentanzes versteht sich auch die ganz untergeordnete Rolle, die sein bezeichnendstes

Merkmal, der Tanz, in den Texten spielt. Wären sie selbständige Dichtungen gewesen, so hätte er beschrieben oder wenigstens dort, wo er eintritt, erwähnt werden müssen. Er wird aber nur ganz selten, gelegentlich genannt als „dieser“, d. h. als ein gegenwärtiger, im Schauspiel und dann im Bilde sichtbarer Tanz, der deshalb einer Erläuterung nicht bedurfte: die Totentanztexte sind eben durchweg als Begleitungen von sichtbaren Darstellungen verfasst. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass sie unter dem Einfluss von solchen alten Lehrgedichten entstanden wie die dem 12. Jahrhundert angehörenden „Vers sur la mort“ von dem Klostergeistlichen THIBAUD DE MARLY (LANGLOIS I. 72) und die ebenso alten lateinischen Verse von GAUTIER DE MAPES, worin verschiedene Personen über die Herrschaft und unerbittliche Gewalt des Todes klagen (JUBINAL, S. 8)*). Der Abstand zwischen solchen Dichtungen und dem Bühnenspiel des Totentanzes ist aber so gross, dass es keinen rechten Sinn hat, die ersteren als die „Anfänge“ des Totentanzes zu bezeichnen. Und dies um so weniger, als der Gedanke des eigentlichen Totentanzes ebensowohl durch verschiedene Sitten und Gebräuche, dichterische und volkstümliche Auffassungen des Todes in Wort und Bild, Redewendungen und Legendenstoffe des Mittelalters vorbereitet und vorgebildet erscheint (WACKERNAGEL)**).

Aus den genannten Zeugnissen für die Existenz des französischen Totentanzschauspieles im 14. Jahrhundert geht hervor, dass es noch ein gut Teil älter gewesen sein dürfte; denn in jener Zeit war es bereits so eingebürgert, dass es, wie wir sahen, in Gedichten citiert und in fremde Länder (Spanien) eingeführt wurde. Man wird daher

*) Auch in Deutschland kennt man eine ähnliche Dichtung aus dem 13. Jahrhundert: das Gespräch des Todes mit dem Menschen von Schmied REGENBOGEN.

***) Wir besitzen nicht das geringste sichere Zeugnis dafür, dass der Grundgedanke des mittelalterlichen Totentanzes bis in das klassische Altertum zurückreicht. Alles, was gelegentlich zu Gunsten dieser Ansicht vorgebracht wurde, hat schon ELLISEN (No. 40) eingehend widerlegt. Daran wird auch durch die jüngeren Entdeckungen bis zu dem aufsehenerregenden neuesten Fund eines pompejanischen Bechers mit einem „Totentanz“ nichts geändert: überall handelt es sich nur um Darstellungen Verstorbener in Gestalt von mehr oder weniger vollkommenen Skeletten, deren Anblick an die Flüchtigkeit des Daseins erinnern und daher zum Lebensgenuss, solange es noch Zeit sei, anfeuern sollte, wie es PETRONIUS im „Gastmahl des TRIMALCHIO“ erzählt (WOLTMANN, 78. I. S. 242). Zu einem solchen Zweck und zumal bei einem Gastmahl muss jener pompejanische Becher mit den Skeletten berühmter Verstorbener sich ganz besonders geeignet haben. Solche Vorstellungen lassen sich aber mit der ältesten Version des mittelalterlichen Totentanzes unmittelbar gar nicht verknüpfen, so wenig als eine Kontinuität zwischen jenen Skelettbildern und den Totengestalten des Totentanzes besteht.

kaum fe
hundert
punkte a
besonder
Geistlich
ihre Ver
ebenfalls
Darstellu
ganzen 7
norddeut
das geis
spiel wir
predigt
die Zuh
Schauspi
um erst
Einzelne
Vortritt
sprache

Da
die Lebe
dass er
abführt,
sich dar
des tanz
darüber
herein v
sich kei
selbst n
sich dor
den Tot
dagegen

*) D
als eine alt
tänzer, ist e

kaum fehl gehen, wenn man seine Entstehung bis in das 13. Jahrhundert zurückverlegt, wofür ich übrigens noch weitere Anhaltspunkte aus den Bildern beibringen werde. Es bedarf ferner keines besonderen Nachweises, dass es von der Kirche ausging, von den Geistlichen in Kirchen und Klöstern gepflegt wurde und gerade durch ihre Vermittelung in die benachbarten Länder Eingang fand, sei es ebenfalls als Schauspiel oder bloss in Niederschriften und in bildlichen Darstellungen. Sein kirchlicher Ursprung zeigt sich auch in seinem ganzen Zuschnitt, wie er uns aus dem spanischen, französischen und norddeutschen Text bekannt geworden ist. Nicht nur spielt darin das geistliche Element die Hauptrolle, sondern das eigentliche Schauspiel wird uns geradezu als eine Illustration zu der kirchlichen Busspredigt vorgeführt, indem zu Anfang stets ein Prediger auftritt, der die Zuhörer anredet und auf die ernstesten Lehren des folgenden Schauspieles hinweist. Erst nach dieser Einleitung tritt der Tod auf, um erst alle Sterblichen im ganzen (Spanien, Lübeck) und dann die Einzelnen zu den Wechselreden aufzurufen, wobei die Geistlichen den Vortritt haben. Endlich schliesst das Ganze wieder mit einer Ansprache eines zweiten Predigers.

Da der Tod des Schauspieles selbst vom Tanze spricht, zu dem die Lebenden mit ihm antreten müssen, so hat man sich zu denken, dass er jede Person, mit der er gesprochen, in einer Art von Tanz abführt, vielleicht in ein irgendwie angedeutetes Grab (SEELMANN), um sich dann zur nächsten Person zu wenden. Woher dieser Gedanke des tanzenden Todes stammt, ist trotz aller gelehrten Diskussionen darüber noch unentschieden. Der Tanz macht es aber von vornherein wahrscheinlich, dass eine Musik dazu stattfand; doch findet sich keine Andeutung, dass im französischen Schauspiel der Tod selbst musizierte*). Ich werde vielmehr zeigen, dass der Musiker sich dort ausserhalb des eigentlichen Reigens befand; die musizierenden Toten anderer, namentlich der oberdeutschen Totentänze, sind dagegen eine spätere Erfindung.

*) Der Ausdruck „nach meiner Pfeife tanzen“, den der Tod im Lübecker Text braucht, ist als eine altbekannte Redensart nicht wörtlich zu nehmen. Die Illustration dazu, der pfeifende Vortänzer, ist ein späterer Zusatz. (s. den Lübecker Totentanz).

ständige
dort, wo
z selten,
iger, im
lb einer
leben
Dar-
as, dass
tstanden
ort“ von
und die
rin ver-
Gewalt
solchen
so gross,
nge“ des
der Ge-
chiedene
assungen
denstoffe
(AGEL)**).
zösischen
es noch
t war es
en citiert
rd daher

hundert: das
ke des mittel-
ch zu Gunsten
Daran wird
Fund eines
sich nur um
deren Anblick
noch Zeit sei,
78. I. S. 242).
cher mit den
llungen lassen
ht verknüpfen,
n des Toten-

Man kann von dem mittelalterlichen Schauspiel des Totentanzes nicht reden, ohne der gleichzeitigen und noch älteren anderen geistlichen Schauspiele zu gedenken, die als Weihnachts-, Epiphaniasspiele und namentlich als Oster- oder Passionsspiele bekannt sind. Zwischen beiden Arten von Schauspielen scheint freilich keine andere Beziehung zu bestehen, als dass sie gleicherweise von der Geistlichkeit ausgegangen und in den Kirchen aufgeführt wurden. Dennoch dürfte noch ein weiteres gemeinsames Moment hervorgehoben werden. Jene bekannten Spiele entstanden im Zusammenhang mit dem Gottesdienst an den genannten hohen Kirchenfesten, und erst später und nur gelegentlich wurden sie mit passenden Ergänzungen (Schöpfung, Weltende u. s. w.) zu einem riesigen, christlich-kirchlichen Welt drama vereinigt. Es liegt auf der Hand, dass der Totentanz, obgleich in demselben Kreise entstanden, in diese wesentlich historischen Darstellungen nicht hineinpasste; dagegen ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sein Ursprung ebenfalls mit einem besonders bewegten Gottesdienste verknüpft war, der eben kein anderer sein konnte als die Buss- und Fastenpredigt. Man braucht nur die Prologe und Epiloge der verschiedenen Totentänze zu lesen, um diese Ansicht berechtigt zu finden; und so würden diese Schauspiele ebenfalls als kirchliche Festspiele aufzufassen sein, die nur durch ihren besonderen Inhalt sich von den übrigen geistlichen Schauspielen abschlossen.

Die Erfolge des geistlichen Schauspiels des Totentanzes veranlassten endlich im 15. Jahrhundert die französische Geistlichkeit, den Eindruck, den es auf die Zuschauer ausübte, sich dauernd zu sichern, indem man es auf die Wände der Kirchen und Klöster malen liess. Diese Gemälde dienten also demselben Zweck, wie das Schauspiel; wir besitzen selbst einen unmittelbaren Bericht darüber, dass in Paris auf dem Kirchhofe des Innocents angesichts des dortigen Totentanzgemäldes gepredigt wurde (LANGLOIS, S. 123). Das Schauspiel konnte aber, wie wir sahen, nicht ohne weiteres kopiert werden; der Maler musste dem ganzen Vorgang eine neue Gestalt verleihen. War diese neue Anordnung einmal festgestellt, so konnte er an der Hand des Textes seiner Aufgabe leicht gerecht werden, auch wenn er keine Gelegenheit hatte, einer Aufführung des Schauspiels beizuwohnen, denn der Inhalt der einzelnen Szenen des Totentanzes

war im
bestimmt
konnten
wöhnlich
Nur eins
lichen L
des Tote
gemein l

Die
oder nur
Magerke
losen T
wirkliche
Denn g
ältesten
drei Leb
(vgl. LUR
Toten d
nicht sel
künstleri
kopierte
in unzw
(Fig 1).
dass die
tänzen i
Allerdin
Gemälde
Schausp
Totenge
als wirk
diese an
täuschen
los und
in den I
„le mor

war im ganzen einfach genug und durch den Aufbau der Dichtung bestimmt. Die Trachten und Attribute der verschiedenen Stände konnten an öffentlichen Denkmälern, bei Festaufzügen und im gewöhnlichen Verkehr ebensogut studiert werden wie im Schauspiel. Nur eins, was weder durch den Text bestimmt noch im gewöhnlichen Leben vorgebildet sein konnte und dennoch in allen Gemälden des Totentanzes übereinstimmte, musste notwendig nach einem allgemein bekannten, traditionellen Muster gebildet sein:

DIE TOTENGESTALTEN.

Diese Gestalten der mittelalterlichen Totentanzgemälde sind nackte oder nur mit Leichentüchern bedeckte Leiber von einer leichenhaften Magerkeit und mit mehr oder weniger gelungenen nackten fleischlosen Totenschädeln. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dadurch wirkliche Totenleiber wiedergegeben werden sollten. Denn genau dieselben Gestalten treffen wir in der ältesten Illustration der bekannten Legende von den drei Lebenden und den drei Toten in Badenweiler (vgl. LÜBKE Nr. 43), zum Teil auch in den tanzenden Toten der SCHEDELSCHEN Weltchronik (Nr. 61) und nicht selten auf Grabmälern, in einer besonders guten, künstlerischen Ausführung auf einem von LANGLOIS kopierten Grabstein (Nr. 35, Taf. XXXVII), also in unzweideutigen Darstellungen von Verstorbenen (Fig 1). Mit gleicher Sicherheit kann man behaupten, dass diese Gestalten auch in den gemalten Totentänzen im allgemeinen dieselbe Bedeutung haben. Allerdings wird sich zeigen, dass in den ältesten Gemälden dieser Art, die ja den einen „Tod“ des Schauspiels vervielfältigen mussten, diese zahlreichen Totengestalten nicht sofort und überall unzweideutig als wirkliche Verstorbene hingestellt wurden. Aber diese anfängliche Unsicherheit kann doch darüber nicht täuschen, dass sie diese Bedeutung alsbald ausnahmslos und ganz bestimmt erhielten. Wurden sie doch in den Druckausgaben der Danse macabre durchweg „le mort“, im späteren Frauenreigen „la morte“



Fig. 1.
Leichenstein aus dem
15. Jahrhundert,
nach Langlois.

genannt; nicht selten sind sie auch im Bilde durch die Brüste und das lange Haupthaar als weibliche Gestalten gekennzeichnet (Fig. 2, 64), was wenigstens beim deutschen „Tod“ widersinnig wäre; oder sie treten gelegentlich in derselben Scene in der Mehrzahl auf, wie am Beinhaus der Basler Gemälde (Fig. 22), was ebenfalls nur auf wirkliche Tote bezogen werden kann, u. a. m. Diesen Thatsachen gegenüber



Fig. 2. Weiblicher Toter aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

bedarf der Einspruch WESSELYS (S. 39), dass Verstorbene keine Macht über die Lebenden haben, sie also nicht gewaltsam entführen könnten und folglich die fraglichen Gestalten nur den Tod selbst darstellten, wohl kaum einer ernsthaften Widerlegung, besonders da diese Toten in den ältesten deutschen Bildern auf ihre Partner gar keinen Todeszwang ausüben, sondern sie als bereits Sterbende nur gewissermassen als ihresgleichen aufsuchen und anfassen.

Dagegen ist allerdings zuzugeben, dass die gleichen Totengestalten ausser in den genannten Darstellungen von wirklichen Verstorbenen uns auch in solchen begegnen, wo sie ebenso unzweifelhaft den Tod selbst veranschaulichen sollen. FRIMMEL zählt eine ganze Reihe von französischen Miniaturen aus dem 14. und 15. Jahrhundert auf, in denen der Tod beim Sündenfall, am Krankenbett, den Lebensbaum fallend u. s. w. als ein grauer Kadaver mit einem Totenschädel gemalt war. Im 15. Jahrhundert erschienen dieselben Todesfiguren

auch in H
in Brüssel
hundreds zu
Badenweiler
das nach L
daher die V
die typische
in das Sch

Wie k
hundert ein
Male dazu,
auszustatten
leib zum B
anlasst hab
am Ausgang
tigue Bild ei
eine widersp
mit einem
bezeichnend
und der vo
in beiden
naturgetreue
keineswegs
die grosse
Körpers m
einen unver
wirklichen
wissen mus
sagen, dass
jedem Bein
das ganze
wesung bef

*) Ein H
seltensten Druck
befindet sich fer
einer ebensolche
während der flei

**) Mumie
wahrscheinlich u

auch in Holzschnitten und Gemälden*). Eins jener Miniaturbilder in Brüssel reicht aber angeblich bis an den Ausgang des 13. Jahrhunderts zurück, so dass wenigstens dieses letztere älter wäre als das Badenweiler Gemälde von den drei Lebenden und den drei Toten, das nach LÜBKE in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört. Es liegt daher die Vermutung sehr nahe, dass gerade jene ältesten Miniaturen die typische Totengestalt der folgenden Zeit aufbrachten, die zuerst in das Schauspiel, dann in die Gemälde des Totentanzes übergang.

Wie kamen aber die Miniaturen, die den Tod bis zum 13. Jahrhundert einfach als alten Mann gezeichnet hatten (FRIMMEL), mit einem Male dazu, ihn mit einem Totenschädel auf einem fleischigen Körper auszustatten? Die leicht verständliche Ideenverbindung, einen Totenleib zum Bilde des Todes zu wählen, konnte jene Figur nicht veranlassen haben; denn sie ist weder ein Skelett, in das sie sich erst am Ausgange des Mittelalters verwandelte, noch das annähernd richtige Bild einer noch fleischigen oder mumifizierten Leiche**), sondern eine widerspruchsvolle Vereinigung eines beinahe unversehrten Körpers mit einem skelettierten oder sonstwie umgebildeten Kopf. Besonders bezeichnend dafür sind das bereits erwähnte MARMIONSche Bildchen und der von LANGLOIS kopierte Grabstein (angeblich vom Jahr 1422?); in beiden Fällen ist der ganze Körper, bis auf den völlig nackten, naturgetreuen Schädel, mit dem vollständigen, ebenfalls richtigen und keineswegs besonders mageren Muskelrelief abgebildet, wobei nur die grosse Öffnung am Bauch die leichenhafte Beschaffenheit des Körpers markieren soll. Beide Künstler haben also unzweifelhaft einen unversehrten (wahrscheinlich sogar lebenden) Körper und einen wirklichen Totenkopf als Modelle benutzt, die, wie gerade sie selbst wissen mussten, vereinigt nicht vorkommen. Man kann auch nicht sagen, dass dies die Folge davon war, dass damals Totenschädel in jedem Beinhaus anzutreffen und daher bekannt waren, nicht aber das ganze Skelett in seinem Zusammenhange oder in voller Verwesung befindliche Leichen, und dass man daher, um einen Toten

*) Ein Holzschnitt dieser Art ist unter Nr. 38 faksimiliert im zweiten Bande der „frühesten und seltensten Drucke des Holz- und Metalldruckes“ (Nr. 15). In der Strassburger Gemäldesammlung befindet sich ferner ein miniaturartig fein gemaltes Reisealtärchen von SIMON MARMION (1489) mit einer ebensolchen Todesgestalt, deren Schädel mit vollkommener Naturtreue wiedergegeben ist, während der fleischige Körper bis auf den Bauchschnitt ganz intakt ist.

**) Mumienhafte Gestalten finde ich einzig und allein auf dem Berliner Totentanzgemälde, das wahrscheinlich um das Jahr 1500 entstand.

zu kennzeichnen, sich mit dem einen bekannten Merkmal eines solchen begnügen musste. Denn gerade die Totengestalten der französischen Totentanzbilder aus dem 15. Jahrhundert besitzen Köpfe, die weder nach wirklichen Schädeln, noch nach Bildern von solchen kopiert, sondern nach willkürlichen Vorstellungen von Schädeln oder selbst fratzenhaft und nach wirklichen Tierköpfen gebildet sind (Fig. 2, 3)*).

Es handelt sich also gar nicht um ein ganz bestimmtes Vorbild, das landauf und landab immer wieder kopiert wurde, sondern nur um ein allgemeines Schema, an dem das Totenhafte und das damit verbundene Grausenhafte durch eine möglichst auffällige, aber durchaus



Fig. 3. Totengestalt aus dem Totentanz von Kermaria, nach Soleil.

nicht immer schädelartige Kopfbildung erreicht werden sollte.

Dazu kommt noch ein sehr eigenartiges Merkmal, das mit dem natürlichen Zustand einer Leiche kaum etwas zu thun hat. Nach FRIMMEL waren schon die ältesten der von ihm citierten Todesbilder der Miniaturen ganz grau gehalten; JUBINAL giebt an, dass die Totengestalten und ihre Gewänder im Gemälde von La Chaise-Dieu grau gemalt waren, und nach der Reproduktion des Lübecker Totentanzes (Nr. 44) möchte ich für seine Toten dasselbe annehmen (Fig. 19). In den oberdeutschen

Totentänzen endlich begegnet uns Ähnliches in Bild und Wort. So war nach den Originalkopien BÜCHELS in Kleinbasel der Tote des Narren dunkelfarbig gemalt (Fig. 32), in Grossbasel der Tote des Wucherers (Fig. 70), der zum Überfluss im Text geradezu ein „schwarzer Tod“ genannt wird**). Ferner spricht in Kleinbasel und den oberdeutschen Holzschnitten und Handschriften (s. u.) der Tote zum König: „Ich führ' Euch hier bei der Hand an dieser schwarzen

*) Affenähnliche Köpfe sind übrigens nach FRIMMEL schon in den Todesfiguren der älteren Miniaturen anzutreffen, sowie im oberdeutschen Totentanz in Basel und in den Handschriften die Bezeichnung „Affen“ für die Toten mehrfach vorkommt.

***) MASSMANN (Nr. 50) hat die dunkle Farbe in beiden Figuren fortgelassen, MERIAN dagegen den Grossbasler Toten ebenfalls dunkel gezeichnet (Nr. 53).

Brüder Tanz“
Mann zieht n^z“
die Toten ver
statt dessen ver
Text den „s
ersetzt, was

Den alte
war also ein
fleischigen, w
schwarzer, b
ähnlich graus
Ende des 13
musste, dass
richten konnt
verfiel, das b
gegen jenes
wahrscheinlich
Miniatur in w
ahmung fand
volkstümliche
andererseits
im 14. Jahrh
und etwa un
her wohl bis
vielleicht sch
hundreds an,
beeinflusst se
schon vorher,
anderen Wos
gestalten lief

*) BURCKH
Mönche) als Veran
Brüder“ nur durt
Vermutung wird al
fällig, wonach „ma
Auch dachte BUR
Toten überhaupt z
Hinweis auf die l
Toten zu beziehen
Goette, Holbe

Brüder Tanz“; und in den Handschriften ruft das Kind: „Ein schwarzer Mann zieht mich dahin.“ Dass auch unter den „schwarzen Brüdern“ die Toten verstanden sind, scheint mir zweifellos, weil in Grossbasel statt dessen „dürre Brüder“ steht, gerade so wie der Kleinbasler Text den „schwarzen Mann“ des Kindes durch „mageren Mann“ ersetzt, was die Beziehung auf die Toten vollends sicherstellt*).

Den ältesten bildlichen Darstellungen des Todes und der Toten war also ein Schema gemeinsam, dessen Hauptmerkmale in einem fleischigen, wenn auch mehr oder weniger leichenhaften Körper von schwarzer, bez. dunkler Farbe mit einem Totenschädel^o oder einem ähnlich grausenhaft wirkenden Kopf bestanden, und das schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an so weit verbreitet und anerkannt sein musste, dass alle Maler jener und der folgenden Zeit sich danach richten konnten. Dass ein Miniator ohne äussere Veranlassung darauf verfiel, das bis dahin benutzte Sinnbild des Todes, den nackten Mann, gegen jenes wunderliche Gebilde zu vertauschen, ist nicht gerade wahrscheinlich; und noch unwahrscheinlicher ist, dass eine solche Miniatur in weiten Kreisen und über die Landesgrenzen hinaus Nachahmung fand und eine volkstümliche Figur wurde. Einen solchen volkstümlichen und auf weite Kreise wirkenden Einfluss hatte aber andererseits unzweifelhaft das Schauspiel des Totentanzes, das schon im 14. Jahrhundert als allbekannte Erscheinung in Dichtungen citiert und etwa um dieselbe Zeit nach Spanien eingeführt wurde und daher wohl bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen mochte. Wenn es vielleicht schon im 14. Jahrhundert, jedenfalls vom Anfang des 15. Jahrhunderts an, zahlreiche Gemälde hervorrief, deren Gestalten von ihm beeinflusst sein mussten, so ist es beinahe ebenso sicher, dass es schon vorher die Miniaturen in gleicher Weise beeinflusst hatte, mit anderen Worten, das gesuchte Vorbild für die verschiedenen Totengestalten lieferte.

*) BURCKHARDT will freilich unter den „schwarzen Brüdern“ nur die Dominikaner (schwarze Mönche) als Veranstalter des Totentanzes verstanden wissen, so zwar, dass die andere Lesart „dürre Brüder“ nur durch das Missverständnis eines späteren Uebermalers entstand (Nr. 4, S. 91). Diese Vermutung wird aber durch die gemalten schwarzen Toten und die angegebenen Parallelstellen hin-fällig, wonach „mager, dürr, schwarz“ in der That gleichwertige Merkmale der dargestellten Toten sind. Auch dachte BURCKHARDT bei seiner Bemerkung offenbar gar nicht daran, die schwarze Farbe der Toten überhaupt zu leugnen, sondern suchte nur zu einem besonderen Zweck nach einem passenden Hinweis auf die Dominikaner; den Ausdruck „schwarzer Mann“ scheint er sogar selbst auf die Toten zu beziehen, ohne die Sache weiter zu verfolgen.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

ein Toter die ganze Reihe des Totentanzes*), so dass dieser einen Toten mehr zählt als Lebende.

Zur Belebung der langen, gleichmässigen Reihe diente auch der Wechsel von geistlichen und weltlichen Personen in der Reihenfolge der Paare, wobei Lehrer und Arzt wie üblich zur ersten Kategorie zählen. Doch wird dies, nach dem Lübecker und dem spanischen Text zu schliessen, schon dem alten Schauspiel eigen gewesen sein. Im Gemälde finden sich übrigens Ausnahmen davon, indem auf dem fünfzehnten Bilde der Advokat den Geistlichen vertritt und auf dem sechzehnten Bilde der Eremit an der Stelle eines Weltlichen steht.

Alle Lebenden sind in verhältnismässig ruhiger Stellung wiedergegeben und meist nur durch ihre Tracht und ihre Attribute kenntlich; bloss der Wucherer, der noch angesichts des Todes ein Geldgeschäft abschliesst, und der Arzt, der den Urin im Glase prüfend betrachtet (Fig. 5), sind in ihrer Berufsthätigkeit dargestellt. Bezeichnend ist auch die Darstellung des Kindes in der Wiege.

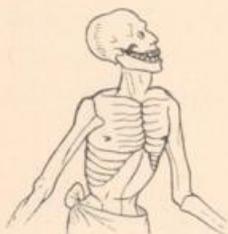


Fig. 7.
Toter des Connetable
aus der Pariser Danse
macabre, nach
Le Roux de Lincy
et Tisserand.

Die Toten zeigen die für die alten Totentänze angegebene Körperbildung: es sind fleischige Leiber mit scheinbar nackten Totenschädeln. Die letzteren können aber nicht wirklichen Schädeln nachgebildet sein; denn wenn sie auch in der Vorderansicht durch die Andeutung der Augenhöhlen und der Löcher in der Nasen- und Mundgegend einen Schädel eben noch kenntlich machen, so misslingt dies doch dem Künstler in der Profilansicht der Köpfe, weil er dabei aus Unkenntnis immer die ganze Nase gezeichnet hat (Fig. 7)*). Dies lässt darauf schliessen, dass auch die Vorbilder nur in der Vorderansicht eine Schädelähnlichkeit hatten, also wahrscheinlich die oben geschilderten Masken des Schauspiels waren. Für den übrigen Körper konnte sich der Künstler an dasselbe Vorbild im Schauspiel nicht halten und musste daher ebenso wie die Miniaturen wirkliche Leichen

*) Die Worte dieses Toten sind eine Antwort an den Eremiten, entsprechen also den Antworten des Todes an jede bereits angesprochene Person, die bei den meisten übrigen Paaren gestrichen wurden: ein weiteres Zeugnis dafür, dass der Bearbeiter des Textes sich so viel wie möglich an den ursprünglichen Schauspieltext hielt.

**) Der Tote des Franziskaners (Cordelier) hat ausnahmsweise Augen, Nase, Mund und Haupthaar.

nicht wirkliche Totenköpfe als Modelle zur Verfügung standen und die sich daher nach den gesehenen oder ihnen beschriebenen Figuren des Schauspiels richteten, das wiederholten, was an den letzteren unvermeidlich war, an Totenschädeln aber fehlerhaft ist, z. B. das Hervortreten der Nase im Profil, die Andeutung der Augen in den Augenhöhlen (Fig. 7) u. s. w., oder die Köpfe ihrer Totengestalten geradezu fratzenhaft gestalteten. Das übrige Mönchskleid, das anfangs vielleicht unverändert unter der Kopfmaske getragen wurde, mag später, um Rumpf und Glieder in bessere Übereinstimmung mit dem Kopf zu bringen und an einen nackten Körper zu erinnern, um Arme und Beine enger zusammengezogen worden sein*).

Diese dem Volk nicht selten vorgeführte Gestalt war in Frankreich und Deutschland sicherlich traditionell und allbekannt geworden, bevor eine bildliche Darstellung derselben Art entstand, die daher naturgemäss an jene volkstümlichen Vorbilder anknüpfte. Dabei wurde das Mönchskleid fortgelassen oder durch Leichentücher ersetzt, während der nackte Körper wenigstens anfangs zur Erhöhung des unheimlichen Eindruckes die schwarze Farbe jenes Kleides behielt. Auf diese Weise erklären sich alle angeführten Eigentümlichkeiten der gemalten Todes- und Totenfiguren, sowie ihre Identität in den verschiedenen Ländern: beide wurden gleicherweise dem wirklich aufgeführten Schauspiel entlehnt, und ihre besondere Form ist nicht auf eine bewusste Erfindung der Maler, sondern auf die künstlichen Masken der geistlichen Schauspieler zurückzuführen. Bei dieser ersten Form der Totengestalt blieben die Maler allerdings nicht stehen, sondern versuchten in verschiedener Weise den ererbten Typus zu vervollkommen, worüber das Nähere in der Einzelbeschreibung angegeben wird. Hier sollte nur versucht werden, den Ursprung der ältesten gemalten Totengestalten, worüber bisher jeder Anhalt fehlte, nachzuweisen. Und es ist bemerkenswert, dass nicht nur die gemalten Totengestalten, sondern auch gewisse, sonst

*) SEELMANN denkt sich die Maske des Todes im Schauspiel so: „In eng anliegende gelbliche Leinwand gekleidet, welche durch die Kunst des Malers so bemalt ist, dass der Tod einer Leiche ähnlich sieht“ (S. 18). Er übersieht aber die schwarze Farbe des Todes und dass gerade der Kopf am meisten maskiert war, welche beiden Merkmale in der einzigen Nachricht über Totenmasken des 15. Jahrhunderts genannt werden.

völlig unverständliche Ausdrücke des Textes (schwarz, dürr) auf die Todesfiguren des geistlichen Schauspieles und so auf dieses als den eigentlichen Vorläufer der Totentanzbilder hinweisen.

Durch die neueren Forschungen ist die Auffassung WACKERNAGELS, dass der Totentanz schon im 13. Jahrhundert als geistliches Schauspiel in Frankreich aufkam, sichergestellt worden. Nicht so bestimmt lauten die Nachrichten über seine Verbreitung nach den benachbarten Ländern. Die ursprüngliche Einrichtung des französischen Schauspiels findet sich nur im spanischen und im Lübecker Text; eine wirkliche Aufführung des Schauspiels ist aber für Lübeck ausgeschlossen, für Spanien nicht nachgewiesen. Die Verpflanzung des Totentanzes nach England fand nur auf dem Wege von Nachahmungen des Pariser Gemäldes statt; die Art seiner Einführung in Süddeutschland bleibt aber unentschieden. Denn obwohl dort nur Gemälde und solchen angepasste Texte des Totentanzes bekannt geworden sind, nimmt WACKERNAGEL die Existenz eines deutschen Schauspiels an, was wieder von GÖDECKE, SCHNAASE, SEELMANN bestritten wird. Ich werde noch darauf zurückkommen. Alle übrigen deutschen, italienischen und sonstigen Bilder sind Nachbildungen der vorhin genannten. Jedenfalls verdrängten die Gemälde überall, wo sie aufgekommen waren, das Schauspiel, das sie so bequem ersetzten, vollständig; die letzten verbürgten Aufführungen fanden im 15. Jahrhundert in Frankreich statt.

In welcher Form aber auch der Totentanz sich ausbreitete, so lag es in der Natur solcher für das Volk bestimmten Schaustellungen, dass sie nicht an einen festgelegten Text gebunden waren, vielmehr sich nur an ein allgemeines, durch die Geistlichen überliefertes Schema hielten, im einzelnen aber, um den rechten Eindruck auf ihr Publikum nicht zu verfehlen, sich nach den Verhältnissen des jeweiligen Landes oder Ortes richteten und daher in der Wahl der Szenen und in den begleitenden Reden um so mehr voneinander abwichen, je mehr die Orte der Handlung durch Entfernung und nationale Grenzen voneinander getrennt waren. Andererseits ist in jedem Lande, wo das Interesse für den Totentanz länger anhielt, eine gewisse Entwicklung desselben, wenigstens in der äusseren Erscheinung, nicht zu verkennen. War in dieser Beziehung schon der

Übergang
wurde die
erst dadur
und in z
scheinungs
15. Jahrh
Jahrhunde
des Toter
Illustration
Forschung
wesentlich
wicklung
mälde, Sk
die nicht
nicht fähig

Der
lehrhaften
dramatisch
ernstlich
gedicht s
gewiss nic
in der S
merkliche
gelegentli
noch unv
durch gar
wurden in
sich zeigt
Noch me
denen sic
Je mehr
der lehrh
ihm völlig
alten did

Dies
eigentlich
nur noch
und wen

Übergang vom Schauspiel zum dauernden Gemälde bedeutsam, so wurde die ausserordentliche Volkstümlichkeit des Totentanzes doch erst dadurch erreicht, dass die Gemälde und ihre Texte reproduziert und in zahlreichen Drucken verbreitet wurden. Diese neue Erscheinungsform des Totentanzes begann in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland, dem Frankreich zu Ende desselben Jahrhunderts folgte; selbst Italien lieferte xylographische Flugblätter des Totentanzes. Die bekannt gewordenen Handschriften ohne Illustrationen konnten, von so grossem Wert für die historische Forschung sie auch sind, in der Entwicklung des Totentanzes keine wesentliche Rolle spielen; denn der eigentliche Träger dieser Entwicklung blieb die bildliche Darstellung jeder Art (Schauspiel, Gemälde, Skulptur, Bilderdruck), der Text nur eine Erläuterung dazu, die nicht selten fortblieb und einer eigentlichen Entwicklung gar nicht fähig war.

Der Schauspieltext des Totentanzes enthält kaum mehr als die lehrhaften Wechselreden des Todes und der Lebenden, so dass sein dramatischer Charakter sogar verkannt werden konnte und z. B. ernstlich diskutiert wurde, ob der spanische Text ein blosses Lehrgedicht sei oder zu einem Schauspiel gehöre. Die für jene Zeit gewiss nicht geringe dramatische Wirkung beruhte also ausschliesslich in der Schaustellung. Und als der Übergang zum Gemälde ganz merkliche Abänderungen der alten Anordnung nötig machte, blieb gelegentlich, in Lübeck, Reval und zum Teil in Paris, der alte Text noch unverändert; die Bereicherungen endlich, die das Gemälde durch ganz neue Szenen erfuhr (Beinhaus, biblische Bilder u. s. w.), wurden im Text häufig gar nicht berücksichtigt, auch wenn sie, wie sich zeigen wird, eine neue Auffassung des Ganzen begründeten. Noch mehr gilt dies für die Ausbildung der einzelnen Szenen, in denen sich nunmehr das dramatische Leben des Bildes konzentrierte. Je mehr dieses plastisch herausgearbeitet wurde, desto mehr musste der lehrhafte Text belanglos werden, bis endlich das Bild sich von ihm völlig loslöste und zum selbständigen Kunstwerk wurde, das den alten didaktischen Zweck durch einen rein ästhetischen ersetzte.

Dieses durch HOLBEIN erreichte Ziel ist der Höhepunkt und eigentliche Abschluss in der Entwicklung des Totentanzes; es folgten nur noch Nachahmungen mit sich stetig abschwächendem Erfolg, und wenn unser Jahrhundert mit neuem Interesse diesen Gegenstand

verfolgt, so geschieht es nur noch in kultur- und kunsthistorischer Richtung. Als lebendiges Zeugnis der Zeit gehört der Totentanz hauptsächlich dem Mittelalter an.

Um diese Entwicklung der Totentanzbilder in ihren Beziehungen zu HOLBEIN in das richtige Licht zu rücken, verteile ich den Stoff in die natürlichen Gruppen, 1) der französischen und der aus ihnen unmittelbar hervorgegangenen niederdeutschen, 2) der oberdeutschen, 3) der HOLBEINSCHEN Totentänze.

NIE



heutigen
mit einer
Innocents
für sind
dieser D
Gemälde
gegangen
mit typo
anderen

Die
findlich g
fassten T
bestätigt,
bis auf e

*) Im
**) Au
lich 1484 an