

# DIE FRANZÖSISCHEN UND NIEDERDEUTSCHEN TOTENTÄNZE.

## II.

### DIE DANSE MACABRE VON PARIS.



ROTZ zahlreicher Nachforschungen ist der Ursprung des Wortes macabre noch immer zweifelhaft; sicher ist nur, dass es schon im 14. Jahrhundert bekannt und „Danse macabre“ damals der Name des Schauspiels des Totentanzes war (s. S. 9). Ebenso sicher ist heutigen Tages, dass ein Wandgemälde dieses Inhaltes und Namens\*) mit einem begleitenden Text 1424—1425 auf dem Kirchhofe des Innocents in Paris hergestellt wurde. Die urkundlichen Beweise dafür sind am vollständigsten angegeben in der neuesten Ausgabe dieser Danse macabre von DUFOR (No. 11, S. 2, 9, 11). Jenes Gemälde ist aber schon im 16. oder 17. Jahrhundert zu Grunde gegangen und uns nur durch Kopien bekannt, die als Holzschnitte mit typographischem Text von 1485 an in Paris und mehreren anderen Städten erschienen.\*\*)

Die Identität dieses gedruckten und des auf dem Gemälde befindlich gewesenen, angeblich von dem Geistlichen GERSON 1425 verfassten Textes ist urkundlich beglaubigt (DUFOR, S. 45) und dadurch bestätigt, dass eine noch vor 1430 verfasste englische Übersetzung bis auf einige leicht kenntliche Einschaltungen (drei Frauen, Zauberer,

\*) Im Prolog heisst es: la dance macabre sapelle, und am Schluss: cy finist la Dance Macabre.

\*\*) Auf dem Titel des DUFORSCHEN Buches ist das Datum der ersten Druckausgabe irrtümlich 1484 angegeben.

Richter) mit dem gedruckten Text übereinstimmt (LANGLOIS I, 196, 287, 340). Auch die Holzschnitte sind bisher immer für Kopien des Wandgemäldes angesehen worden, ohne dass man direkte Beweise vorzubringen wusste. Solche können aber aus den Trachten der Holzschnitte mit grösserer Sicherheit als ähnliche Zeitbestimmungen hinsichtlich eines anderen Totentanzes entnommen werden. 1) Die Weltlichen unserer Danse macabre tragen meist das lange talarähnliche Obergewand (houppelande) oder die gegürtete housse, die in Paris bis gegen 1430 herrschten, dann aber abnahmen (WEISS I, 90).

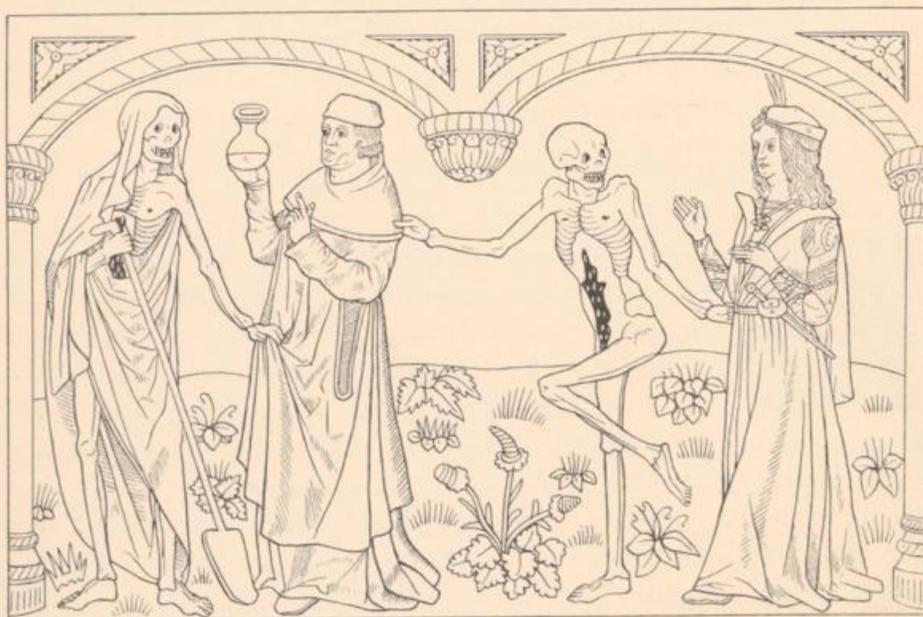


Fig. 5. Arzt und Jüngling (Amoureux) aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

2) Andererseits kamen auf Veranlassung Karls VII. (1422—1461) die hohen Hüte und das kurz geschorene Haar auf (ebend. 94), wovon auf unseren Bildern nichts zu sehen ist. 3) Die Spitz- oder Schnabelschuhe, die von ca. 1350—1500 trotz aller Verbote herrschten, wurden in Paris 1422 durch ein strenges Edikt wenigstens für kurze Zeit unterdrückt (ebend. 92); in der Danse macabre kommt keine Spur eines Schnabelschuhes vor. Diese drei Punkte, namentlich der letzte, beweisen, dass die Trachten der Danse macabre nur der Zeit von 1422 bis gegen 1430 angehören können. Und da es ganz

ausgeschlos  
alte Zeitko  
selbständig  
Kostüm ang!  
der Zeit je  
haben. Mite  
Handschrift  
Fig. 25 ein

Doch  
1485, wov  
Kopie des  
hielten for  
schriftlicher  
nach einer!  
nämlich gie  
gemälde ve  
mit der er  
der zweite  
von 1485  
LE ROUX  
mehrungen  
1875 separ  
Die erstge  
der ursprü  
nach der z  
ersten in  
wurden. D  
Ausgabe  
textes vorg  
gegenteilig  
Danse mac  
bringt der  
gute Abb  
Publikator

\*) Die nicht auftreiber

\*\*) Die einfassenden Säulen ersetzt

ausgeschlossen ist, dass der Zeichner der Holzschnitte von 1485 jenes alte Zeitkostüm selbständig wiedergab — damals wurde in allen selbständigen bildlichen Darstellungen ausschliesslich das zeitgenössische Kostüm angewendet —, so kann er es eben nur nach einer Vorlage aus der Zeit jener Trachten, also nach dem Gemälde von 1425 kopiert haben. Mit den Miniaturen, die sich in einer wenig älteren französischen Handschrift der Danse macabre befinden und wovon KASTNER in seiner Fig. 25 eine Probe mitteilt, stimmen unsere Holzschnitte nicht überein. \*)

Doch lässt sich nur die erste Ausgabe der Danse macabre von 1485, wovon bloss das Unicum in Grenoble bekannt ist, als treue Kopie des alten Gemäldes bezeichnen. Die späteren Ausgaben erhielten fortgesetzt Vermehrungen, die nicht nur nach dem handschriftlichen Urtext und der englischen Übersetzung, sondern auch nach einer direkten Nachricht dem Original fehlten. Ein Chronist nämlich giebt, wie es scheint als Augenzeuge, die Zahl der im Wandgemälde vorhandenen Strophen auf 68 an (DUF0UR 9), was aber nur mit der ersten Ausgabe übereinstimmt, während diese Zahl schon in der zweiten Ausgabe erheblich überschritten wurde. Jenes Unicum von 1485 ist angeblich zweimal faksimiliert worden, einmal von LE ROUX DE LINCY und TISSERAND (No. 36), die aber die Vermehrungen der zweiten Ausgabe von 1486 hinzufügten, und dann 1875 separat und in Verbindung mit DUF0URS Abhandlung (No. 10, 11). Die erstgenannten Autoren haben die Holzschnitte, wie es scheint, in der ursprünglichen Grösse heliographiert; ob nach der ersten oder nach der zweiten Ausgabe, ist in so fern gleich, als alle Bilder der ersten in die nächstfolgenden Ausgaben übergangen und nur vermehrt wurden. Dagegen sind im Text nicht nur die neuen Stücke der zweiten Ausgabe hinzugefügt, sondern auch gewisse Abänderungen des Urtextes vorgenommen, auf die ich noch zurückkomme, so dass trotz der gegenteiligen Versicherung in jenem Prachtwerk der Originaltext der Danse macabre nicht genau wiedergegeben ist. Das neuere Faksimile bringt den Text der Handschriften, aber verkleinerte und weniger gute Abbildungen. Es ist daher für die Bilder die erstgenannte Publikation (1867)\*\*), für den Text die spätere (1875) zu benutzen.

\*) Die vor kurzem erschienene Reproduktion dieser Handschrift habe ich auch antiquarisch nicht aufreiben können.

\*\*\*) Die Zusätze der zweiten Ausgabe von 1486 sind dadurch leicht kenntlich, dass die glatten einfassenden Säulen der ursprünglichen Bilder in den zusätzlichen fortgelassen oder durch ornamentierte Säulen ersetzt sind.

96,  
ien  
Be-  
ten  
gen  
Die  
ar-  
die  
10).



die  
von  
bel-  
ten,  
rze  
eine  
der  
Zeit  
ganz

Dieser letztere Neudruck der Danse macabre nennt, auf die Autorität von LACROIX und DUFOUR gestützt, als selbständigen Verfasser des Textes JEAN GERSON, der 1425 durch ein angeblich kurz vorher zum Gedächtnis des ermordeten Herzogs von Orléans gemaltes Todesbild zur Dichtung des Totentanzes veranlasst worden sei (DUFOUR, 36, 37). Diese schon an sich unhaltbare Hypothese\*) wird durch den Nachweis des alten Schauspielles vollends beseitigt. Auch kann der Text von 1425 nicht einmal eine freie Nachahmung, sondern nur eine Anpassung des Schauspieltextes an das Gemälde sein, indem noch die alte Reimordnung in den achtzeiligen Strophen, wahrscheinlich ganze Verse und an mehreren Stellen noch die alte Einrichtung mit dem nach zwei Seiten hin sprechenden Tod aus dem Schauspiel in den neuen Text übergangen (S. 8). Dies letztere geschah in der Weise, dass die an den Karthäuser, den Franziskaner und den Eremiten gerichteten Anreden der Toten mit einem letzten Bescheid an die vorausgehenden Personen (Kaufmann, Bauer, Küster) beginnen. Es zeigt sich darin die grosse Flüchtigkeit des Bearbeiters, von dem man daher annehmen kann, dass er im allgemeinen nicht viel mehr that, als von den Doppelanreden des Todes im Schauspiel — mit den eben genannten Ausnahmen — je den ersten Teil zu streichen und so für jedes Paar des Bildes in zwei Strophen eine einfache Ansprache des Toten und eine Antwort seines Partners herzustellen. Es scheint mir daher undenkbar, dass ein nicht unbekannter Schriftsteller wie GERSON den neuen Text selbst zusammengestellt habe; wogegen es möglich ist, dass er die ganze Darstellung veranlasste. Dafür spricht ausser gewissen unsicheren Nachrichten über seine Autorschaft (SEELMANN 28) der Umstand, dass im Pariser Gemälde an Stelle der zwei Prediger des Schauspiels der geistliche „Verfasser“ (Acteur) und der „Maistre“ treten, beide durch ihre Umgebung als Gelehrte gekennzeichnet.\*\*\*) Von besonderen Anpassungen des alten Textes an das Gemälde wären dann als einzig sichere noch

\*) Das von DUFOUR reproduzierte Todesbild beweist nämlich schon durch die vollständige Skelettbildung des Todes, dass es viel späteren Datums ist, und dass daher die darauf angebrachte Inschrift aus dem 16. Jahrhundert nicht ein späterer Zusatz (DUFOUR), sondern gleichzeitig mit dem Bilde entstanden sein dürfte.

\*\*) Der nicht weiter bezeichnete schreibende Mann, der in der Ausgabe von 1486 auf den „Maistre“ folgt und in den späteren Ausgaben von Troyes den „Acteur“ vertritt, hat, wie mir scheint, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem von LE ROUX DE LINCY und TISSERAND wiedergegebenen Bildnis von GERSON.

zu nennen: die Hinweise auf das letztere statt auf das Schauspiel in der Einleitung und am Schluss, und die Strophen des Armen und des toten Königs (s. u.).

Das Faksimile der ersten Buchausgabe besteht aus siebzehn Bildern, nämlich dem eigentlichen Totentanz (fünfzehn Bilder) einem einleitenden und einem Schlussbilde (s. Tabelle I). Zu jedem Bilde gehören in der Regel vier achtzeilige Strophen; nur das erste hat ihrer bloss zwei, während das elfte und das sechzehnte noch je eine fünfte Strophe enthalten. Das einleitende Bild zeigt uns den Verfasser (*Lacteur*), einen Mann in geistlicher Tracht, der vor einem Lesepult sitzt, umgeben von Bücherkisten. Als Vertreter des ersten Predigers im Schauspiel verweist er im Text die Beschauer auf die folgenden Totentanzbilder als einen Spiegel des Schicksals aller Menschen, jedes Standes und Geschlechts; ein weiterer Hinweis auf die ernste Lehre des Gemäldes (*Hec pictura*) findet sich in lateinischer Sprache auf dem Spruchband, das ein Engel über dem Verfasser hält.

Im Schlussbilde richtet ein „Maistre“ (der zweite Prediger des Schauspiels) in ähnlicher Tracht und Umgebung wie der Verfasser seine Ermahnungen an die Vorübergehenden (*vous qui cy passes*). Ein vor ihm auf dem Boden liegender Toter (*Ung roy mort*) zeigt auf die neben ihm befindliche Königskrone, die ihn im Leben schmückte, und fügt mit Bezug auf seinen gegenwärtigen Zustand hinzu: „*Tel serez vous bons et pervers: tous estres sont à vers donnés*“<sup>\*)</sup>. Zweifellos ist dies eine Reminiscenz an die alte Legende von den drei Toten und drei Lebenden; denn ähnliche Worte finden sich nicht nur in der Wiederholung dieser Legende in den späteren Drucken der *Danse macabre*, sondern schon in dem alten Badenweiler Gemälde aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, wo die Toten den Lebenden zurufen: „Der wir sint, das werdent ir“ und „die Würmer nagent min bein“ (LÜBKE). Diese Episode des toten Königs kann nicht aus dem alten Schauspiel stammen, schon weil sie zur scenischen Aufführung, in der sich die Personen am Beschauer vorbeibewegten, nicht geeignet ist; dann aber auch, weil sie gar nicht zum

<sup>\*)</sup> Es ist wohl nur ein allerdings nicht ganz gewöhnlicher Druckfehler, dass bei LE ROUX DE LINCY und TISSERAND von den vier Strophen dieser Bildseite nur eine dem toten König und drei dem Maistre zugeteilt werden, während nach allen übrigen Drucken beiden je zwei zukommen.

Totentanz gehört und daher in keinem anderen Totentanzbilde vorkommt. Andererseits ist aber die Einreihung dieser Episode in das Pariser Gemälde von 1425 ganz verständlich, wenn man weiss, dass an derselben Kirche, deren Kirchhof dieses Gemälde enthielt, sich eine Skulptur jener Legende befand (LANGLOIS I, S. 111).

Von den fünfzehn Bildern des eigentlichen Totentanzes\*) enthält jedes in einer Umrahmung von Säulen und Bögen zwei Tote und zwei Lebende (nur Männer); der erste Tote fasst einen Lebenden, der darauf folgende Tote diesen und den zweiten Lebenden, so dass auf jedem Bilde ein zusammenhängender oder Kettenreigen von zwei Paaren entsteht (Fig. 5). Merkwürdigerweise giebt der schon erwähnte Chronist an, die Danse macabre in Paris sei in zehn Arkaden des Kirchhofs gemalt gewesen, so dass in den sechs ersten je sechs Strophen (natürlich mit den zugehörigen Personen), in den vier letzten je acht Strophen vorhanden waren (vgl. DUFOUR, S. 9). Dies stimmt mit der gleichen Zahl 68 der gedruckten Strophen, aber nicht mit ihrer Verteilung auf die siebzehn getrennten Bilder überein. Überträgt man jene vom Chronisten angegebene Einteilung auf den gedruckten Totentanz, so ergäbe sich nicht nur eine ganz andere Verbindung der Paare, sondern auch vom zwölften Bilde an eine dreimalige Trennung eines Toten von seinem Partner\*\*), — eine natürlich ganz unmögliche Einteilung. Dieser Widerspruch löst sich aber sehr einfach, wenn man berücksichtigt, dass die zehn Arkaden des Kirchhofs, die das Gemälde und die Strophen enthielten, und die arkadenartige Umrahmung der Holzschnitte, die den Text nicht mit umschliesst, gar nicht dieselbe Bedeutung haben können. Jene zehn Arkaden waren offenbar die Bogenöffnungen des Kreuzganges, an dessen Hinterwand die Danse macabre gemalt war, so dass ihre natürliche Gruppierung mit den Bogenöffnungen nicht übereinzustimmen brauchte. Auch liegt es auf der Hand, dass die Säulen und Bögen der Bilder nur gemalt waren; denn verschiedene Gegenstände der letzteren reichen bis vor die Säulenbasen, die also in der Bildfläche lagen.

\*) Die allgemeine Ansprache des Todes, die im Schauspiel voranging, ist hier im Gemälde fortgelassen.

\*\*) Dies hängt so zusammen, dass das elfte und das sechzehnte Bild des Drucks je eine überzählige Person, den Armen des Wucherers und den letzten Toten hinter dem Eremiten, und folglich auch eine fünfte Strophe enthalten, während die vom Chronisten angegebene Einteilung nur in geraden Zahlen verläuft.

ist  
keh  
tanz  
war  
lung  
erse  
Bild  
ges  
Nac  
den  
die  
der  
reg  
bra  
offe  
klei  
frei  
kör  
ern  
föri  
gen  
Dal  
auc  
nah  
bes  
ord  
zwei  
bei  
unc  
Per  
blo  
nic  
geh  
S.

Paar  
oder

Die geschilderte Verbindung der beiden Paare jedes Bildes ist wahrscheinlich eine Reminiscenz an das Schauspiel, an den Verkehr des einen Todes mit allen Lebenden, was in anderen Totentänzen in einem einzigen Kettenreigen zum Ausdruck kam. Dies war freilich inhaltlich überflüssig, nachdem jene fortlaufende Handlung im Gemälde durch die Unterhaltungen der einzelnen Paare ersetzt war, ist aber offenbar durch die Absicht motiviert, dem Bilde den Eindruck der Einheit zu erhalten. Der nicht ungeschickte Pariser Maler verfuhr jedoch künstlerischer als seine

Nachfolger, indem er den Reigen durch die Einrahmungen der fünfzehn Bilder regelmässig unterbrach: es geschah offenbar, um die kleineren Gruppen freier gestalten zu können und so die ermüdende Gleichförmigkeit des Reigenes zu beseitigen\*). Daher finden sich auch manche Ausnahmen von der beschriebenen Anordnung: auf dem zweiten Bilde sind



Fig. 6. Wucherer aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

beide Paare — Papst, Kaiser — getrennt, und auf dem elften und sechzehnten Bilde befinden sich, wie schon erwähnt, fünf Personen. Der arme Mann, der beim Wucherer Geld leiht, dient bloss zu dessen Charakterisierung und nimmt am Totentanz selbst nicht teil (Fig. 6); er kann daher auch nicht im Schauspiel vorgekommen sein, sondern ist eine Erfindung des Malers (SEELMANN, S. 22). Auf dem sechzehnten Bilde schliesst als fünfte Person wieder

\*) WESSELY spricht von demselben Gemälde als von „einer unterbrochenen Reihe, je ein Paar unter einer Arkade stehend“ (S. 43). Er hat also offenbar keine der zahlreichen Reproduktionen oder Beschreibungen der Danse macabre vor Augen gehabt.

Diese letzteren mussten im Schauspiel irgendwie gekennzeichnet sein; und da an eine vollkommene Maske nicht zu denken ist, so werden zweifellos dieselben einfachen Kunstmittel dazu gedient haben, die auch später zu demselben Zweck angewendet wurden. Bei dem häufig erwähnten, von VASARI beschriebenen Fastnachtszuge, der zu Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz stattfand, figurierten auch Tote, die den Gräbern entstiegen, um ein Memento mori zu predigen\*). Sie wurden von Männern in schwarzen Gewändern mit darauf gemalten Skelettteilen dargestellt, und von anderen sie begleitenden „Toten“ wird ausdrücklich angeführt, dass sie Totenkopfmasken trugen (FIORILLO, NAUMANN, WACKERNAGEL S. 338 LANGLOIS I, S. 304—307). Da hätten wir also die beiden Hauptmerkmale des gesuchten Vorbilds in der beglaubigten Darstellung von Toten durch lebende Personen tatsächlich vereinigt. Auch ist nichts natürlicher, als dass diese eigentümliche Maske bei den geistlichen Darstellern des alten Totentanzes dadurch entstand, dass sie, um unkenntlich und zugleich gespenstisch, totenhaft zu erscheinen, ihr gewöhnliches schwarzes Gewand ebenso benutzten, wie es bei manchen Orden jener Zeit üblich war\*\*) und auch gegenwärtig bei gewissen Leichenbestattern in Italien Sitte ist: die Kapuze des Mönchskleides



Fig. 4. Leichenbestatter in Neapel, nach Photographie.

brauchte nur über den Kopf gezogen und mit Ausschnitten für die Augen, vielleicht auch für Nase und Mund versehen zu werden, um wenigstens in der Vorderansicht den Eindruck eines Totenkopfes zu erzielen (Fig. 4)\*\*\*). Dass diese Ähnlichkeit nur eine annähernde war, stimmt vorzüglich mit der Thatsache, dass diejenigen Maler, denen

\*) Die von ihnen gesungenen Verse sind bezeichnenderweise der Legende von den drei Lebenden und drei Toten entnommen:

Morti siam, come vedete,  
Così morti vedrem voi:  
Fummo già come voi siete,  
Voi sarete come noi.

\*\*) Eine solche Gestalt, ein Mönch vom Orden der Disciplini, ist auf dem Totentanzbilde in Clusone aus dem 15. Jahrhundert zu sehen (s. VALLARDI Nr. 70).

\*\*\*) Die hier mitgeteilte Zeichnung zeigt die Neapler Leichenbestatter in weissem Gewande; daneben existieren aber auch schwarz gekleidete Bruderschaften dieser Art.

nicht wirkkl  
die sich dkl  
guren des d  
letzteren es  
z. B. das u  
Augen in s  
Totengesta  
kleid, das a  
getragen as  
Übereinstin  
Körper zu n  
worden sei u  
ei

Diese  
reich und e  
bevor eine  
naturgemäs  
wurde das  
setzt, währ  
des unheil  
behielt. A  
tümlichkeit  
Identität i  
weise den  
besondere  
der Male  
geistlich  
ersten Fo  
stehen, so I  
Typus zu i  
beschreibu  
den Urspr  
jeder Anh  
nicht nur

\*) SEEL  
Leinwand gekl  
ähnlich sieht“  
am meisten ma  
15. Jahrhunder

nachzuahmen suchen. Darauf deutet der grosse Bauchschlitz, die Magerkeit des Körpers und die Querteilung der Gelenke an den Totengestalten. In diesem letzteren Merkmal möchte FRIMMEL den misslungenen Versuch einer Skelettzeichnung erblicken; für unser Wandgemälde kann dies aber nicht zutreffen. Denn die Gelenkteilungen sind dort nicht regelmässig vorhanden — selten an der Schulter, häufiger am Ellenbogen, meist an den übrigen Gelenken — und wechseln die Stelle an demselben Gelenk; dann ist aber auch das Muskelrelief so kräftig und detailliert hervorgehoben, dass der Maler unmöglich die Vorstellung eines Skeletts damit verbinden konnte. Es sollten wohl nur die Gelenkstellen besonders scharf markiert und dadurch der Eindruck des Leichenhaften, worauf doch alle diese Merkmale hinzielen, gesteigert werden. Im Gegensatz dazu sind die springenden und tanzenden Bewegungen der Toten sehr lebhaft dargestellt (Fig. 8), wobei ihre ausserordentlich verschiedene Haltung jedenfalls nicht ohne Absicht Abwechslung in den Reigen brachte.

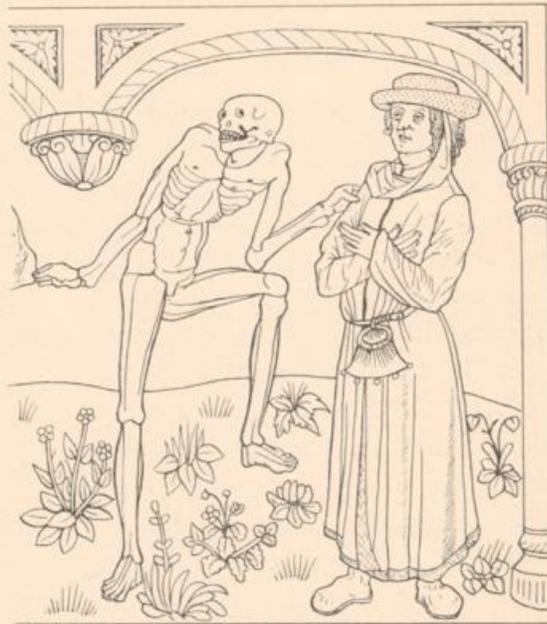


Fig. 8. Bürger aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

Ganz sicher deuten auf eine Entlehnung von den Todesbildern der alten Handschriften oder anderer Denkmäler die Attribute der Toten in der Danse macabre; sie tragen Sargdeckel, Pfeile, Sensen, Schaufeln. Dagegen fehlten dort durchweg die Musikinstrumente, die in allen deutschen Totentänzen eine bedeutsame Rolle spielen und auch in die späteren Ausgaben der Danse macabre übernommen wurden.

Ich kann an dieser Stelle noch nicht über die besonderen Beziehungen des Pariser Gemäldes zu seinem Vorbilde, dem Schauspiel, über ihre Verschiedenheit und Übereinstimmung im einzelnen reden,

weil sich dies erst aus genaueren Vergleichen mit anderen Totentänzen ergeben wird. Eins kann aber schon hier erörtert werden: wie weit sich unser Gemälde nach seinem allgemeinen Inhalt dem Schauspiel anschloss oder sich von ihm entfernte. Wir wissen schon, welche formale Änderung bei der Übertragung des Schauspiels in ein Gemälde nötig war. Genau genommen war sie gar nicht so eingreifend, wie es auf den ersten Blick scheint; denn die paarweise Vereinigung des Todes mit einem Lebenden wiederholte sich im gespielten Drama ebenfalls so oft als Lebende vorgesehen waren. Der Unterschied war nur der, dass im wirklichen Spiel der eine Tod an allen Paaren nacheinander beteiligt war, während der Maler sie alle dauernd nebeneinander stellen und daher den Tod vervielfältigen musste. Dass man diese zahlreichen, gleichzeitig auftretenden Totengestalten früher oder später „Tote“ nannte, ist natürlich; daraus folgt aber nicht ohne weiteres, dass sie auch sofort eine andere Rolle spielten als der Tod des Dramas. Dieser tanzte mit dem von ihm angeredeten und beschiedenen Lebenden, was zugleich dessen Tod bedeutete; die Toten des Pariser Totentanzes und überhaupt aller französischen und aller von ihm unmittelbar abhängigen Totentanzgemälde thun weder nach dem Text noch nach dem Bilde etwas anderes. In Lübeck hielt man es ja nicht einmal für nötig, den alten Schauspieltext mit dem einen Tod für das Gemälde in der bekannten Weise abzuändern, und in Paris ist wenigstens in den Wechselreden niemals die Rede vom Toten — „le mort“, wie die vielleicht in den Buchausgaben hinzugefügten Überschriften lauten, sondern nur vom Tode (la mort), der sogar einmal, vom Bürger, direkt angeredet wird. Auch führen die Pariser Totengestalten, soweit es der Zusammenhang des Reigens zulässt, d. h. soweit sie überhaupt eine Hand frei haben, die unzweifelhaften Attribute des mordenden Todes; zum Überfluss zeigt uns das Gemälde von La Chaise-Dieu (s. u.) neben den gewöhnlichen Totengestalten solche, die mit Pfeilen nach den Menschen schiessen.

Ein anderes Motiv als den mit einem Tanz verbundenen wirklichen Tod, was aber schon im Schauspiel vorkam, zeigen die französischen Bilder nicht; und in der französischen Erfindung des Kettenreigens sehe ich ebenfalls nur die Absicht, irgendwie noch an die Einheit des Dramas, an den einen Tod, durch dessen Hände alle Lebenden gehen, anzuknüpfen. Die möglichst genaue Anlehnung

an das Schauspiel, die, wie sich noch zeigen wird, viel weiter geht, als hier angedeutet werden konnte, ist überhaupt ein Hauptmerkmal des Pariser Gemäldes; und wenn seinem Urheber ein besonderes Verdienst zuerkannt werden soll, so ist es die für jene Zeit überraschende Geschicklichkeit der Zeichnung, die in den späteren Nachahmungen oft sehr empfindlich vermisst wird.

III.

DER TOTENTANZ VON KERMARIA.



ANZ unzweideutig ist dieses durch SOLEIL in einem Kirchlein der Bretagne entdeckte Wandgemälde eine Nachahmung des Pariser Gemäldes. Die Verse, von denen SOLEIL allerdings nur wenige lesbar fand, sind bis auf minimale Abweichungen identisch mit denen von Paris, und die Reihenfolge der Stücke ist an beiden Orten dieselbe (s. Tabelle I). Freilich fehlen in Kermaria ausser dem einleitenden und dem Schlussbilde sieben Paare (Domherr, Kaufmann, Arzt, Advokat, Pfarrer, Küster, Eremit); dies erklärt sich aber genügend aus dem Raummangel, der eine Kürzung gebot (SOLEIL)\*. Fünf Paare sind ausserdem durch bauliche Veränderungen, die letzte Person, das Kind, in anderer Weise zerstört. — Auch die gemalten Arkaden sind in Kermaria wiederholt, bilden aber eine Einfassung um eine jede Person; hinter den Säulen weg fassen die Toten ausnahmslos ihre beiden Nachbarn an und bilden so einen ununterbrochenen Reigen. Dabei wurde auch der Arme des Wucherers, der sich in Paris ohne Störung als Nebenfigur einfügen liess, in Kermaria, wo er ausserhalb der schematischen Ordnung des Reigens nicht unterzubringen war, in diesen eingerückt, wohin er gar nicht gehörte — ein unverkennbares Zeichen unüberlegter Nachahmung, wenn diese noch eines Beweises bedürfte.

Die Trachten der Lebenden weichen von denen des Pariser Bildes ab, zum Teil auch ihre Attribute, wie der riesige Himmelsschlüssel

\*) Dieser Umstand verbietet natürlich daran zu denken, dass etwa der Pariser Künstler der Nachahmende war.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

in den Händen des Papstes. Am auffälligsten sind jedoch gewisse Eigentümlichkeiten der Totengestalten. In der Regel gleichen sie ihren Vorbildern; nur wenige haben unzweideutige knochenartige Schenkel (Fig. 9). Eine sonderbare Laune ihres Malers versah aber mehrere von ihnen mit Füßen, die statt in Zehen in lange schnabelschuhähnliche Spitzen auslaufen, gleich der Fussbekleidung der neben ihnen stehenden Lebenden. Ferner tragen die Toten des Bischofs, des Serganten und des Kindes ganz deutliche Tierköpfe (Fig. 3), und der Führer des Wucherers ist eine wie mit Totengewändern bekleidete weibliche Gestalt, also offenbar ein weiblicher Toter. Von der Möglichkeit, dass diese in Paris fehlenden Absonderlichkeiten

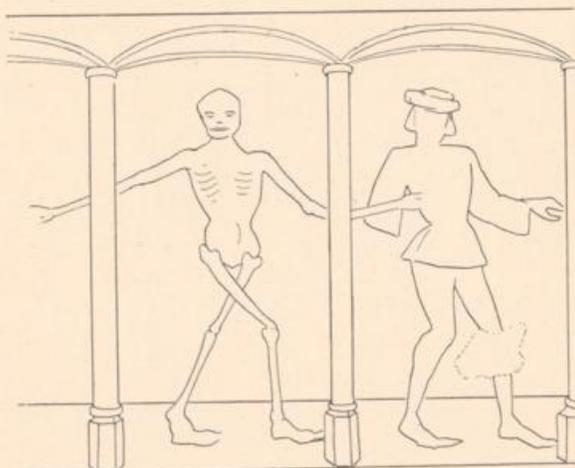


Fig. 9. Ein Paar aus dem Totentanz von Kermaria, nach Soleil.

durch eine spätere Übermalung hinzukamen, ist deswegen abzusehen, weil die übermässig langen Schnabelschuhe der Mitte des 15. Jahrhunderts angehören, um welche Zeit aber auch das ganze Bild von Kermaria als Nachbildung der Pariser Danse macabre von 1425 gemalt sein muss. Sein Verfertiger wird also jene Zusätze einem anderen derartigen Gemälde entnommen oder aus seiner eigenen Phantasie geschöpft haben (s. den folgenden Abschnitt).

Das ganze Gemälde ist übrigens nicht nur schlecht erhalten, sondern auch von einem wenig geschickten Künstler gemalt. Die Gestalten sind durchweg steif und leblos ausgefallen, wozu der durchgehende Kettenreigen wohl am meisten beitrug; überhaupt ist die

ganze Darstellung, insbesondere durch die bei jeder Person wiederholten Arkaden, von ermüdender Einförmigkeit.

An einer anderen Stelle derselben Kapelle von Kermaria wurde gleichzeitig die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten ausgeführt. Bemerkenswert ist darin bloss der Spruch der Toten:

Nous avons bien esté en chance  
Autrefois, comme estes en présent,  
Mais vous viendrez à notre dance,  
Comme nous sommes maintenant.

Dieser auch in den „Heures“ (s. S. 48) vom Anfang des 16. Jahrhunderts wiederkehrende Spruch wird wohl kaum in Kermaria entstanden und von diesem weit abgelegenen Platz verbreitet sein; sondern wahrscheinlich wurde er samt dem zugehörigen Bilde nach einem unbekanntem Vorbilde kopiert, so wie der Totentanz nach dem Pariser Gemälde. Jedenfalls ist es interessant, zu sehen, dass schon in jener Zeit die Vorstellung von einem „Tanz der Toten“ auch ausserhalb des eigentlichen Totentanzes verwertet wurde.

Die Bedeutung des Totentanzes von Kermaria beschränkt sich wesentlich darauf, dass er uns weitere Zeugnisse für die Existenz und den Zustand des Pariser Gemäldes liefert. Liess sich schon aus den Trachten der Holzschnitte von 1485 feststellen, dass ihre Figuren getreu nach dem alten Gemälde auf dem Kirchhofe des Innocents gezeichnet waren, so beweisen die Arkaden und der Kettenreigen in Kermaria, dass diese Dinge ebenfalls schon dem Pariser Original angehörten, das der Kopist jedenfalls nach Beschreibungen gekannt haben muss. Denn dass er es durch eigene Anschauung kannte, ist angesichts der ganzen geschmacklosen Darstellung und solcher gedankenlosen Willkür, wie es die Einreihung des Armen in den Kettenreigen ist, gar nicht zu glauben.

IV.

DER TOTENTANZ VON LA CHAISE-DIEU.



IS gegen die Mitte unseres Jahrhunderts blieb auch dieses alte Wandgemälde der berühmten französischen Abtei weiteren Kreisen unbekannt; erst 1841 wurde es durch JUBINAL der Vergessenheit entrissen, der eine Kopie davon anfertigen liess und sie mit einigen, leider gar zu dürftigen Notizen begleitete\*). Es befand sich im Innern der Kirche auf einer Mauer, die aus vier breiten, pfeilerartig vorspringenden Teilen, zwei an den Enden und zwei in der Mitte, und drei die Zwischenräume ausfüllenden längeren Wänden bestand. Diese letzteren waren getüncht; die Pfeiler hatten dagegen eine nackte Steinfläche und waren in Felder eingeteilt (Fig. 10). Trotzdem war das Gemälde von Anfang an als ein fortlaufendes gedacht, da nicht nur die getünchten Wände, sondern auch die Pfeiler in ununterbrochener Reihenfolge bemalt waren, so dass die Toten und ihre Partner sich oft auf verschiedenen Flächen befanden. Das letzte Feld des zweiten Pfeilers und ein Streifen der folgenden Wand sind in der JUBINALSchen Kopie leer gelassen, weil eine in neuerer Zeit vorgebaute Kanzeltreppe sie völlig verdeckte (No. 33, S. 15).

Da dem Gemälde ein begleitender Text fehlt und viele Gestalten keine bezeichnenden Attribute führen, ist es nicht leicht, sie ohne weiteres richtig zu deuten. JUBINAL selbst spricht u. a. von einem Grafen, der den französischen Totentänzen ganz fremd ist, und MASSMANN hat die Personen noch schlimmer verwechselt, den Lehrer mit dem Chorpaffen, den Bürger mit dem Juristen, den Domherrn oder Chorpaffen — dessen bezeichnendes Almucium wohl für eine Mantille genommen wurde — mit der Äbtissin, den Sergeanten

\*) Die Abbildung in LANGLOIS' Buch (No. 35) ist ebenfalls nach dem Original angefertigt, aber erst nachdem es von einem modernen Ausbesserer, nach JUBINALS Zeit, in einer Weise übermalt war, die an Willkür noch die alten Ausbesserungen weit übertrifft und das Gemälde völlig unbrauchbar gemacht hat. Alle charakteristischen Merkmale der Totengestalten, auf die ich weiter unten zurückkomme, sind beseitigt, am Toten des Bürgers ist die ursprüngliche Bauchseite in den Rücken verwandelt, am Toten des Waldbruders das Umgekehrte ausgeführt, der weibliche Tote unkenntlich gemacht u. a. m.

mit dem Ratsherrn, den Wucherer und den Advokaten mit dem Arzt (No. 47, S. 133), obwohl der Sergeant seinen Stab, der Wucherer Geldsäcke und der Advokat sein Schreibzeug als Attribute mit sich führen. Die Herausgeber des LANGLOISSCHEN Buches haben aus dem jugendlichen Domherrn ebenfalls eine Äbtissin gemacht und im übrigen die Pfeilerbilder als dem Totentanze fremde Zuthaten überhaupt nicht mitgezählt.

Es ist eben niemand darauf verfallen, die Danse macabre von Paris zum Vergleich heranzuziehen; stellt man aber beide Reihen nebeneinander, so ergibt sich ihre Übereinstimmung ohne weiteres und damit die richtige Deutung der Figuren in La Chaise-Dieu (s. Tabelle I). In beiden Gemälden sind die Paare des eigentlichen Totentanzes in derselben Anzahl (30) vorhanden, wobei freilich zu berücksichtigen ist, dass in La Chaise-Dieu zwei Lebende (Abt, Bürgermeister) und ein Toter durch einen Vorbau verdeckt wurden (s. o.). Dazu kommt der für die französischen Totentänze bezeichnende Wechsel der Geistlichen und Weltlichen, der in La Chaise-Dieu ebenfalls unverkennbar ist, bevor noch die einzelnen Personen bestimmt gedeutet sind. Überträgt man nun die Namen der in der Danse macabre von Paris vorhandenen Personen auf die ihnen in der Reihenfolge entsprechenden Gestalten von La Chaise-Dieu, so stösst ihre Bezeichnung eigentlich nirgends auf Schwierigkeiten. Nur an zwei Stellen begegnen wir dort ganz neuen Gestalten, nämlich zwei Frauen an Stelle des Karthäusers und des Mönches. JUBINAL (S. 16) nennt sie „Nonne“ und „Bürgerin“, MASSMANN (a. a. O.) „Äbtissin“ und „Nonne“, was ich auch für das Richtigere halte. Durch diese Abänderung wird aber die übrige mit Paris übereinstimmende Reihenfolge in keiner Weise gestört.

Auch die einleitenden und abschliessenden Szenen fehlen in La Chaise-Dieu nicht; sie zeigen aber schon etwas grössere Abweichungen von den entsprechenden Pariser Bildern. Der erste Prediger, der den „Acteur“ von Paris vertritt, steht auf einer Kanzel, und zu seinen Füssen, aber von ihm abgewendet sitzt ein Mann in geistlichem Gewande, dessen sonstige Bedeutung schwer zu enträtseln ist, da Gesicht, Arme und Hände völlig verwischt und auch die Attribute nicht zu erkennen sind, nämlich ein auf seinem Schosse befindlicher rundlicher Gegenstand und ein stabförmiges Gebilde mit erweitertem Ende, das über seiner rechten Schulter in die Höhe ragt



Fig. 10. Prediger und Musiker aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

(Fig. 10). Diese Figur fehlt in Paris und Kermaria; ihre etwaigen Analogien müssen also in anderen Totentanzgemälden gesucht werden.

Von vornherein ist hier der Gedanke an einen Zuhörer des Predigers, wie solche in oberdeutschen Totentänzen vorkommen, abzuweisen; denn einmal fehlen diese Zuhörer in allen französischen und den von Frankreich unmittelbar inspirierten norddeutschen Totentänzen, und zweitens wäre eine einzige und zudem vom Prediger abgewendete Person als Ver-

treter der ganzen Zuhörerschaft doch eine recht verunglückte Vorstellung. Die einzigen vergleichbaren Figuren finde ich in dem Berliner und dem Revaler Totentanz, die beide bekanntlich auf den Lübecker Totentanz zurückzuführen sind. In dem letzteren ist der Prediger offenbar erst nachträglich verschwunden, da er in der Revaler Kopie

nebst der zugehörigen, dem französischen Vorbilde nachgeahmten Person vorhanden ist; er befindet sich dort wie in La Chaise-Dieu auf der Kanzel, und darunter sitzt, mit dem Rücken zur Kanzel, ein Toter, der den Dudelsack bläst (Fig. 11). Wahrscheinlich befand sich in Lübeck eine ähnliche Gruppe; denn auch der Berliner Totentanz beginnt mit einem Prediger auf der Kanzel, an deren Fuss ein Dudelsackpfeifer sitzt — hier freilich eine Teufelsgestalt, wie sie nirgends in einem Totentanz vorkommt und die daher in Berlin erfunden sein muss



Fig. 11. Prediger und Musiker aus dem Revaler Totentanz, nach Neumann.

(Fig. 20). Aber auch der musizierende Tote in Reval ist für seine Rolle unpassend gewählt. Denn diese Figur gehört ebensowenig zum Reigen wie der Prediger, neben dem sie sich befindet, sondern stellt einfach den Musiker des Schauspiels vor, der mit der Person des Todes nicht identisch sein konnte.

Dies wird durch die Gruppe des Predigers in La Chaise-Dieu bestätigt; denn es kann nicht mehr zweifelhaft sein, dass die dort unter der Kanzel des Predigers sitzende Figur ebenfalls ein Musiker ist, dessen Dudelsackpfeife sich in dem stabförmigen Gegenstande genau so darstellt wie im Revaler Bild. Daraus folgt, dass diese Figur des Musikers schon dem altfranzösischen Schauspiel, der gemeinsamen Quelle der norddeutschen und französischen Gemälde des Totentanzes, angehörte; und da der Maler von La Chaise-Dieu aus dieser Quelle unmittelbarer schöpfen konnte als die norddeutschen Künstler, so wird schon deswegen seine Darstellung eines musizierenden Geistlichen, eines Mitgliedes des die Aufführungen leitenden Ordens, die ursprünglichere sein, sowie sie unbedingt natürlicher ist. Die Willkür, womit in Reval und wahrscheinlich auch in Lübeck der Musiker in die Maske eines Toten gesteckt wurde, wird nur noch durch die Berliner Variante überboten.

In Paris schliesst der eigentliche Reigen mit dem Toten hinter dem Eremiten ab, worauf im Schlussbilde der tote König und der zweite Prediger folgen. In La Chaise-Dieu folgt aber auf den Eremiten noch eine Gruppe von drei Personen, einem Geistlichen, einem Weltlichen und einer Frau, die, weil der tote König fehlt, unmittelbar vor dem zweiten Prediger stehen, aber erst recht nicht als dessen Zuhörer gelten können, da hinter ihnen noch ein Toter sichtbar wird. Ich halte diese Gruppe vielmehr für identisch mit der Gruppe von unbenannten Personen (*los que non nombro*), die im spanischen Text ebenfalls am Schluss vom Tode angedredet wird (*TICKNOR II, 612*) und daher zweifellos auch im französischen Schauspiel vorkam.

Ein vollkommen neuer Zusatz in La Chaise-Dieu ist die vor dem ersten Prediger angebrachte Gruppe: Adam und Eva, zwischen ihnen an einem Pfahl sich aufringelnd die Schlange mit einem Totenkopf (Fig. 12). Es ist klar, dass dieses Bild mit dem ursprünglichen dramatischen Totentanz nichts zu thun hatte, sondern wohl auf Anordnung der geistlichen Besteller der Malerei hinzukam, da ja die Beziehung des Sündenfalles zum Tode als „der Sünde Sold“ zum

gewöhnlichen Inhalt der Predigten gehörte und schon in Miniaturen des 14. Jahrhunderts gefunden wird (FRIMMEL).

Wenden wir uns von diesen Einzelheiten des Gemäldes wieder dem Ganzen zu, so macht sich vor allem der Eindruck geltend, dass es in dem uns überlieferten Zustande kein einheitliches ist und nicht von einer Hand gemalt sein kann. WACKERNAGEL meint daher: der



Fig. 12. Adam und Eva aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

Totentanz von La Chaise-Dieu „mit dem unverkennbaren Gemisch zweier ganz verschiedenen Arten der Malerei, einer leblos unbeholfenen und einer bewegten, besseren, mag zuerst schon im 14. Jahrhundert entstanden sein, nach 1343, in welchem Jahre die Kirche gegründet wurde, im 15. aber stückweise eine Übermalung und Erneuerung erfahren haben“ (S. 320). Solche Übermalungen und Erneuerungen haben gewiss stattgefunden, aber nicht nur im 15. Jahrhundert, sondern auch noch viel später. Dies beweisen u. a. die Einzeichnungen von solchen Muskeln und Knochen an den Toten, die frühestens im 16. Jahrhundert den Malern bekannt wurden, z. B. die Wirbelkörper des Rückgrats an den Toten des Sergeanten und der Nonne, der dünne, schräg über den Oberschenkel verlaufende Muskel (M. sartorius) und die ganz schwach, aber nicht unrichtig eingezeichneten Fussknochen an den Toten des Bauern, des Mönches und der letzten Gruppe.

Trotz der richtigen Zeichnung waren diese späteren Zuthaten meist gedankenlos angebracht, da die genannten Knochen (Wirbelkörper, Fusswurzelknochen) unter keinen Umständen durch die Haut durchscheinen können. Geradezu handwerksmässig wurde eine ganze Reihe anderer Erneuerungen vorgenommen, wobei namentlich die Verwechslung von rechten und linken Händen und Füßen eine grosse Rolle spielt, ein sicheres Zeichen, dass ganz untergeordnete Ausbesserer

sich an das Gemälde gemacht hatten. Unter den fünf Toten, an deren Füßen Zehen gezeichnet sind, befinden sich drei mit je zwei linken Füßen (Fig. 13), und gegen zehn Hände sind völlig verzeichnet, vierfingerig u. s. w. Und dies sind nicht die einzigen Merkmale einer späteren und zwar mehrmaligen Ausbesserung des Gemäldes von La Chaise-Dieu durch recht verschiedene Hände, wie es ja bei jedem



Fig. 13. Gruppe des Connetable und des Erzbischofs aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

derartigen Wandgemälde vorgekommen ist. Ich habe aber keinerlei Anhaltspunkte dafür gefunden, dass die Ausbesserungen über solche Details hinausgegangen seien, die ganze Haltung der Gestalten verändert, leblose in lebendig bewegte verwandelt hätten, wie es WACKER-NAGEL annimmt. Die ruhigeren und die bewegten Gestalten wechseln in La Chaise-Dieu überhaupt nicht mehr ab wie in der Danse macabre von Paris, und die in der grössten Bewegung befindlichen Toten

des Patriarchen, des Ritters, des Bürgers, des Domherrn u. s. w. sind nicht etwa die besseren, wie man nach WACKERNAGEL meinen sollte, sondern unbedingt die schlechteren. Ich kann mich also nicht überzeugen, dass das Gemälde durch Übermalung und Erneuerung des früher Vorhandenen sich in einigen Teilen wesentlich und gar zu seinem Vorteil verändert und dadurch in zwei ungleiche Hälften gesondert hätte.

Dagegen scheinen mir allerdings die verschiedenen Teile des Gemäldes in zwei Gruppen zu zerfallen, die nicht nur zeitlich, sondern auch nach ihrer Auffassung und Darstellung getrennt voneinander entstanden. In die erste Gruppe gehören: der Totentanz vom Papst bis an den Bischof (erste Wand), dann vom Lehrer bis zum Bürger einschliesslich (zweite Wand) und vom Jüngling bis an den Eremiten (dritte Wand), endlich die beiden Prediger auf dem ersten und vierten Pfeiler. In diesen fünf getrennten Abschnitten sind alle Figuren mit Farben und Schattierung fertig ausgeführt gewesen und stimmen auch wesentlich mit der üblichen Vorstellung eines Totentanzes überein (Fig. 13). Hervorzuheben wäre hier nur, dass die aneinander gereihten Paare gar nicht wirklich alle oder auch nur zum grössten Teil so innig verbunden sind wie die Doppelpaare der Pariser Danse macabre, dass sie aber durch das enge Zusammenrücken doch einen fortlaufenden geschlossenen Reigen vortäuschen; dass ferner die Lebenden durch ihre gebeugte, oft schlaaffe Haltung sowie durch die geschlossenen Augen den Eindruck von Sterbenden machen.

Die zweite Gruppe bilden: Adam und Eva, der musizierende Mönch und der erste Tote (erster Pfeiler), der Bischof und der Edelmann mit zwei Toten (zweiter Pfeiler), der Wucherer und der Arzt mit ihren Toten (dritter Pfeiler), der Waldbruder und die Gruppe der Unbenannten mit ihren Toten (vierter Pfeiler). Alle diese Gestalten der zweiten Gruppe, die sich ausschliesslich auf den Pfeilern befinden, sind nicht nur beinahe durchweg beschädigt, was sich durch den unvollkommenen Malgrund von blossen Steinen erklärt, sondern auch ohne Schattierung\*), einige bloss skizziert, ohne Andeutung eines Bodens, in verschiedenem Niveau und verschiedener Grösse angelegt, was jedenfalls beweist, dass sie nicht gleichzeitig mit der ersten Gruppe entstanden. Noch bezeichnender für ihre Sonderstellung ist der Umstand, dass sie entweder gar nicht zum Totentanz gehören

\*) Ob auch ohne Farbe, ist aus JUBINAL leider nicht zu ersehen.

(Adam und Eva) oder ihn in ganz ungewöhnlicher Weise ergänzen und illustrieren. Sie sind völlig getrennt voneinander je auf ein Pfeilerfeld hingesezt; der Bischof sitzt sogar, während die zwei Toten desselben Pfeilers, statt die Lebenden zu fassen, in wunderlicher Stellung mit dem Finger irgend wohin deuten. Von den drei Toten des dritten Pfeilers sind zwei mit Bogen und Pfeil bewaffnet, der eine schießt und der in halber Rückenansicht dargestellte Mann (Arzt?) ist sogar von einem Pfeil getroffen; der dritte Tote beschäftigt sich, statt mit dem folgenden Jüngling, mit einer emporgehaltenen Schlange. Auch der Eremit und die folgende Gruppe der Unbenannten sind ohne jede kenntliche Beziehung zu ihren Toten hingestellt.

Aus allem geht mit Bestimmtheit hervor, dass der Maler der ersten Gruppe, nachdem er die Disposition des ganzen Totentanzes getroffen hatte, die glatten Wandflächen mit den dafür bestimmten Figuren bedeckte und die Pfeiler für die darauf entfallenden Figuren freiliess (mit Ausnahme der ebenfalls gleich anfangs gezeichneten beiden Prediger); worauf ein zweiter Maler die Lücken wohl nach demselben Text, aber zum Teil in einem ganz anderen Sinne ausfüllte. Denn dass der erste Maler sein eigenes Werk mit so sinnwidrigen Einschreibungen unterbrach, wie die Malereien der mittleren Pfeiler, halte ich für ausgeschlossen.

Übrigens dürfte der Zeitabstand zwischen beiden Malereien, nach den Trachten zu schliessen, kein sehr grosser gewesen sein. Nur das Bild des Sündenfalles wäre vielleicht davon auszunehmen; denn seine Zeichnung unterscheidet sich so vorteilhaft von allen übrigen Figuren desselben Gemäldes, dass es noch später als die eigentlichen Ergänzungen angesetzt und einem anderen Maler zugeschrieben werden könnte als dem Schöpfer der letzteren.

Die Totengestalten von La Chaise-Dieu zeichnen sich vor denen von Paris dadurch aus, dass ihre Körper vollkommen intakt sind. Die Schädel dagegen sind, soweit nicht eine spätere Hand sie verbesserte, recht unnatürlich, oft monströs und geradezu affenartig geraten, ein Beweis, dass der Maler, dem wirkliche Totenschädel offenbar unbekannt waren, doch der Tradition nachkam, seinen Toten einen grausigen Ausdruck zu verleihen (Fig. 2,13). Wie ich schon hervorhob, sind nur bei fünf Toten die Füsse mit Zehen versehen und meist verzeichnet; alle übrigen Toten haben schnabelschuhähnliche Füsse und zwar besonders ausgeprägt in der älteren Gruppe.

Ich glaube daraus schliessen zu dürfen, dass die Zehenzeichnung von einem ungeschickten Ausbesserer herrührt, während der erste Maler ausschliesslich die andere Fussform verwendete, die wir schon in Kermaria antrafen. Endlich verdient noch die bisher unbeachtete Tatsache angemerkt zu werden, dass der Tote des Ritters ein weiblicher ist (Fig. 2).

Wie man sieht, besteht in der Bildung der Toten eine sehr merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Totentänzen von Kermaria und La Chaise-Dieu, deren Erklärung ganz naturgemäss mit einer Altersbestimmung beider Gemälde zusammenfällt. Das Alter des Totentanzes von La Chaise-Dieu ist bisher sehr verschieden geschätzt worden. WACKERNAGEL versetzt ihn mitten ins 14. Jahrhundert, JUBINAL, der in La Chaise-Dieu noch andere Malereien aus derselben Zeit studiert hat, auf Grund der dargestellten Trachten in die Mitte oder ans Ende des 15. Jahrhunderts. Ohne eine Vergleichung aller drei französischen Gemälde lässt sich aber eine sichere Entscheidung nicht fällen.

Angesichts der so sehr verschiedenen Malerei in Paris und La Chaise-Dieu kann man geeignete Anknüpfungspunkte in beiden Gemälden nur in Bezug auf den allgemeinen Inhalt und die Reihenfolge der Bilder finden. Darin stimmen sie aber so sehr überein, dass man mit Sicherheit annehmen kann, die Maler hätten mit gewissen Abänderungen, die bei keiner Wiederholung unseres Themas fehlen, nach derselben Textvorlage gearbeitet. Es erhebt sich dann nur noch die Frage, ob diese Vorlage der ursprüngliche an beiden Orten benutzte Schauspieltext oder der in Paris für das dortige Gemälde verfasste Text war, der dann durch Abschrift nach La Chaise-Dieu gelangte, wo ein eigener Gemäldetext nicht existierte. Ich entscheide mich für das erstere aus folgenden Gründen.

Die Besonderheiten im Bilde von La Chaise-Dieu sind erstens die zwei Frauen, die vermutlich auf einer lokalen Erfindung beruhen\*), dann der musizierende Mönch neben dem Prediger auf der Kanzel und die Gruppe der unbenannten Stände, also Figuren, die, nach dem spanischen Text und dem Revaler (Lübecker) Gemälde zu schliessen, dem alten französischen Schauspielen angehörten. Sie

\*) Wären sie ursprüngliche Figuren des Schauspiels, so müssten ihre Stellvertreter in Paris, Karthäuser und Mönch, spätere Erfindungen sein; der Karthäuser ist aber in Lübeck vorhanden, folglich zu den alten Figuren des Schauspiels zu rechnen und in La Chaise-Dieu ersetzt worden.

fehlen aber in Paris, wo dafür der Arme des Wucherers und der tote König, die dem Schauspiel fremd und dort geradezu unmöglich waren (s. S. 27), als für das Gemälde neuerfundene Personen figurieren; auch die Umbildung des Predigers in den geistlichen Verfasser ist, wenngleich von untergeordneter Bedeutung, ebenfalls als eine Abweichung vom Urtext anzuführen. Geht man also davon aus, dass in La Chaise-Dieu nach dem Pariser Text gearbeitet wurde, so musste doch daneben auch der Schauspieltext benutzt worden sein, und zwar so, dass alle sicheren Abweichungen des Pariser Textes von jenem Urtext vermieden wurden und dafür der letztere wiederhergestellt wurde. Unter solchen Umständen ist es aber gar nicht zu verstehen, wozu der Pariser Text in La Chaise-Dieu sollte gedient haben. Denn dass er etwa noch in anderen, uns unbekanntem Fällen vom Urtext abwich und darin in La Chaise-Dieu befolgt wurde, ist eben wegen jener nachweisbaren Treue von La Chaise-Dieu in der Wiedergabe des Urtextes ganz unwahrscheinlich. Nach dem uns allein sicher bekannten Vorgehen des Malers von La Chaise-Dieu muss man vielmehr annehmen, dass er sich hinsichtlich des Inhaltes der Bilder.— mit Ausnahme der beiden Frauengestalten — streng an den Urtext hielt, wobei natürlich der Pariser Text ganz überflüssig war, und dass, soweit er dabei mit seinem Pariser Kollegen übereinstimmte, dies auf einer Identität auch des Pariser Textes mit dem Schauspieltext beruhte. Wir können also gar nicht anders schliessen, als dass an beiden Orten nach derselben Vorlage, nämlich nach dem alten Schauspieltext gemalt wurde, in La Chaise-Dieu mit genauer Anlehnung an ihn (bis auf die zwei Frauen), in Paris mit den grösseren Abweichungen in der Einleitung und am Schluss, so dass aber der eigentliche Reigen, abgesehen vom Armen des Wucherers, den Inhalt des Schauspieles treu wiedergibt.

Diese aus den allein bekannt gewordenen französischen Totentänzen abzuleitende Erklärung beweist, dass der spanische und der alte Lübecker Text, namentlich in der zweiten Hälfte, sehr viel mehr von dem alten französischen Schauspiel, ihrem gemeinsamen Vorbilde, abweichen als eben jene französischen Gemälde selbst (s. Tabelle II). Auch erscheint es ganz natürlich und von vornherein wahrscheinlich, dass die Unterschiede von diesem Schauspiel, das in Frankreich entstanden war, gerade bei den auswärtigen und nicht bei den französischen bildlichen Wiedergaben überwiegen. SEELMANN schliesst

sich aber dieser Auffassung nicht an, sondern sucht das Gegenteil dadurch zu begründen, dass die Schlussworte des Kindes und drei Personen, der Prediger, die Kaiserin und die Jungfrau, gleicherweise in Lübeck und in Basel, aber nicht in Paris vorkämen; denn jener gemeinsame Besitz könne nur von dem gemeinsamen Vorbilde, dem französischen Schauspiel, herrühren, von dem also der Pariser Totentanz viel mehr abweiche (S. 31). SEELMANN'S Überzeugung von der Ursprünglichkeit des Lübecker Totentanzes geht sogar so weit, dass er ihn geradezu als „Übersetzung“ eines altfranzösischen Schauspieltextes bezeichnet, den er dem Pariser Text als einem abgeleiteten entgegengesetzt (S. 17, 23). Er übersah jedoch, dass die Existenz der angeführten Schlussworte des Kindes im Lübecker Gemälde noch ganz hypothetisch ist (s. den Lübecker Totentanz) und dass der Unterschied zwischen Acteur und Prediger sich nur auf das Bild, nicht auf den gleichen Inhalt und Text bezieht, so dass der ganze Beweis sich eigentlich nur auf die zwei Personen der Kaiserin und der Jungfrau stützt. Wenn man aber auch von dieser Einschränkung des Beweises ganz absieht, so bleibt doch das ganze Beweisverfahren ein recht trügerisches. Denn da auf der anderen Seite auch Basel und Paris vier Personen gemeinsam haben (Patriarch, Erzbischof, Advokat, Spielmann), die wiederum in Lübeck fehlen, so würde daraus nach dem von SEELMANN vertretenen Grundsatz gerade das Gegenteil seiner Folgerung sich ergeben, dass nämlich Lübeck sich von dem Inhalt des alten Schauspieltextes weiter entfernt habe als Paris.

Auf diesem Wege lässt sich also nichts entscheiden. Hält man sich dagegen an die, wie mir scheint, überzeugenden Indicien für die im ganzen treue Wiedergabe des französischen Schauspiels in den Gemälden von Paris und La Chaise-Dieu, so ist nichts natürlicher, als die Abweichungen in Lübeck, soweit sie sich an den oberdeutschen Totentanz anlehnen, auch direkt von diesem abzuleiten, der doch schon Jahrzehnte vor der Entstehung des Lübecker Gemäldes (c. 1463) in zahlreichen Abschriften und selbst Drucken verbreitet war (s. Abschnitt 9). Ich halte es daher für sicher, dass das Pariser Bild, obwohl es in manchen Einzelheiten vom Schauspiel abwich, gerade in der Wahl und Reihenfolge der Stände sich genauer als irgend ein deutscher Totentanz an dasselbe anschloss.

Die Untersuchung des Gemäldes von La Chaise-Dieu hat aber noch andere Vergleichspunkte als die erörterten ergeben: die merkwürdige

Übereinstimmung in der Bildung seiner Totengestalten und derjenigen von Kermaria. Die tierischen Köpfe, der weibliche Tote und die langen schnabelschuhähnlichen Füße, worin wohl die Ver-spottung einer Modethorheit zu erblicken ist, — diese Dinge können unmöglich unabhängig voneinander und doch in gleicher Weise an zwei verschiedenen Orten erfunden sein, sondern müssen in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen. Derselbe Maler kann aber beide Bilder nicht angefertigt haben, dazu gehen sie im übrigen zu sehr auseinander. Es muss also eins dem anderen zum Vorbilde gedient haben, oder beide schöpften aus einer gemeinsamen Quelle. In der That finden sich die Affenköpfe, wie wir sahen (S. 16), gelegentlich in den Miniaturen, und der weibliche Tote wird uns noch in den oberdeutschen Holzschnitten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnen (s. Abschnitt 9). Dies beweist nun nicht einfach, dass jene französischen Miniaturbilder und diese deutschen Holzschnitte die unmittelbaren Vorlagen in Kermaria und La Chaise-Dieu waren oder dass diese Besonderheiten schon im geistlichen Schauspiel vorkamen, was ich für ganz unwahrscheinlich halte. Sie mögen aber in dem von professionellen Schauspielern aufgeführten Totentanz des 15. Jahrhunderts, über den zeitgenössische Berichte vorliegen (LANGLOIS, DUFOUR), aufgekommen und dadurch verbreitet sein. Nur für die Schnabelschuhe der Toten giebt es keine anderen Belege als die beiden französischen Gemälde. Woher sie aber auch stammen mögen, so sind sie doch für die Datierung dieser Gemälde von entscheidender Bedeutung, da sie durch ihre übermässige Länge deutlich auf die Mitte oder die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinweisen. Von ihrer Entstehung bei Gelegenheit einer Ausbesserung und Übermalung kann deshalb nicht die Rede sein, weil alsdann die Gemälde selbst bis gegen 1400 zurückzudatieren wären, was aber namentlich für Kermaria mit seiner ganz unzweifelhaften Kopie der Pariser Danse macabre ganz ausgeschlossen ist. So bleibt die Annahme die wahrscheinlichste, dass diese Gemälde dem angegebenen Zeitraum angehören, und zwar so, wie es schon die französischen Forscher angeben: der Totentanz von Kermaria der Zeit um 1450 (SOLEIL) und der von La Chaise-Dieu der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts (JUBINAL).

Nichtsdestoweniger ist dieses jüngste der drei besprochenen französischen Totentanzgemälde die treueste Kopie des Schauspiels,

offenbar weil es seinen Ursprung nicht einem eigenmächtig „verbessernden“ Dichter und Gelehrten verdankte, wie es in Paris geschah, sondern einem schlichten Klostergeistlichen in der Provinz, der sich auf die kritiklose Wiedergabe des vielleicht auch innerhalb der Mauern seines Klosters aufgeführten Schauspiels beschränkte.

V.

DIE GEDRUCKTEN FRANZÖSISCHEN  
TOTENTANZBILDER.



IT den besprochenen drei Totentänzen ist die Reihe der nachweisbaren französischen Darstellungen dieses Gegenstandes keineswegs erschöpft; von den Gemälden und Skulpturen sind aber die meisten zerstört, andere nicht publiziert, so dass wir nur eine flüchtige Kunde von ihrer Existenz besitzen. Die letzte Aufzählung aller dieser Denkmäler gab SEELMANN.

Von den Kopien der Pariser Danse macabre hält sich, wie ich schon auseinandersetze (S. 25), nur die erste Buchausgabe von 1485 genau an das Original. Die Miniaturen, die angeblich kurz vorher, gegen das Ende der Regierung Ludwigs XI. entstanden, fügten schon manches hinzu, was sie anderen Quellen entnahmen, nämlich die Legende der drei Toten und drei Lebenden, den apokalyptischen reitenden Tod\*), die vier musizierenden Toten und den ganzen Frauenreigen (JUBINAL 18, 19). Und diese Zuthaten gingen darauf in die Drucke der Danse macabre über. Schon die zweite Ausgabe von 1486 enthielt davon die musizierenden Toten, die genannte Legende, dann aber noch hinter dem Maistre (zweiten Prediger) das Bild eines Schriftstellers, der einen zweiten Epilog spricht, endlich zehn neue Totentanzpaare. In den späteren Ausgaben kamen der reitende Tod, der Frauenreigen und noch verschiedene kirchlich lehrhafte Dichtungen hinzu, die vollends keine Beziehungen zu dem Totentanz haben. Das Ganze wurde gleichzeitig in die französischen Gebetbücher jener Zeit, die Livres d'Heures aufgenommen.

\*) LANGLOIS giebt eine Abbildung desselben Gegenstandes aus einem Kartenspiel von 1392 (S. 191 flg., Taf. 48).

Diese Vermehrungen hatten aber auf den eigentlichen Inhalt der Danse macabre keinen weiteren Einfluss, berührten in keiner Weise ihre ursprüngliche Auffassung und Form. Und die Art und Weise, wie sie mit dem stereotyp wiederholten ursprünglichen Werk verbunden wurden, ist geradezu eine gedankenlose zu nennen. Die Gruppe der vier musizierenden Toten, die der ursprünglichen Danse macabre ganz fremd ist, kann nur eine Entlehnung vom Baseler Totentanz sein; denn die Heures von 1490 (die erste Ausgabe dieser Gebetbücher mit einem Totentanz, vgl. MASSMANN No. 49 und LANGLOIS) enthalten zwei musizierende Tote vor einem Beinhaus, also genau das alte Baseler Bild\*). Während aber in Basel die Toten des Beinhauses die Tanzpaare mit Musik auf dem Friedhofe empfangen, also durchaus an ihrem Platz sind, haben sie in der Danse macabre eine ganz andere Bedeutung und erweisen sich als eine ganz unmotiviert Zuthat. Sie stehen nämlich auf demselben Wiesenplan wie der Totenreigen und halten ermahnende Reden an das Publikum, die ganz offenbar an diejenigen der drei Toten in der Legende anklingen\*\*). Und da nun noch diese Legende selbst folgt, deren Verwandtschaft mit dem toten König schon erläutert wurde, so begegnen wir darin der Geschmacklosigkeit, dass diese drei verschiedenen Totengruppen, die Musikanten, der tote König und die drei Toten der Legende wesentlich dasselbe Geschäft besorgen, das schon dem Acteur und dem Maistre zufiel.

Nicht weniger ungeschickt sind die übrigen Zusätze. Der Schriftsteller mit dem zweiten Epilog ist unmittelbar hinter dem Epilog des Maistre eine recht überflüssige Wiederholung; und die Einfügung der zehn neuen Tanzpaare wurde zum Teil ganz mechanisch besorgt. Wir sahen, dass der Tod der gemalten Danse macabre seine Anreden an drei Stellen, beim Karthäuser, dem Franziskaner (Cordelier) und dem Eremiten, mit einem letzten Bescheid an die vorausgehenden

---

\*) Eine weitere Entlehnung der Heures aus dem Grossbaseler Bilde, das darin wieder das Kleinbaseler wiederholte, ist der am Zehntisch sitzende Wucherer, der in der Danse macabre ganz anders dargestellt ist (Fig. 6, 69, 70). Derselben Quelle entnahmen dann gemeinsam die spätere Danse macabre und die Heures den Herzog, den Juristen (Promoteur), den Narren. Nach Bild und Text ist selbst der Legat aus dem Grossbaseler Kardinal zurecht geschnitten, sowie die Herzogin ein Abbild der Baseler Königin ist.

\*\*\*) In jenen Reden der vier musizierenden Toten findet sich sogar die Anrede mit „du“, wie in der Legende, obgleich ihnen andere Personen, wie etwa die Lebenden in der Legende, nicht beigegeben sind.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

Personen beginnt (s. S. 8, 30). Diese sind in dem Originaltext der Kaufmann, der Bauer und der Küster, nach den Einschaltungen von 1486 aber der Homme darmes, der Schäfer und der Küster, so dass an den zwei ersten Stellen Abänderungen der genannten Anreden vorgenommen werden mussten. Der Anfang der ersten Anrede (an den Karthäuser) lautet 1485:

„Alez marchant sans plus rester  
Ne faites ja cy resistance  
Vous ny povez rien conquerer“,

1486 (nach LE ROUX de LINCY und TISSERAND):

„L'homme darmes plus cy narreste  
Mais meurt sans faire resistance  
Car plus ne peut faire conquete.“



Fig. 14. Abels Tod, aus den Heures von 1515, nach Montaiglon.



Fig. 15. Der Tod als Mäher, aus den Heures von 1515, nach Montaiglon.

Der Dichter von 1486 beschränkte also seine Korrektur auf die Änderung des Namens der vorausgehenden Person und der direkten Anrede\*), ohne zu beachten, dass die Doppelanrede in dem Bildertexte überhaupt eine fehlerhafte Ausnahme war und ganz beseitigt werden sollte. Noch nachlässiger war die Korrektur der zweiten Stelle.

Dort heisst es 1485: „Faites voie vous avez tort laboureur,“ weil dieser seine Klage mit den Worten geschlossen hatte: „Au monde na point de repos.“ 1486 wurde in dem ersten Satz lediglich „laboureur“ in „bergier“ geändert, obschon zu dessen letztem Wort: „A tous vivans la mort court sure“ — der Bescheid des Todes: „Vous avez tort“ — ganz und gar nicht passt. Man sieht daraus so recht die Hast, womit der Herausgeber nach dem Erfolg der ersten Ausgabe die zweite zu vermehren sich bemühte („augmentée de pleuseurs nouveaux parsonnages et beaux dis“). Auch der schon in der Miniaturhandschrift vorkommende Frauenreigen ist bloss eine wenig überlegte Nachahmung des Männerreigen; dies zeigt sich in dem Mangel einer verständlichen Reihenfolge, ferner darin, dass mehrere

\*) In dem Neudruck von BAILLIEU (No. 13) ist die direkte Anrede wieder eingeführt.

Stände mit geringen Abänderungen doppelt wiedergegeben sind\*) und dass mehrere Frauen nicht sowohl einen Stand als vielmehr einen individuellen Zustand repräsentieren (la théologienne, la femme grosse, la mignotte, la bigote — vgl. LANGLOIS II, 19). Kurz, alle Zusätze zu der originalen Danse macabre haben sie nur äusserlich

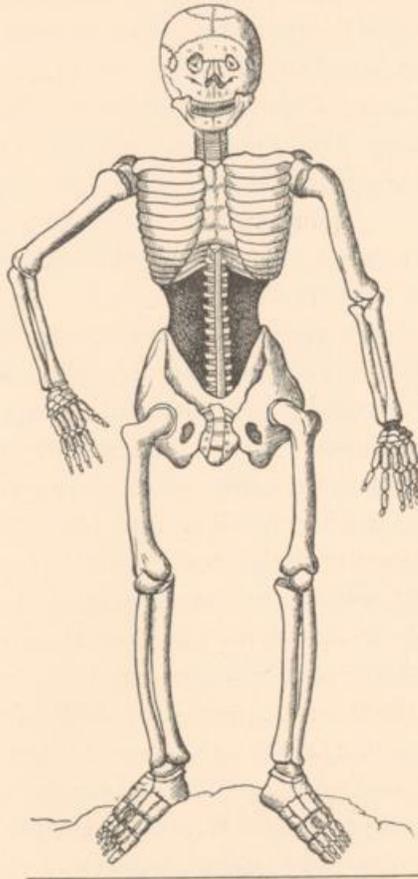


Fig. 16. Das Helasche Skelettbild von 1493, nach Wieger.

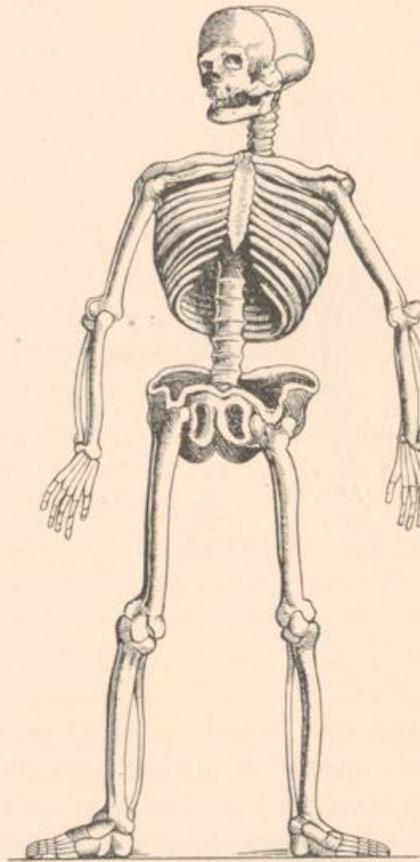


Fig. 17. Das Schottsche Skelettbild (Strassburg 1517), nach Wieger.

vergrössert, ohne sie innerlich auch nur im geringsten umzugestalten; sie hat in ihren Kopien keinerlei Entwicklung erfahren, sondern ist von ihrer Entstehung an stereotyp dieselbe geblieben.

\*) In der Ausgabe von GARNIER in Troyes 1728 und in ihrer neuesten Wiederholung von BAILLIEU (No. 12, 13) sind auch die Bilder des Maistre (Astrolog) und des Bürgers, nachdem sie offenbar verloren gegangen waren, durch Wiederabdrücke des Advokaten und des Spielmannes ersetzt.

Eine besondere Erwähnung verdient noch eine verwandte Bilderreihe in verschiedenen Livres d'Heures, die auch unter dem Namen eines Totentanzes geht (LANGLOIS, MASSMANN), aber doch ganz anderen Inhalts ist\*). Es werden darin als „Accidents de l'homme“ verschiedene Todesarten durch Unglücksfälle und Gewalt (Abels

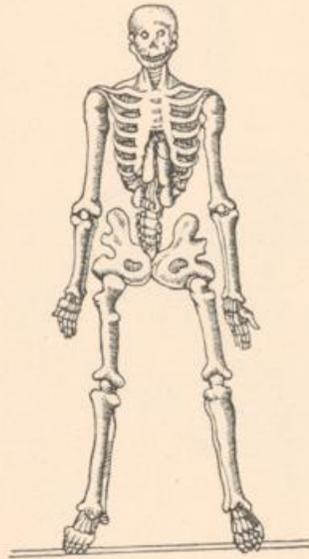


Fig. 18. Skelettbild aus den Heures von 1515, nach dem Münchener Exemplar.

ermordung, Hinrichtungen u. Ä.) dargestellt, wobei eine daneben stehende Todesgestalt ausserdem noch mit einem Pfeil auf den Sterbenden zustösst, also den abstrakten Tod personifiziert (Fig. 14, 15). Diese Bilder sind aus einem zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschienenen Buche „Les loups ravissants“, entnommen (LANGLOIS I, Anhang S. 60, II, S. 21, 143) und haben mit dem Totentanz nichts weiter gemein als die in jener Zeit so überaus populäre Darstellung des Todes überhaupt. Doch verdienen sie unsere Aufmerksamkeit in anderer Hinsicht: ihre Todesgestalten sind bereits in den Heures von 1509 als wirkliche Skelette behandelt, freilich roh und flüchtig, aber doch unverkennbar. Ja, in diesen wie in den wenig jüngeren Heures von 1515 (der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) findet man auf dem Titel an

Stelle des bekannten Aderlassmannes ein etwas grösseres Skelettbild, annähernd richtig gezeichnet und den gleichzeitigen ersten anatomischen Skelettbildern von HELA (1493) und SCHOTT in Strassburg (1517) mindestens ebenbürtig, ohne sich jedoch irgendwie an das ältere HELASche Bild anzulehnen (Fig. 16—18).

\*) Kopien beider Totentänze der Heures finden sich auch in der Pariser Ausgabe von HOLBEINS Totentanzalphabet (No. 54), woher auch Fig. 14 und 15 stammen.

### ÜBER EINIGE ITALIENISCHE TOTENTANZBILDER.

Für die Geschichte des Totentanzes sind die hier zu erwähnenden italienischen Totentanzbilder weniger wichtig, da sie aus freien Nachahmungen verschiedener Vorbilder hervorgingen, ohne dem Gegenstande neue Motive hinzuzufügen. Ich hebe daher nur gewisse Einzelheiten hervor.

Der Totentanz zu Clusone (vgl. VALLARDI No. 70), der offenbar noch dem 15. Jahrhundert angehört, ist bemerkenswert als der älteste Totentanz mit wirklichen Skeletten. Sie sind freilich ganz unrichtig gezeichnet, aber mit der unverkennbaren Absicht, nur die Knochen wiederzugeben. Dies geht namentlich aus dem völlig leeren Rumpf und der vollständigen Ansicht der Wirbelsäule von vorn hervor. — Das um 1500 in Venedig entstandene xylographische Blatt mit fünf Totentanzpaaren (s. SCHREIBER No. 64), das durch die Reihenfolge der Stände (Bürger, Astrolog, Richter, Abt, Edelmann)\*) an den französischen Totentanz erinnert, zeigt wieder Totengestalten mit fleischigem Rumpf, etwa so wie in dem gedruckten „Totentanz“ (s. Abschn. 9). Dagegen finde ich in einem, dem Inhalte nach nur entfernt verwandten italienischen Doppelgemälde, dem Dogma della Morte in Pisogne, das nach VALLARDI derselben Zeit um 1500 angehören soll (No. 70), den Tod zweimal durch ein Skelett dargestellt, das zweifellos nach der Natur, wenn auch wohl nicht nach einem vollkommen montierten Objekt gezeichnet ist. Verschiedene Personen dieses Bildes tragen Spruchbänder, deren Inschriften nach VALLARDI unleserlich sein sollen; in der Abbildung erkenne ich aber deutlich deutsche Worte, die doch wohl nur von einem deutschen Maler herrühren können.

Auch an dem Totentanz von Clusone ist die Entlehnung von den nördlichen Nachbarn nachweisbar. Da ein Text fehlt und eine Anzahl von Paaren zerstört ist, so lassen sich nicht alle Personen sicher bestimmen; immerhin kann jede der bekannten Reihenfolgen ausgeschlossen werden. Der fortlaufende Reigen oder wenigstens der enge Anschluss aller Paare aneinander erinnert an französische Gemälde. Die kenntlichen Personen des Amtmanns, des Jünglings, des Kaufmanns und des Sergeants (Vogt?) können sowohl französischen wie deutschen

\*) Es ist die umgekehrte Folge der späteren Ausgaben der Danse macabre.

Ursprungs sein; dann folgt aber eine Person geringeren Standes mit kurzem Wams und einem Küchengeschirr, also wohl ein Koch, ferner ein Bauer mit an beiden Knien zerrissenen Beinkleidern, zuletzt eine Edelfrau, sich im Spiegel betrachtend, während ein Toter hinter sie tritt. Diese drei Gestalten können nur von Basel stammen; und auf dieselbe Quelle weist noch ein anderes Merkmal hin. Das Hauptmotiv des über dem Totentanz von Clusone befindlichen Triumphes des Todes ist, dass alle Stände ihm Geld und Kostbarkeiten anbieten, damit er sie schone\*); dieses Motiv ist aber schon im Bilde des Wucherers in Gross-Basel verwendet und im Text des Kaufmanns von Klein-Basel enthalten.

So sehen wir also schon im 15. Jahrhundert den Einfluss Basels neben dem französischen nach Italien vordringen, ein Zeichen, wie schnell sich der Ruf des „Todes von Basel“ verbreitete.

## VI.

### DER LÜBECKER TOTENTANZ.



u den wenigen Totentänzen, die sich bis zur Gegenwart erhalten haben, gehört das in der Marienkirche zu Lübeck befindliche Gemälde (vgl. MANTELS No. 44, 45). Es war anfangs auf Holz gemalt, wurde aber wahrscheinlich schon vor der ersten bekannten Ausbesserung (1588) zum erstenmale, 1701 zum zweitenmale auf Leinwand übertragen und dann mit neuen hochdeutschen Reimsprüchen an Stelle des alten niederdeutschen Textes versehen. Wohl schon bei der ersten Übertragung geriet die alte Reihenfolge in Unordnung. Die nach dem ältesten, niederdeutschen Text geforderte Ordnung lässt als 10. bis 13. Paar aufeinander folgen: Karthäuser, Edelmann, Domherr, Bürgermeister, was jetzt im Gemälde umgestellt ist in: Karthäuser, Bürgermeister, Domherr, Edelmann. Auch ist der neue Text von zwei Paaren durch Missverständnis vertauscht: der Spruch des im Bilde unverkennbaren, sporentragenden Kaufmannes wurde unter

\*) SEELMANN'S Bemerkung, dass der Totentanz von Clusone keine Frauen enthalte und dass die Männer sämtlich Geld oder Kostbarkeiten trugen, beruht auf einer Verwechslung mit dem Triumph und dem Bilde von Pisogne.

den „Amtmann“, wie in Norddeutschland der Handwerker hiess, gesetzt und umgekehrt. Endlich wurde 1799 das Bild des Herzogs und eines Toten ausgeschnitten, so dass jetzt die Paare des Bischofs und des Abts aufeinander folgen. In der Tabelle II ist die ursprüngliche, in den Lithographien des MANTELSSchen Buchs (No. 44) die gegenwärtige Reihe des Originals wiedergegeben.

Bei einer jener Übertragungen ist aber noch eine Veränderung des ursprünglichen Bildes eingetreten. Aus dem Vergleiche des gegenwärtigen Lübecker Bildes mit den alten Kopien desselben in Reval (Estland) und der Nachbildung in Berlin (vgl. No. 56, 58) geht mit Sicherheit hervor, dass auch in Lübeck einst vor dem eigentlichen Reigen nicht nur ein Prediger, sondern auch eine musizierende Person zu seinen Füßen, wahrscheinlich ein Toter wie in Reval, vorhanden war (S. 38). Statt dessen zeigt sich jetzt an jener Stelle eine Totengestalt als Vortänzer des ganzen Reigen, die aber ein späterer Zusatz, wahrscheinlich des Kopisten WORTMANN, ist, der im Jahre 1701 die zweite Übertragung des Gemäldes auf Leinwand ausführte. Dies scheint mir schon daraus hervorzugehen, dass diese Gestalt durch ihren Federhut und das Leichentuch, sowie durch ihre ganze Haltung vollkommen mit dem ersten der drei kleinen Figürchen übereinstimmt, die im landschaftlichen Hintergrunde hinter dem Wucherer zu sehen sind und sowohl als ganz überflüssige Zuthat, wie insbesondere wegen der modernen Tracht der Frau nur von einem späteren Restaurator herrühren können. Im übrigen kann aber die Kopie des eigentlichen Totentanzes von 1701 sowohl nach den alten Trachten wie nach der Übereinstimmung mit den Resten des Revaler Bildes zu schliessen, als eine sehr treue Wiederholung des Originals bezeichnet werden (MANTELS, SEELMANN). Soweit ich sehe, hat sich nur ein grober Zeichenfehler eingeschlichen: der Tote des Wucherers ist mit seinem ganzen Oberkörper in der Vorderansicht gemalt, die Beine und Füße zeigen sich dagegen ebenso vollständig in der Ansicht von hinten. Natürlich rührt das von einer handwerksmässigen Ausbesserung her.

Der erste niederdeutsche Text des Lübecker Gemäldes ist in seiner Form dem französischen Schauspiel nachgebildet (s. S. 89). Aus einzelnen abweichenden Sprachformen schliesst SEELMANN (S. 9, 69), dass ein niederländisches Mittelglied angenommen werden müsse, dessen Übersetzung oder Bearbeitung jener Lübecker Text

sei. Ich halte diese Voraussetzung nicht für nötig, da bei dem Fehlen jeder Kenntnis von einem so alten niederländischen Totentanz es viel einfacher und natürlicher ist, auch für Lübeck das anzunehmen, was in dem ganz analogen Fall in Basel für sicher gilt, dass nämlich die fremden Sprachformen durch den Künstler hineingebracht wurden, der ja nicht nur das Bild, sondern auch den Text darunter malte, und in Lübeck, bei dessen regem Verkehr mit den Niederlanden, ganz naturgemäss von dort eingewandert oder berufen sein konnte. Auch hat auffallenderweise SEELMANN selbst an jener seiner Ansicht nicht festgehalten, indem er an einer anderen Stelle seiner Abhandlung als „sichere Thatsache“ hinstellt, dass der in Rede stehende Text „die Übersetzung einer altfranzösischen, für die scenische Aufführung verfassten Dichtung des 14. Jahrhunderts ist“ (No. 65, S. 17). Aber auch hierin geht SEELMANN zu weit. Sicher ist nur, dass der Lübecker Totentanz die allgemeine Form des französischen Schauspieltextes, die einleitenden Worte und eine Anzahl von Szenen beibehält; die Identität des beiderseitigen Inhalts ist aber nicht nur völlig unerwiesen geblieben, sondern kann jetzt, nachdem der Inhalt des Schauspiels aus dem Vergleich der drei französischen Gemälde mit ziemlicher Evidenz festgestellt werden konnte (s. S. 44 f.), direkt widerlegt werden\*). Im Schauspiel treten auf: ein Prediger mit einem Musiker, darauf die 30 in Paris wiederkehrenden Paare, endlich die Gruppe der unbenannten Stände und der zweite Prediger. Lübeck liess, ausser diesen zwei letzten Szenen, von den 30 Ständen den Patriarch, Erzbischof, Advokat, Spielmann, Mönch, Franziskaner, Lehrer, Sergeant fallen\*\*) und ersetzte sie durch die Kaiserin und die Jungfrau, die wie alle Frauen überhaupt im ursprünglichen französischen Totentanz fehlten. Die auf diese Weise herbeigeführte Verminderung der Zahl der Paare auf 24 kann keine zufällige sein, da sie sich in den geschriebenen und xylographischen oberdeutschen Totentänzen wiederholt (WACKERNAGEL); man strich also sechs Paare

\*) Man könnte freilich noch an die von SEELMANN erwähnte Möglichkeit denken, dass es noch einen zweiten Schauspieltext gegeben habe, der in Lübeck zur Vorlage diente, während die Franzosen selbst den uns allein bekannten ersten Text für ihre Gemälde benutzten. Eine solche Hypothese hat aber doch nur dann einen Sinn, wenn man überhaupt nicht umhin könnte, den Lübecker Totentanz für eine vollkommen treue Wiedergabe eines französischen Schauspiels zu halten; die Nötigung dazu liegt aber nicht vor, da alle Anklänge an das Schauspiel sich ebensogut durch eine blosse Nachahmung erklären lassen.

\*\*) Wie aus der Tabelle IV zu ersehen ist, lasse ich Herzog, Kapellan, Küster, Handwerker und Jüngling als die richtigen Vertreter des Connetable, Curé, Clerc, Bourgeois und Amoureux gelten.

der Vorlage, um die irgendwie bedeutsame Zahl 24 zu erhalten, sowie zwei weitere männliche Stände den beiden Frauen weichen mussten, und die Schlusscenen ohne ersichtlichen Grund fielen. Alle diese vom Lübecker Dichter vorgenommenen Abänderungen beweisen seine Eigenmächtigkeit in der Behandlung des ihm vorliegenden Originals und lassen es verstehen, dass er auf der anderen Seite mit gleicher Freiheit aus anderen Quellen entlehnte. Für die Figuren der Kaiserin und der Jungfrau steht es fest, dass sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als das Lübecker Gemälde entstand, nur im oberdeutschen (Kleinbaseler) Totentanz vorkamen, also nur von dort nach Lübeck übertragen sein können; und dasselbe wird auch für den vielbesprochenen Vers des Kindes\*) gelten, wenn es überhaupt feststände, dass er im alten Lübecker Text vorhanden war. In der einzigen bekannten Abschrift des letzteren, die von v. MELLE herrührt — das Bruchstück in Reval enthält nur die fünf ersten Wechselreden — befand sich jener Vers ursprünglich nicht, sondern ist erst nachträglich hinzugefügt und gehörte nur nach einer unverbürgten Überlieferung zu jenem Text (MANTELS No. 44). Wie dem aber auch sei, so existierte er doch lange vor der Entstehung des Lübecker Gemäldes in den zahlreichen Handschriften und Blockbüchern des oberdeutschen Totentanzes; und dass diese in der That bis nach Norddeutschland gelangten, beweist der Umstand, dass dem in Wismar um 1500 gemalten Totentanz zweifellos jener oberdeutsche Text zu Grunde lag (s. u.).

Trotz dieser verschiedenen Einflüsse bei der Herstellung des Lübecker Totentanzes lässt sich noch immer erkennen, dass der Dichter wenigstens in der ersten Hälfte seines Textes die Pariser Reihenfolge zum Vorbilde nahm (s. Tabelle II). Durch die Einschubung der Kaiserin wurde allerdings der regelmässige Wechsel von Geistlichen und Weltlichen gleich im Anfange unterbrochen und durch den Fortfall von Patriarch und Erzbischof die Reihe der Geistlichen verschoben, indem an ihre Stelle Bischof und Abt, und auf die Plätze der letzteren Karthäuser und Domherr vorrückten. Um so wichtiger ist dagegen die volle Übereinstimmung von Lübeck und Paris in der Reihe der weltlichen Männer derselben ersten

---

\*) Der Schlussvers des Kindes lautet im oberdeutschen (Kleinbaseler) Text: „Ich motz dansen ich kan noch nit gan“ — in Lübeck: „Ik schal dansen unde kan nicht gan.“

Hälfte, indem an zwei Stellen der französische Einfluss besonders auffällig hervortritt: ich meine den Vortritt des Kardinals vor dem Könige, was im oberdeutschen Totentanz umgekehrt ist, und dann den Vortritt des Ritters und des Edelmannes vor dem Bürgermeister, was der Verfassung Lübecks widersprach, so dass MANTELS dies geradezu durch eine spätere, freilich gar nicht verständliche Verwechslung erklären wollte. Beides war aber nur die Folge davon, dass der Lübecker Dichter, wo er nicht strich oder Neues einschob, meist an der Reihenfolge seiner Vorlage, die ebendieselbe war wie in Paris, festhielt. In der zweiten Hälfte des Gemäldes gestattete er sich eine weitgehende Abweichung von der Pariser Reihe, was durch den Ausfall von sechs Pariser Gestalten (Lehrer, Sergeant, Mönch, Advokat, Spielmann, Franziskaner) allein nicht zu erklären ist, weil auch die übrigen, beiderseits übereinstimmenden Personen in ganz verschiedener Weise aufeinander folgen. Es ist hier vielmehr mit der ganz allgemeinen, bei allen Nachahmungen eines Totentanzes und in jeder Hinsicht sich wiederholenden Thatsache zu rechnen, dass die Abweichungen sich im fortschreitenden Verlauf der Kopie steigern, wohl infolge der abnehmenden Befangenheit des Kopisten, weshalb auch die anfängliche Übereinstimmung für den Vergleich von grösserer Bedeutung ist als die spätere Divergenz.

So viel vom Inhalt und Text des Lübecker Totentanzes, woraus deutlich hervorgeht, dass der Dichter den französischen Schauspielertext, ob nun unmittelbar oder in einer Übersetzung, jedenfalls in derselben ursprünglichen Fassung, wie sie auch dem Pariser Künstler vorlag, bearbeitete, dabei dessen dramatische, für das Gemälde unpassende Form unüberlegterweise beibehielt, dafür aber den Inhalt durch Kürzungen und Entlehnungen aus anderen Quellen veränderte.

Von dem Bilde sagt SEELMANN nur, dass es durch seine burgundisch-niederländischen Trachten auf ein Vorbild in den Niederlanden schliessen lasse. Aber auch abgesehen davon, dass wir von solchen niederländischen Gemälden jener Zeit nichts wissen, scheint mir jene Annahme überflüssig. Denn die burgundischen Trachten waren zu jener Zeit die allgemeine Mode, konnten also auch in Lübeck bekannt sein; und selbst eine spezifisch niederländische Tracht würde sich auf das einfachste so erklären wie die niederländischen Sprachformen des Textes, nämlich dadurch, dass ein



Fig. 19. Edelmann und Arzt aus dem Lülbecker Totentanz, nach Mantels.

niederländischer Maler das Gemälde anfertigte. Wichtiger scheinen mir die positiven Aufschlüsse zu sein, die uns das Lübecker Bild giebt. Da muss vor allem der vollständig durchgeführte Kettenreigen auffallen. Es wurde schon erwähnt, dass, wenn auch die Vermehrung der Totengestalten und ihre paarweise Verbindung mit den Lebenden ganz unerlässlich war, die Verbindung aller Paare zu einem Kettenreigen doch nur einer individuellen Auffassung des Malers entsprach, der dadurch die Einheit des ursprünglichen Dramas im Bilde andeuten wollte. In Frankreich war ein solcher mehr oder weniger vollständige Kettenreigen erst infolge einer Tradition die Regel; alle oberdeutschen Bilder ersetzten ihn durch die natürlichere Darstellung getrennter Paare. Folglich schloss sich Lübeck darin den französischen Gemälden an. Betrachtet man ferner die übrige Haltung, die Kleidung und namentlich die Attribute der Lebenden und Toten im Lübecker und allen anderen älteren Totentänzen, so findet man eine grosse Zahl von Übereinstimmungen ausschliesslich zwischen Lübeck und Paris, die auf eine andere Art als durch direkte Entlehnung nicht erklärt werden können. In der folgenden Tabelle sind mehrere dieser Merkmale der Lebenden zusammengestellt, deren Zusammentreffen in Paris und Lübeck nicht zufällig sein kann, da sie nicht bloss in Klein-Basel und den alten deutschen Holzschnitten, sondern selbst in Kermaria, einer Nachahmung der Pariser Danse macabre und in La Chaise-Dieu fehlen.\*)

<i>Papst</i>	die abwehrende Handbewegung und das zweifache Kreuz.
<i>Kaiser</i>	mit Schwert und Reichsapfel in den Händen.
<i>Kardinal</i>	die ganze Haltung und die bis zum Boden reichenden, eigentümlichen Hutschnüre.
<i>Bürgermeister</i>	langer Pelzrock und Mütze mit Schleier.
<i>Domherr</i>	mit breiter, zweieckiger Kapuze des Almuciums.
<i>Arzt</i>	die ganze Kleidung und die Betrachtung des Glases (Fig. 5, 19).
<i>Wucherer</i>	stehend ohne besondere Attribute.
<i>Küster</i>	mit dem Schlüsselbund.
<i>Kind</i>	in der Wiege.

\*) Nur das Kind in der Wiege kommt ausser in Paris und Lübeck in dem einen oberdeutschen Holzschnittwerke M<sup>2</sup> vor, sowie auch der Wucherer in Kermaria dem in Paris gleicht.

Eine weitere Bestätigung des Gesagten finden wir bei den Totengestalten, die in Lübeck im allgemeinen ebenso gebildet sind, ebenso häufig tanzen und ebenso nur Attribute des eigentlichen Todes tragen wie in Paris\*), wogegen die Toten der übrigen Totentänze bei anderer Körperbildung selten oder gar nicht tanzen und statt jener Attribute allenfalls Musikinstrumente führen.

Und alle diese Übereinstimmungen der Pariser Danse macabre und des Lübecker Bildes sind um so bedeutsamer, als sie sich keineswegs einfach aus dem Text ergeben, sondern notwendig ein gemaltes Vorbild des Lübecker Malers voraussetzen. Selbst eine wirkliche Aufführung des Schauspiels konnte nur einen Teil aller jener Merkmale zur Darstellung bringen; dagegen konnte dort weder der Tod mit allen seinen verschiedenen Attributen, noch das Kind in der Wiege auftreten, die Gebärden stehender Figuren wie des Arztes waren ausgeschlossen u. Ä. m. Daher schliesse ich aus diesen Vergleichen unbedenklich, dass der Maler des Lübecker Bildes das Pariser oder ein ihm in allen Stücken völlig gleiches Bild kannte und nach dem Gedächtnis oder einer Skizze benutzte. Natürlich werden dadurch auch die Ergebnisse über den Ursprung des Lübecker Textes wesentlich unterstützt, so dass wir zwischen dem Lübecker und dem Pariser Totentanz dieselbe nahe Verwandtschaft annehmen müssen wie etwa zwischen den zwei Baseler Gemälden.

Durch diesen Nachweis wird die Ansicht WACKERNAGELS, dass der Lübecker Totentanz bis in das 14. Jahrhundert zurückreiche, sowie die Vermutung SEELMANN'S, dass er ein aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammendes Vorbild gehabt habe, widerlegt. Die Trachten, insbesondere diejenige des Edelmannes und des Jünglings, gehören der Mitte und der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts an\*\*). Das meist angegebene Datum 1463 ist vielleicht nur ein

\*) In Lübeck tragen nur zwei Tote solche Attribute, der erste einen Sarg und der letzte eine Sense; denn die anderen Toten haben meist keine Hand dafür frei. In Paris haben die meisten Anführer eines Teilreigens ein derartiges Attribut in der freien Hand. — Durch diese Übereinstimmung erledigt sich auch der Hinweis WACKERNAGELS auf den Lübecker Sensenmann als eine spezifisch deutsche Gestalt des 14. Jahrhunderts; sie war trotzdem aus Frankreich importiert.

\*\*) Der Kopfputz der Jungfrau, den MANTELS in die erste Hälfte des Jahrhunderts verlegt, ist schwer verständlich, um so mehr als er in der MILDESCHEN Zeichnung (MANTELS) und bei EYE und FALKE (No. 17 I. Tafel 77) ganz verschieden wiedergegeben ist. Das einzige daran erinnernde Bild finde ich bei WEISS I. 242, wo auch die hohen Leibchen der Frauen erwähnt sind, beides aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nach Skizzen von JOS. VON MECKENEN.

sagenhaftes (MANTELS); und so wird man bei der allgemeinen Bestimmung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stehen bleiben müssen, was mir auch MANTELS' eigentliche Ansicht zu sein scheint.

VII.

DER BERLINER TOTENTANZ.



on Lübeck ging wahrscheinlich schon gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Anregung zur Herstellung des Wandgemäldes aus, das sich in der Marienkirche zu Berlin befindet (s. LÜBKE, PRÜFER). Die Übertragung wird ausser durch die Wiederholung des Kettenreigens namentlich durch die Übereinstimmung der Stände bewiesen (s. Tabelle III). Von den weltlichen Personen des Lübecker Gemäldes sind nur zwei, der Jüngling und die Jungfrau, in Berlin durch den Betrüger und den Narr ersetzt\*); die Zahl der Geistlichen ist aber merklich vermehrt. Auch wird das Berliner Gemälde durch einen predigenden Mönch eingeleitet, zu dessen Füßen zwei Teufelsfratzen hocken, von denen eine den Dudelsack bläst. Über die Ableitung dieses musizierenden Teufels von dem musizierenden Toten in Reval, bezw. Lübeck, und weiter von dem Musiker des Schauspiels wurde schon gesprochen. Man wird kaum fehlgehen in der Annahme, dass mit jenen Berliner Figuren die auf die Seelen der Sterbenden lauenden Teufel gemeint waren, denn auch in anderen Abänderungen zeigt sich in Berlin ein derartiger kirchlich-asketischer Einfluss. Freilich beherrschte dieser schon die französischen Totentänze, die Muster der norddeutschen; die Metamorphose des ursprünglichen Musikers ist aber deshalb bemerkenswert, weil sie deutlich zeigt, dass das wirkliche Schauspiel des Totentanzes in Norddeutschland ganz unbekannt und unverstanden war.

Zu den Folgen jenes mönchischen Einflusses gehört ferner die von Grund aus veränderte Anordnung des ganzen Reigens.

\*) LÜBKE erklärte die bezügliche, nebst ihrem Text stark verletzte Figur für einen Koch, PRÜFER wohl mit mehr Glück für einen Narr. Beides würde auf den oberdeutschen Totentanz hinweisen; vielleicht war es aber doch nur ein Jüngling, denn die am Gewand sichtbaren Schellen wurden in jener Zeit noch nicht ausschliesslich von Narren getragen.

Die Geistlichen und die Weltlichen sind in zwei völlig getrennte Reihen geschieden. Beim Prediger beginnt die geistliche Reihe mit dem niedersten Stand, dem Küster, und bewegt sich von links nach rechts bis zu einem Bilde der Kreuzigung, das die Mitte des ganzen Reigens einnimmt; hinter diesem Bilde beginnt der weltliche Reigen mit dem Kaiser und bewegt sich in derselben Richtung, also von der Kreuzigung weg, obgleich diese doch ganz offenbar der Mittelpunkt des Ganzen sein soll. Dies wird dadurch vollends bewiesen, dass dieses Bild ebenfalls begleitende Verse hat, die ganz deutlich an die Ansprache des Predigers in Reval erinnern, aber Christus in den Mund gelegt sind. Wenn es da heisst: „O Christenmenschen, arme und reiche, seht, wie ich für euch leide und williglich gestorben bin. Ihr müsst alle mit — kommt alle mit mir an den Tanz“ — so ist der Unverstand des Mönchs, dem man diese Neuerung zu verdanken hat, genügend gekennzeichnet\*).

Eigentümlich sind die Berliner Totengestalten. Durchweg feierlich ernst einherschreitend und mit einer Ausnahme alle nach einer Seite gewandt, fallen sie am meisten durch ihr mumienhaftes Aussehen auf. Ich meine damit nicht die übertriebene Magerkeit, die in Berlin übrigens weniger durch die hervortretenden Knochen, als durch die unnatürliche Schmalheit der Schultergegend und des Beckens zu illustrieren versucht wurde, sondern die zwei charakteristischen Merkmale wirklicher Mumien, den eingesunkenen (nicht aufgerissenen) Bauch und den eingetrockneten Kopf. An diesem



Fig. 20. Prediger und Teufel aus dem Berliner Totentanz, nach Prüfer.

\*) Dies erscheint dadurch in keinem anderen Licht, dass in Gedichten jener Zeit die Vorstellung, dass Christus den Gläubigen vorspielt und vortanz, nicht selten wiederkehrt (WACKERNAGEL S. 314, SCHRÖDER, Totentanzsprüche in: Germania XII). Denn das Verkehrte liegt nicht in dieser Vorstellung an sich, sondern in ihrer Verwendung im Totentanz, wobei die Person Christi mit dem Tode in eine Reihe gestellt wird.

wird die Mumifizierung der noch vorhandenen Weichteile dadurch kenntlich, dass der Mund, im Gegensatz zur geschwungenen Form der lebenden Lippen, als eine geradlinige Spalte erhalten bleibt und dadurch andererseits sich von der bis zum Ohr reichenden und von den Zähnen eingefassten Lücke zwischen beiden Kiefern unterscheidet, die am nackten Schädel den Mund ersetzt. Auch zeigt sich im Profil bisweilen eine vollständige Nase. Die alte traditionelle Totengestalt

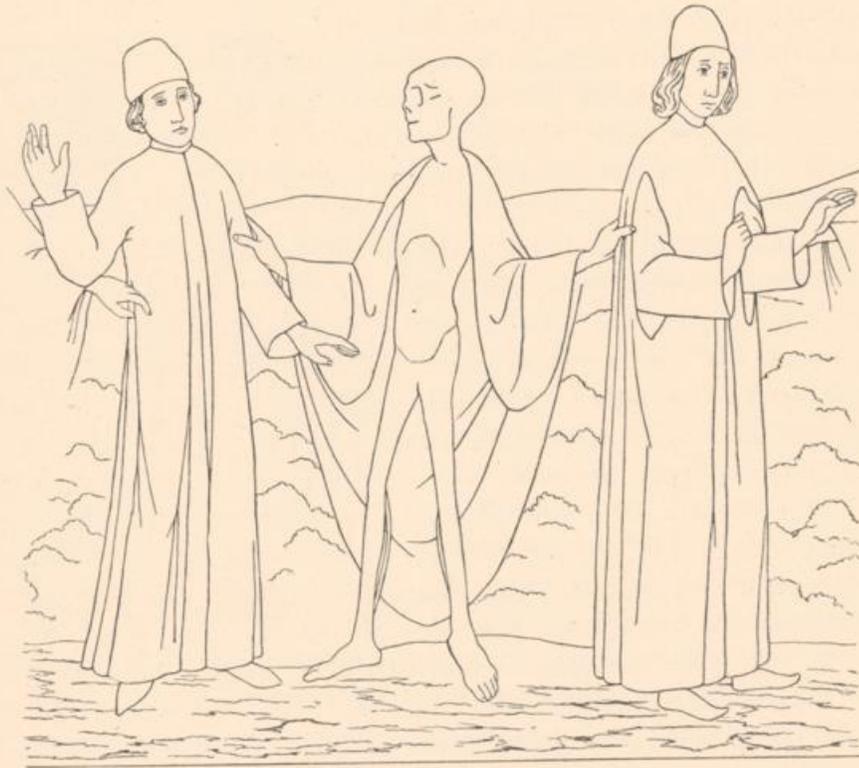


Fig. 21. Kapellan und Official aus dem Berliner Totentanz, nach Prüfer.

war also in Berlin unbekannt und wurde in recht passender Weise durch treue Kopien von mumifizierten Leichen ersetzt.

Das Berliner Gemälde hat aber auch seinen Aufbesserer gefunden, der es für nötig hielt, seine trübe Kunde von einem zweiknochigen Skelett des Unterschenkels zur Vervollkommnung des Bildes zu verwerten: fünf Tote erhielten an Stelle der fehlenden Waden eine dünne Knochenspanne aussen angesetzt, als wenn der Unterschenkel ein Knochen, die ganze Mumie ein Skelett wäre (Fig. 21)! —

Demselben Ausbesserer verdankt wohl auch der Tote des Mönchs die Verwandlung der ursprünglichen Vorderseite in den Rücken, infolgedessen das Leichentuch von vorn nach hinten umgelegt ist und die linke Hand am rechten Arm sitzt.

Ebenso stereotyp wie die Toten sind die Lebenden gebildet: Gesicht, Stellung und meist auch die Haltung der Arme und Hände sind durchweg die gleichen; und wenn ich auch nicht leugnen will, dass der milde Ernst und die ideale Stimmung mittelalterlicher Kunst über dem Ganzen lagern, so ist mir doch der frische Sinn für die Charakteristik der individuellen Erscheinung, wovon LÜBKE spricht, vollkommen verborgen geblieben, um so mehr als die wenigen, vom Schema etwas abweichenden Gebärden, wie beim Kapellan (nach PRÜFER), beim Arzt und Wucherer vom Lübecker Gemälde kopiert sind.

Der Lübecker Totentanz hat auch noch weiter als Muster gedient. Die genaueste und wichtigste Kopie war diejenige in Reval (No. 56), von der leider nur kümmerliche Reste übrig geblieben sind: der Prediger mit den musizierenden Toten und die fünf folgenden Paare vom Papst bis zum König. Nichtsdestoweniger ist das Predigerbild (Fig. 11) mit dem zugehörigen Text für die Geschichte des Totentanzes, wie wir sahen, dadurch bedeutsam geworden, dass dasselbe Stück in Lübeck verloren gegangen ist. Die fünf Paare mit ihren Wechselreden sind genaue Kopien nach dem Lübecker Gemälde und bezeugen dadurch denselben Ursprung des Predigerbildes.

Es hat sich ferner eine Nachricht von einer Kopie des Lübecker Totentanzes in Wismar (Mecklenburg) erhalten. Viel wichtiger ist es aber, dass vor einiger Zeit in der Marienkirche derselben Stadt die ziemlich gut erhaltenen Reste eines Totentanzes mit einem anderen Inhalt entdeckt wurde. Leider durfte nur ein Teil des Wandgemäldes blossgelegt werden und musste bedauerlicherweise alsbald wieder unter der Tünche verschwinden; nach der von CRULL (No. 9) mitgeteilten Durchzeichnung lässt sich aber ganz deutlich die Reihe: Kardinal bis Domherr des alten oberdeutschen Totentanzes wiedererkennen. Es ist nur zwischen

Abt und Ritter ein weiterer Geistlicher eingeschoben. CRULL setzt die Entstehung dieser Malerei um 1500, eher früher als später an. Durch diesen Befund bestätigt es sich, dass in Norddeutschland noch während des 15. Jahrhunderts neben dem französischen Schauspieltext und seinen Nachahmungen auch der oberdeutsche Totentanz bekannt war.

ge  
ni  
ge  
M  
zu  
sc  
de  
er  
di  
sc  
ze  
A  
3  
A  
n  
tu  
d