

DIE OBERDEUTSCHEN TOTENTÄNZE.

VIII.

DER TOTENTANZ VON KLINGENTHAL IN KLEIN-BASEL.



IN merkwürdiges Schicksal war diesem ältesten und ehrwürdigsten aller uns bekannten Totentanzgemälde beschieden. Der Raum, in dem es sich befand, war ursprünglich das schwer zugängliche Innere eines Frauenklosters; daher blieb es anfangs ganz naturgemäss verborgen und unbekannt. Dies änderte sich aber auch nicht, nachdem das Kloster Klingenthal im 16. Jahrhundert aufgehoben war; denn bis zu seiner endgiltigen Zerstörung, um die Mitte unseres Jahrhunderts, hat das Klingenthaler Gemälde niemals zu den öffentlichen Denkmälern gehört und ist im allgemeinen verschollen geblieben. Seine Kenntnis verdanken wir ausschliesslich dem kunstliebenden Bäckermeister BÜCHEL von Basel, der es 1768 entdeckte und aus Interesse an dem „Altertum“ kopierte, um „theils die Manier der alten Mahler, theils auch die Denkkungsart unserer schon lange in Gott ruhenden Vorfahren vorzustellen“.

In Basel werden drei Exemplare der BÜCHELSCHEN Handzeichnungen des Klingenthaler Totentanzes aufbewahrt: 1) die erste Aufnahme und 2) eine saubere Kopie davon in der Kunstsammlung, 3) ein weniger gelungenes Exemplar in der Universitätsbibliothek. Alle drei sind mit Aquarellfarben koloriert. No. 1 ist unmittelbar nach dem Original angefertigt; dies beweisen die zahlreichen Korrekturen und Notizen über Farbe, Topographie und Ähnliches, sowie die der Beschreibung entsprechende gröbere Zeichnung und Schattierung.

Nach allem zu schliessen giebt also dieses Exemplar das Original treuer wieder als die viel feiner ausgeführte, in den Gesichtern und Totenköpfen abweichende Wiederholung No. 2; deshalb habe ich auch die Bilder jener ersten Kopie in meinen Abbildungen wiedergegeben und meiner Beschreibung zu Grunde gelegt. Die Verse und der Vorbericht BÜCHELS sind nur in No. 2 enthalten. No. 3 giebt wieder nur die Bilder, ist aber von Wichtigkeit durch die auf einem losen Blatt hinzugefügte letzte Nachricht BÜCHELS über die Übermalung des Originals und über die darauf befindliche Jahreszahl (S. 6). Nach welchem Exemplar die Umrisszeichnungen in dem Atlas zu MASSMANN'S Buch „Die Baseler Totentänze“ angefertigt sind, habe ich nicht feststellen können. Es enthält aber die einzige vollständige Kopie der BÜCHELSCHEN Zeichnungen und der zugehörigen Verse und bleibt daher für das Studium der Baseler Totentänze unentbehrlich.

Das Gemälde befand sich in dem westlichen und nördlichen Flügel des Kreuzgangs, der den inneren Friedhof der Nonnen umgab. Im westlichen Flügel war die erste Hälfte der Bilderreihe bis zum Krüppel enthalten; im nördlichen Flügel folgte dann, nach einem eingeschobenen Bilde der Kreuzigung, die zweite Hälfte vom Waldbruder bis zur Mutter (s. Tabelle IV). Die erste Hälfte wurde wahrscheinlich im Anfange des 16. Jahrhunderts mit Ölfarben übermalt (BÜCHEL); die andere zeigte aber noch in unserem Jahrhundert die ursprüngliche Malweise in derben Umrissen mit eintöniger Ausfüllung der Zeichnung und einer rohen Schattierung in „Wasserfarben“ (BÜCHEL, FISCHER S. 11). Der Boden, auf dem sich die Toten und ihre Partner bewegen, ist zwischen zwei horizontalen Linien mit ganz leichter Farbe und gelegentlich einem Schatten angedeutet, sonst fehlt aber jedes weitere Beiwerk wie Luft, Hintergrund, Steine und Gras am Boden u. s. w.

Die ganze Bilderreihe besteht aus dem sogenannten „Beinhaus“ und 39 Tanzpaaren (s. Tabelle IV). Der einleitende Prediger, diese typische Figur der französischen und norddeutschen Totentänze, fehlte in Klingenthal nicht nur zu BÜCHEL'S Zeit, sondern von Anfang an. BURCKHARDT-BIEDERMANN ist auch dieser Ansicht, hält aber den Ausfall des Predigers, der in der Vorlage vorhanden gewesen sei, nur für die Folge eines Raummangels. „Denn links von der ersten Scene, dem Beinhause, war hier sofort eine spitzbogige Thür so nahe, dass selbst das Beinhaus in die Höhe musste gerückt werden, um Raum

genug zu haben“ (No. 4, S. 90). Ich verstehe dieses Argument nicht. Eine höhere Lage unseres Bildes könnte nur aus MASSMANN'S Kopie erschlossen werden, wo der untere Teil des Beinhauses fortgelassen ist und daher der Boden des Bildes sehr hoch zu liegen scheint. Nach BÜCHEL'S Zeichnungen, die ja BURCKHARDT vorlagen, befand sich aber der Boden des Beinhauses in derselben Höhe wie in den übrigen



Fig. 22. Beinhaus aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

Bildern, was aus dem Bilde des Krüppels neben der zweiten Thür besonders deutlich hervorgeht (Fig. 22, 23). Nur die Toten am Beinhaus standen höher als die folgenden Personen, weil sie sich auf einer Art Podium befanden, vielleicht um das gemeinsame Ziel aller herannahenden Paare zu markieren. Auch konnte durch eine höhere Lage des Bildes an Raum in horizontaler Richtung nichts erspart

werden, sondern allenfalls durch die Verschiebung des Beinhauses über den Thürbogen, was sich aber viel natürlicher durch die künstlerische Rücksicht erklärt, die sehr nackte und daher unschöne und bedeutungslose Seitenwand des Beinhauses hinter der Thür verschwinden zu lassen. So finde ich in unserem Bilde kein triftiges Merkmal für den angeblichen Rummangel. Vielmehr lässt sich eine solche Annahme durch eine andere Überlegung direkt widerlegen.

Der westliche Kreuzgang, in dem der Totentanz begann, enthielt



Fig. 23. Krüppel aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

nach BÜCHEL an seiner Hinterwand die erste Bilderreihe (Beinhaus und 21 Paare) von 70 Schuh Länge und ausserdem drei durch Fenster veranlasste Zwischenräume*), ferner zwei Thüren an beiden Enden der Reihe und ein grosses Heiligenbild vor der ersten Thür. Dieser Kreuzgang musste also mindestens ca. 100 Schuh lang gewesen sein. In dem nördlichen Kreuzgang befand sich dagegen anfangs nur die zweite Bilderreihe von 18

Paaren, ohne zwischenliegende Thüren und Fenster**), aber ebenfalls in einer Länge von 70 Schuh; reichte sie bis an sein Ende, so war

*) Dass die Zwischenräume in die 70 Schuh nicht mit eingerechnet sind, lässt sich aus den bei BÜCHEL notierten Höhen verschiedener Figuren berechnen; aus dieser Rechnung folgt weiter, dass diese Bilder der ersten Reihe, abgesehen von den drei Zwischenräumen, unmittelbar aneinander stiessen, diejenigen der zweiten Reihe aber in Abständen von ca. $\frac{1}{2}$ Schuh aufeinander folgten. Dies stimmt aufs beste mit der grösseren Bilderzahl (22) der ersten Reihe gegenüber der zweiten Reihe (18).

**) Die Fenster, die dort später, nach der Aufhebung des Klosters, durchbrochen wurden, haben eben deshalb die Bilder des Waldbruders, des Heroldes, der Begine, des Blinden und des Bauern mehr oder weniger zerstört (Fig. 28, 33).

er von derselben Länge, also ansehnlich kürzer als der westliche Kreuzgang. Nach der MERIANSCHEN Zeichnung des Klosters Klingenthal (Fig. 44) war jedoch der nördliche Kreuzgang länger als der westliche, so dass er, selbst eine Ungenauigkeit der MERIANSCHEN Zeichnung zugegeben, hinter dem letzten Bilde des ganzen Totentanzes noch eine ansehnliche freie Wandfläche besessen haben muss. Von einem Raummangel, der den Maler bewogen haben konnte, gleich das erste in seiner Vorlage angeblich vorhandene oder vorgesehene Bild des Predigers auszulassen, kann also gar nicht die Rede sein.

Es ist aber auch die Möglichkeit auszuschliessen, dass die dem Beinhaus vorausgehende Thür erst nachträglich durchgebrochen und dadurch etwa ein vorher an ihrer Stelle vorhanden gewesenes Predigerbild beseitigt wurde. Denn auf der anderen Seite stiess nach BÜCHELS Zeichnung jenes sehr alte und halbverwischte Heiligenbild mit lateinischer Inschrift an dieselbe Thür, so dass der Zwischenraum zwischen ihm und dem Anfange des Beinhauses über dem Thürbogen für die Darstellung des Predigers lange nicht gereicht hätte. Ich stimme also darin mit BURCKHARDT überein, dass ein Prediger im Klingenthaler Wandgemälde von Anfang an gefehlt hat; aber nicht deshalb, weil es an Raum dafür fehlte, sondern — worauf ich eben Gewicht lege — weil diese Figur in der Vorlage des Malers offenbar gar nicht vorkam. Dies wird durch die Untersuchung der übrigen oberdeutschen Totentänze vollends bestätigt.

Das Beinhaus, ein mit Totenschädeln angefüllter halboffener Bau, vor dem zwei Tote mit Trommel und Pfeifen musizieren, ist nach WACKERNAGELS Vermutung ebenfalls dem Schauspiel entnommen, das dem Gemälde zu Grunde lag; jene Toten „mochten das Spiel, wie auch sonst im Beginn eines Dramas sich Musik vernehmen liess, eröffnen und dann mit Trommel und Pfeife den Tanz begleiten“ (No. 73, S. 333). Nun habe ich freilich aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu nachgewiesen, dass sich im alten französischen Schauspiel in der That ein Musiker neben dem Prediger befand; er gehörte aber nicht zum Totenreigen und trat daher auch nicht in der Totengestalt auf, die er vielmehr erst in Lübeck (?) und Reval erhielt. Das Baseler Beinhaus kann also nicht aus jenem Schauspiel stammen, sondern ist allenfalls durch dessen Musiker veranlasst, im übrigen aber eine originelle und überaus glückliche Erfindung des Baseler Malers. Die blosse Einkleidung des beim Prediger sitzenden

Musikers in die Totengestalt, wie in Reval, bleibt unmotiviert und unbefriedigend; trotz der äusseren Ähnlichkeit fehlt der innere Zusammenhang zwischen ihm und den Toten des Reigens. Durch das Beinhaus wird dagegen gleich zu Anfang des Gemäldes der Ort dargestellt, woher die Toten kommen und wohin sie mit ihren Partnern zurückkehren, der Friedhof, worauf auch der dazu gesetzte alte Kirchhofspruch hinweist*); ebenso natürlich erscheint es dann, dass die dort von allen Seiten eintreffenden Paare von musizierenden Toten erwartet und empfangen werden, denn Musik gehört zum festlichen Empfang und zum Tanz. Dies ist auch im Text wenigstens angedeutet. Denn beim Papst, beim Chorherrn und bei der Edelfrau macht der Tote, der selbst kein Instrument führt, auf „der pffifen ton“ aufmerksam, womit nur die Musik am Beinhause gemeint sein kann**). Allerdings hat der Maler dagegen fünf Tote unter den 39 Paaren mit Musikinstrumenten versehen (beim Kaiser, König, Arzt, Schultheiss, Vogt), was um so inkonsequenter ist, als der Text nichts davon erwähnt. Dies erklärt sich aber aus der Neigung, zur Belebung des einzelnen Bildes auch den Totengestalten irgend welche Attribute zu verleihen, weshalb auch die deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts aus „der pffifen“ gelegentlich schon „meyner pfeifen schal“ und „meyner pawken don“ machten und die gleichzeitigen Holzschnitte den Toten die entsprechenden Instrumente in die Hand gaben.

Wenden wir uns jetzt zum eigentlichen Totentanz, so fällt vor allem seine Auflösung in einzelne Paare auf, deren Zusammenhang nur durch das allen gemeinsame Ziel, das Beinhaus, und durch die Hinweise des Textes auf die Gesamtheit (s. u.) angedeutet wird. Es fehlt ferner der regelmässige Wechsel von Geistlichen und Weltlichen und eine konsequente Rangordnung (s. Tabelle IV). Die Kaiserin und

*) „Hie richt got nach dem rechten
die Herren ligen Bi den knechten
non mercket hie Bi
welger her oder knecht gewesen si.“

Dieser Spruch ist weder ein Teil des alten Textes, noch von den Toten gesprochen zu denken (WACKERNAGEL); denn er stammt thatsächlich von einem Kirchhof (BURCKHARDT S. 89). Wenn übrigens BURCKHARDT deshalb in dem Beinhause nur eine Erinnerung an den Ort sieht, wo das Schauspiel aufgeführt wurde, so glaube ich, dass dadurch die wahre Intention des Malers ganz verkannt wird.

**) Nur beim Pfeifer sagt der Tote, offenbar aus Veranlassung des Gegensatzes: „Stoss in die pffiff her pffiffer — ich pffiff Dir“; aber auch dieser Tote führt im Bilde keine Pfeife.

die Edelfrau folgen unmittelbar auf ihre Männer, die Äbtissin und die Jungfrau sind aber von ihren natürlichen Vordermännern, dem Abt und dem Jüngling, durch andere Paare getrennt; auch sollten Jurist, Fürsprech, Chorpfaß nicht dem Edelmann vorangehen. — Bemerkenswert gegenüber den französischen Totentänzen, in denen nur ausnahmsweise einmal zwei Frauen von untergeordneter, wahrscheinlich lokaler Bedeutung vorkommen, ist die grössere Zahl der Frauen (7) in Klein-Basel.

Die Lebenden zeigen sich meist in ruhiger Haltung, obgleich erschreckt oder halb widerstrebend, wenn der Tote sie erfasst oder bereits mit sich fortzieht. Häufig deuten sie das wirkliche Sterben an durch das Sinken des Kopfes und der Arme, die die Attribute fallen lassen (Fig. 25, 36). Diese Szenen wiederholen sich gleichmässig durch die ganze Reihe mit nur wenigen Ausnahmen, in denen der Maler durch ein neues Motiv, durch einen Anflug von Humor oder Satire die Handlung zu beleben suchte. Dazu gehört z. B. die Edelfrau, die sich im Spiegel betrachtet und darin den sie überraschenden unheimlichen Gesellen erblickt (Fig. 38); dann der Krüppel und der Blinde, denen die Toten zunächst ihre Stützen entziehen (Fig. 23, 33), und endlich der Wucherer, der an seinem Zahltisch und beim Geldzählen, also in seiner Berufsthätigkeit, vom Toten überrascht wird, worauf er das Geld mit seiner Hand zu decken und zu schützen sucht (Fig. 29)*).

Jene Eintönigkeit der aufeinander folgenden Szenen haftet auch den Toten an, die in ihren gemessenen Bewegungen nur dadurch einige Abwechslung bieten, dass sie entweder an die Lebenden herantreten oder sie fassen oder schon mit sich fortziehen. Auch ihre sonstige Erscheinung ist gleichförmig: selten führen sie ein Musikinstrument (s. o.). — Todesattribute sind ganz ausgeschlossen — und noch seltener ein dem Lebenden entrissenes Attribut, wie z. B. der Tote, der das dem sterbenden Ritter entwundene Schwert hält (Fig. 36). Im übrigen sind es nackte, nur gelegentlich mit Leichentüchern bedeckte Gestalten mit einem richtigen Totenschädel**)

*) Was die bisher nirgends erwähnte, aber sehr auffallende schwarze Gesichtsfarbe des Narren und des Blinden (Fig. 32, 33) in BÜCHELS Zeichnung bedeutet, ist mir ganz unklar geblieben. Vielleicht ist nur das Nachdunkeln einer bestimmten Farbe des Wandgemäldes vom Kopisten missverstanden worden.

***) Nur der Tote des Grafen (Fig. 26) hat einen vollständigen porträtartigen Kopf; es ist merkwürdigerweise dasselbe Bild, auf dem das Datum der Erneuerung der Malerei stand.

und von übertriebener Magerkeit, so dass nicht nur die Rippen und Schulterblätter durch die Haut durchscheinen, sondern auch die Ellenbogen- und Beingelenke verdickt hervortreten und namentlich die Waden ganz fehlen. Das Relief der Muskeln und Gelenke ist nicht angegeben, der Bauch meist aufgeschlitzt.

Die abfälligen Bemerkungen WACKERNAGELS über diese „matten, gleichsam ledern weichen“ Toten, die nicht tanzten, sondern nur „mit schlaff gebogenen Beinen einen Ansatz zum Laufen“ machten, können keineswegs auf alle Totengestalten des Kleinbaseler Gemäldes oder auch nur auf ihre Mehrzahl bezogen werden. Denn bei genauer Durchsicht und Vergleichung lassen sich an ihnen zwei distinkte Typen mit nur wenigen untergeordneten Ausnahmen unterscheiden. 1) In No. 1—26 (s. Tabelle IV) sind sie im allgemeinen gut proportioniert, in nicht unnatürlicher, obschon bisweilen unbeholfener Haltung und meist in lebhafter Bewegung, zweimal wirklich tanzend (Patriarch, Jurist), sonst weit und energisch ausschreitend, ob sie nun die Lebenden überfallen oder hinter sich her zerren (Fig. 23—30, 36, 38, 42). 2) In No. 27—39*) stehen die Toten mit zusammengezogenen Beinen und stark gebogenen Knieen, also in unnatürlicher Haltung und zum Teil ausser dem Gleichgewicht vor den Lebenden; ihre Unterschenkel sind bei einer oft unmöglichen Magerkeit zu lang, die Arme bisweilen zu kurz geraten (Fig. 31—35). Die einzige Ausnahme bietet das Bild des Vogtes (Fig. 31), wo die Beine des Toten eine vollkommene Kopie der Beine des daneben stehenden Vogtes sind, also die Lebensform genau wiederholen. Da diese Ausnahme überdies der offenbaren Absicht des ersten Malers, durch eine übertriebene Magerkeit der Gliedmassen den Gegensatz der Toten gegen die Lebenden zu markieren, widerspricht, so kann sie nur von einer späteren gedankenlosen Korrektur herrühren.

Zur weiteren Begründung dieser Zweiteilung dienen die zugehörigen Lebenden, die in denselben Grenzen ebenfalls zwei

*) Die erste Nummer dieser Reihe (Herold) stimmt in den angegebenen Merkmalen nicht ganz mit den folgenden Nummern überein. Es ist aber zu beachten, dass sowohl der Tote dieses Paares, wie auch die allein sichtbar gebliebenen Beine des zugehörigen Herolds eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Figuren des vorausgehenden letzten Paares der ersten Reihe (Pfeifer) haben; die von der übrigen Reihe abweichende Bildung des Heroldsbildes beruht also auf einer leicht erklärlichen Nachahmung des unmittelbar vorausgehenden Paares.

verschiedene Typen zeigen. 1) No. 1—26: natürliche Körperbildung und Haltung, Gesicht rund, Nase im allgemeinen gerade und nicht gross, 2) No. 27—39: steife Haltung, Beine dünn, Unterschenkel zu lang wie bei den zugehörigen Toten, Arme meist zu kurz, Gesicht lang, Nase gross und häufig gebogen*).

Aus allen diesen Eigentümlichkeiten der beiden Abschnitte des Klingenthaler Totentanzes muss geschlossen werden, dass sie von verschiedener Hand und zu verschiedener Zeit angefertigt wurden. Als der erste grössere und bessere Abschnitt fertig war, trat aus irgend einem Grunde eine Unterbrechung ein; danach fügte ein geringerer zweiter Maler die Fortsetzung hinzu, so wie wir schon am Totentanz von La Chaise-Dieu eine derartige spätere Ergänzung antrafen. Während aber dort der erste Maler einen festen Rahmen für das Ganze geliefert und daher seinen Nachfolger wenigstens zur Einhaltung der ursprünglichen Zahl und Reihenfolge der Figuren gezwungen hatte, stand es dem zweiten Maler und seinen Auftraggebern in Klein-Basel frei, in der Fortsetzung der abgebrochenen Reihe ganz neue Gestalten einzuführen, was auch in der That geschehen zu sein scheint. Unter den No. 1—26 befand sich keine Figur, die nicht schon im handschriftlichen oberdeutschen Urtext oder dem französischen Drama vorkam (s. Tabelle IV); sie sind also als ursprüngliche anzusehen. Erst in der Fortsetzung begegnen uns in No. 27—35 lauter neue, nur Klein-Basel eigentümliche und erst von dort weitergetragene Figuren, worauf der Schluss (No. 36—39) wieder mit jenen anderen Texten übereinstimmt. Man könnte dies freilich auch so zu erklären versuchen, dass die No. 27—35 in dem oberdeutschen Urtext ebenfalls vorhanden waren und nur bei der Abfassung der Handschriften ebensogut wie die Szenen No. 14, 22—26 fortgelassen wurden. Der Text von No. 27—35 scheint mir aber weniger original zu sein als das übrige: er enthält häufiger Wiederholungen früherer Verse (vgl. nach MASSMANN No. 29, 30, 34 mit No. 24—26), und andererseits fehlen ihm alle die Ausdrücke, die im übrigen Text auf einen alten dramatischen Ursprung hinweisen

*) Auch hier muss ich eine Ausnahme feststellen, indem der Waldbruder aus der ersten Abteilung vollkommen dasselbe und zwar gute Profil hat wie der Narr in der zweiten Abteilung (Fig. 28, 32). Da nun die letztere zweifellos die geringere Kunst verrät, so wird wohl der zweite Maler der Kopist gewesen sein und nicht etwa umgekehrt den vorgefundenen Waldbruder nach seinem Narren abgeändert haben.

(s. u.). Ich halte es daher für wahrscheinlich, dass wenigstens ein Teil des Textes von No. 27—35 erst bei der Fortsetzung der Malerei entstand.

Etwas Ähnliches wie die eben nachgewiesene Zweiteilung des Kleinbaseler Totentanzes hat schon MASSMANN vermutet, aber nicht auf Grund der verschiedenen Malerei, sondern weil er davon ausging, dass nur die Zahl von 24 Paaren, die sich in den alten deutschen Handschriften findet, die ursprüngliche sein könne und folglich alles, was darin fehle, aber in Klein-Basel vorkomme, nämlich die No. 14, 22—35, dort nachträglich eingeschoben sei (No. 50, S. 89—90). Dass diese Einschubung an dem fertigen Gemälde vorgenommen wurde, also nach vorausgegangener Vernichtung aller Paare von 14 an, daran ist natürlich nicht zu denken; soll aber die Erweiterung vor dem Beginn der Malerei festgestellt sein, wie es MASSMANN ebenfalls für möglich hielt, dann handelt es sich eben gar nicht um die von mir erörterte zweifache, zeitlich verschiedene Malerei, sondern um Abänderungen der Textvorlage, worauf ich hier nicht weiter einzugehen brauche.

BURCKHARDT-BIEDERMANN weist wiederum die Annahme einer verschiedenen ursprünglichen Malerei vollständig zurück; die besseren Proportionen in der ersten Hälfte, No. 1—21, seien nur der Übermalung mit Ölfarbe (s. S. 68) zuzuschreiben (No. 4, S. 49). Ich kann aber diese kurze und sehr allgemein gehaltene Erklärung, die doch nur auf einer blossen Vermutung beruht, keineswegs billigen. Einmal stehen nicht bloss die besseren oder schlechteren Proportionen der Figuren in Frage, sondern wesentlich ihre ganze Haltung und Auffassung, worüber BURCKHARDT überhaupt nichts bemerkt; und in dieser Beziehung gehört gar kein besonderes Auge für Körperformen dazu, um zu erkennen, dass die Qualitätsunterschiede der Zeichnung nicht mit jenen beiden Hälften des Gemäldes (No. 1—21 und No. 22—39) zusammenfallen, sondern dass sie die 26 ersten Szenen oder zwei Drittel der ganzen Reihe von den letzten 13 Szenen trennen (No. 1—26 und No. 27—39), so dass die Übermalung der ersten 21 Bilder mit Ölfarbe den Unterschied nicht erst schaffen konnte. Sind doch der Waldbruder (Fig. 28) und die Jungfrau (Fig. 30) in Auffassung und Ausführung (Proportionen) mit die besten Figuren der ganzen Reihe, obgleich sie in die zweite, nach BURCKHARDTS Urteil geringere Hälfte gehören. Man beachte

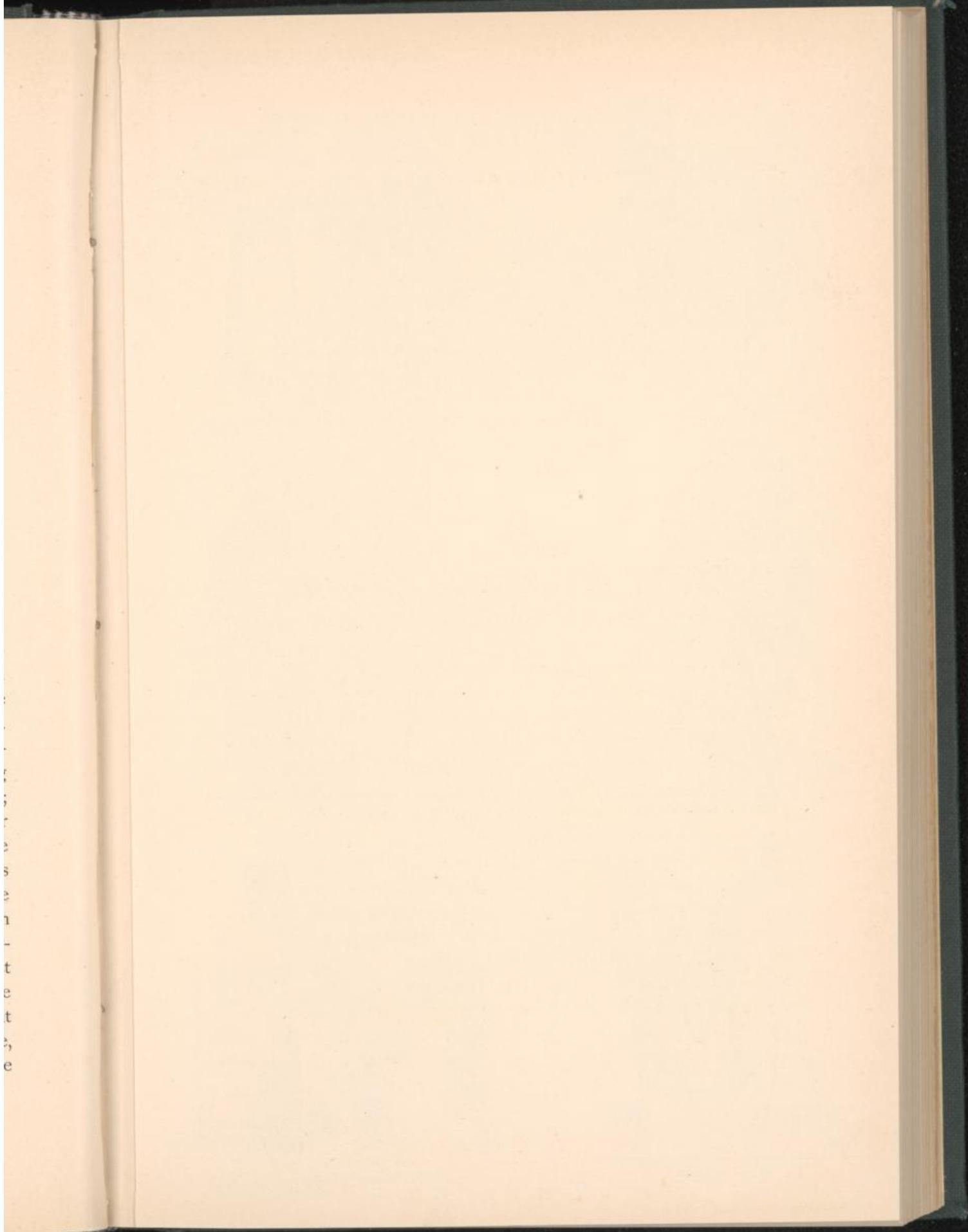




Fig. 24. Kaiserin.



Fig. 25. König.



Fig. 26. Graf.



Fig. 27. Arzt.



Fig. 28. Waldbruder.



Fig. 29. Wucherer.

LINGENTHALER TOTENTANZ, NACH BÜCHEL.



Fig. 30. Jungfrau.



Fig. 31. Vogt.



Fig. 32. Narr.



Fig. 33. Blinder.



Fig. 34. Heidin.



Fig. 35. Koch.



Fig. 24. Kätzin.



Fig. 25. König.



Fig. 30. Jungfrau.



Fig. 31. Vogt.



Fig. 26. Genf.



Fig. 27. Arm.



Fig. 32. Narr.



Fig. 33. Blindes.



Fig. 28. Waidbruder.



Fig. 29. Wucherr.



Fig. 34. Heidin.



Fig. 35. Koch.

nur
spre
Hor
Hal
ist
unse
bew
mäl
erst
ärgs
den
valis
tanz
dess

Klir
bes
HAR
flüc
ihne

zug
and
der
zieh
gan
zieh
fall
fass
zu
For
and

an
orig
In
hur
aus

nur die natürliche Zurücklehnung des Waldbruders und seine sprechende Handgebärde, die unwillkürlich an den Krämer in HOLBEINS Totentanz erinnert, und andererseits die geradezu klassische Haltung und Gewandung der Jungfrau. Noch weniger stichhaltig ist die Vorstellung, dass Übermalungen überhaupt und gar in unserem Fall Verbesserungen herbeiführten. Alle Totentanzgemälde beweisen vielmehr das Gegenteil, und für das Klingenthaler Gemälde wird sich sofort zeigen, dass jene Übermalung, die seine erste Hälfte angeblich verbessert haben soll (BURCKHARDT), die aller-
ärgersten, schon durch frühere Übermalungen verübten Fehler in den „Proportionen“ stehen liess. — So verdienstvoll die archivalischen Forschungen BURCKHARDTS über den Klingenthaler Totentanz sind, so wenig glücklich erscheinen mir seine Urteile über dessen Bilder.

Ganz so wie das Gemälde von La Chaise-Dieu erfuhr auch das Klingenthaler neben der grossen Ergänzung eine Reihe von Ausbesserungen, die ebensoviel verdarben wie ausbesserten. Da BURCKHARDT die dabei vorgekommenen Verzeichnungen einfach auf die flüchtige Arbeit des ersten Malers zurückführt, will ich einige von ihnen einer näheren Untersuchung unterwerfen.

Im allgemeinen kann man ja eine Flüchtigkeit des ersten Malers zugeben, wenn die Fehler Dinge betreffen, deren Beziehungen zu anderen Teilen und zur ganzen Figur sich aus irgend einem Grunde der gewöhnlichen Aufmerksamkeit entziehen; wo aber diese Beziehungen sofort in die Augen springen, wo gar ein Strich eine ganze Reihe von auffälligen und anstössigen Konsequenzen nach sich zieht, da kann der Fehler nur einem späteren Ausbesserer zur Last fallen, der handwerksmässig nur die schadhafte Stellen ins Auge fasst und die Lücken nach Gutdünken ausfüllt, ohne auf das übrige zu achten. Dabei kann aber natürlich derselbe Körperteil, dieselbe Form je nach Umständen bald unter den einen, bald unter den anderen Gesichtspunkt fallen.

Beginnen wir mit den Verwechslungen von Rechts und Links an Händen und Füßen, die schon BÜCHEL bemerkt hatte. An originalen, nicht nachgebesserten Figuren sind sie gewiss sehr selten. In den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes aus dem 15. Jahrhundert (s. den folgenden Abschnitt), wo natürlich jede Korrektur ausgeschlossen ist, findet sich nicht ein einziger derartiger Fehler,

obgleich die Zeichnung ziemlich roh ist*); die beiden nachweislich mehrfach ausgebesserten Baseler Wandgemälde dagegen enthalten eine ganze Anzahl solcher Verstösse. Sie sind auch häufiger an den Händen als an den Füßen, weil die Füße in der Regel sich in derselben Richtung darstellen, also den Vergleich miteinander und die Vermeidung des Fehlers erleichtern, wogegen die Hände bei der ausserordentlichen Veränderlichkeit ihrer Haltung und Lage und namentlich bei einer grossen Entfernung voneinander denselben Fehler erklärlicher machen, also auch häufiger sehen lassen. In unseren Baseler Bildern findet er sich ausschliesslich an den Händen; die zahlreichen Verzeichnungen dieser Art, die im Gemälde von La Chaise-Dieu an den Händen und den Füßen vorkommen, beweisen, dass der Ausbesserer in ungewöhnlichem Masse unfähig oder nachlässig war. Immerhin kann ein solches Verfahren unter besonderen Umständen auch dem Maler einer ganzen Figur passieren. Ein Beispiel dafür ist die schon häufig (vgl. MASSMANN, BURCKHARDT) besprochene falsche Hand, die der Tote des Arztes in beiden Baseler Gemälden hat (Fig. 60, 61); denn mag sie auch zuerst bei einer Ausbesserung entstanden sein, so ist doch ihre Wiederholung in dem zweiten Bilde jedenfalls durch die Unachtsamkeit des Kopisten verschuldet. Dennoch ist der Fehler erklärlich, weil er wenig auffällt; wogegen derselbe Fehler an dem Narren in Klein-Basel, trotz einer ähnlichen Haltung der Arme wie im ersten Fall, unverzeihlich erscheint, einfach deshalb, weil die falsche Hand den Narrenkolben hält und dies den ganz verkehrten Handgriff zur Folge hat, was sich gar nicht übersehen lässt und daher auch dem Grossbaseler Maler nicht entgangen ist, der in der Kopie Handform und Handgriff richtig stellte (Fig. 40, 41). Die falsche Hand des Kaufmanns im Kleinbaseler Gemälde ist eine ähnliche Sünde eines gedankenlosen Ausbesserers.

Die ausserordentliche Entstellung des Halses, der Schulter und des Arms am Toten des Blinden (Fig. 33) durch eine falsch gezogene Umrisslinie erwähne ich hier als Beispiel einer fehlerhaften Restauration nur deshalb, weil diese Figur, ebenso wie der Narr, der zweiten Hälfte des Klingenthaler Gemäldes angehört, die von der erwähnten Übermalung mit Ölfarben im Anfang des 16. Jahrhunderts

*) Auch in den alten Münchener Holzschnitten des Totentanzes habe ich solche Fehler nicht bemerkt, es aber versäumt, sie daraufhin besonders zu prüfen.

(s. oben S. 68, 76) verschont blieb, so dass jene Ausbesserung noch in der alten Malweise, also bei einer entsprechend zurückliegenden Restauration ausgeführt sein muss*).

Sehr bezeichnend sind ferner folgende Fehler. An dem Ritter (Fig. 36), dem Toten der Edelfrau (Fig. 38) und dem Narren (Fig. 40) sind die Beine so falsch angesetzt, dass der Oberkörper des Ritters um 90 Grad über den Unterkörper verschoben, der Rücken des Toten der Edelfrau abwärts wie eine Bauchseite und das Becken des Narren vollkommen monströs erscheint. So grobe Verzeichnungen sollte man doch dem ursprünglichen Maler nicht zur Last legen, ehe man sich von der Unmöglichkeit einer anderen Erklärung überzeugt hat. Eine solche liegt aber geradezu auf der Hand. Denn in allen drei Fällen handelt es sich gar nicht um falsche Konturen, sondern wesentlich nur darum, dass eine zum Teil minimale Überschneidung zweier Linien im offenen Widerspruch zur ganzen Figur hineingezeichnet wurde, während bei der umgekehrten Überschneidung alles in Ordnung geblieben wäre. Es sind dies die Überschneidungen der inneren Konturen beider Oberschenkel beim Ritter und beim Narren, und die Überschneidung in der Leistengegend am Toten der Edelfrau. Diese Fehler

*) FISCHER, der als letzter Augenzeuge über das Klingenthaler Gemälde berichtete, nennt ausdrücklich die Reihe: Jüngling bis Jude (also mit Einschluss des Blinden und des Narren) als die von ihm gesehenen Reste, die sämtlich mit Wasserfarben und in der derben alten Manier gemalt gewesen seien.



Fig. 36. Ritter aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 37. Ritter aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 38. Edelfrau aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

nach der einen und das Becken mit dem Ansatz der Schenkel nach der anderen Seite, bis die Stellung wenigstens eine mögliche wurde. Was ihn auch dazu bewogen haben mag, so hat dies doch für uns den Vorteil, den ganzen Zusammenhang des Verfahrens einsehen zu können.

Eine interessante Bestätigung meiner Auffassung finde ich auch



Fig. 39. Edelfrau aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.

können also offenbar nur von jemand herrühren, der bloss den Einzelteil und nicht das Ganze im Auge hatte, d. h. von einem gedankenlosen Ausbesserer kleiner verwischter Stellen. Bei den Wiederholungen dieser drei Figuren in Gross-Basel ist dann auch die Korrektur nicht ausgeblieben (Fig. 36—41). Aber nur am Toten wurde die falsche Überschneidung zurecht gestellt; am Ritter und am Narren beseitigte der Grossbaseler Maler nicht den Grundfehler, die falsche Überschneidung, sondern dessen üble Folgen, d. h. statt einiger Linien veränderte er einen grossen Teil der Umrisse, verschob den Oberkörper

in BÜCHELS erster Zeichnung des Ritters, indem dort die richtige Überschneidung in einer zarten, halbverwischten Linie — sie ist in unserer Abbildung etwas zu stark ausgefallen — angedeutet ist, wohl dem letzten Rest des ursprünglichen Zustandes. Glücklicherweise unterliess aber BÜCHEL infolge seiner grossen Gewissenhaftigkeit, jener Andeutung Folge zu geben und seine Originalkopie auf Kosten der sachlichen Treue zu verbessern. Dagegen

hat
nich
ausg
gen
Klin
die
eine
der
kor

in
Bild
Die
die
Arr
zu
Ru
sch
übr
ver
beh
ver
die
der
die
wie
feh
zur
de
na
un
ke
de
Ve
rer
sic
an
Fo

hat er in der zweiten, offenbar nicht mehr vor dem Original ausgeführten Kopie, in der sogenannten „Reinschrift“ des Klingenthaler Totentanzes, die Gestalt des Ritters durch eine mässige Verschiebung der Beine wohl unbewusst korrigiert.

Am wichtigsten ist aber in dieser ganzen Frage das Bild des Herzogs (Fig. 42). Die ganze Gestalt des Toten, die Haltung des Kopfes, die Arme und Hände passen nur zu einer Vorderansicht des Rumpfes, während er dem Beschauer thatsächlich den Rücken zukehrt.

Deshalb erscheinen alle übrigen Teile verkehrt und besonders auffallend die Füsse miteinander verwechselt. Auch hier hat der Grossbaseler Meister unter Beibehaltung der falschen Rückenansicht die übrigen Körperteile zu verbessern gesucht: der Kopf wurde anders gestellt, die Füsse und die rechte Hand wurden abgeändert, nur die linke Hand blieb, wie sie war, weil ihre fehlerhafte Bildung zum grössten Teil verdeckt und nur bei genauer Untersuchung und Überlegung zu erkennen ist. Ausser den anatomischen Verkehrtheiten unserer Figur zeigen sich an ihr noch andere unliebsame Folgen des ersten



Fig. 40. Narr aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 41. Narr aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.



Fig. 42. Herzog aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

Und diese ganze Schar von mehr oder minder bedenklichen Fehlern der einen Totenfigur rührt nicht von umfänglichen Verzeichnungen des ersten Malers her, sondern ist nur die notwendige Folge einer falsch angebrachten kleinen Überschneidungslinie am Ge-



Fig. 43. Herzog aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.

und Hauptfehlers, nämlich der Verwechslung von Rücken und Bauchseite. Das Leichentuch, das den Kopf haubenförmig bedeckt, sollte naturgemäss von dort aus über den Rücken hinabfallen, wie z. B. beim Toten des Krüppels (Fig. 23) in derselben Klingenthaler Reihe; statt dessen fällt es an der Bauchseite herab und wird von der Hand ganz am Rücken in die Höhe gehoben. Auch dieser Fehler wurde in Gross-Basel beibehalten, da darin nicht schlechtweg etwas Unmögliches, sondern eine Ungeschicklichkeit enthalten ist, die freilich nur beim Kopieren unbeachtet bleiben kann.

säss und des Streifens, der missverständlicherweise das Rückgrat markieren sollte. Denkt man sich diese Einzeichnungen fort, so ist aus dem Rücken wieder eine Bauchseite geworden, indem die vermeintlichen Konturen der Schulterblätter die Brustmuskeln bezeichnen, und auch die Rippenlinien nicht unpassend erscheinen; mit dieser Verwandlung werden gleichzeitig alle übrigen Fehler korrigiert, das Gesicht steht nicht mehr im Rücken, sondern normal, Hände und Füsse sind richtig,

das Gewand natürlich drapiert u. s. w. Unter solchen Umständen ist es aber undenkbar, dass der Schöpfer einer solchen Figur den im übrigen korrekten Entwurf durch einige falsche Relieflinien in die angegebene heillose Verwirrung brachte; dies konnte nur einer von jenen Ausbesserern verbrechen, wie ich sie bereits schilderte und wie wir sie aus ganz ähnlichen Verzeichnungen des Lübecker und des Berliner Gemäldes kennen lernten (s. o. S. 55, 65).

Das Werk desselben Handwerkers zeigt sich auch am Partner jenes übel zugerichteten Toten, an dem Herzog. Dieser fasst mit der Rechten den Toten, statt dass er von ihm geführt wird, und die Linke, die nach der Haltung des gehobenen Armes nur eine abwehrende Bewegung machen konnte, hängt in geradezu lächerlicher Weise schlaff hinab. In Gross-Basel ist die nötige Abhilfe geschaffen.

Diese Untersuchung einiger Zeichenfehler im Klingenthaler Gemälde wird vielleicht manchem für den nächsten Zweck zu umständlich erscheinen; es wird sich aber weiterhin bei mehr als einer Gelegenheit zeigen, dass ihre Bedeutung über den blossen Nachweis von Ausbesserungen weit hinausgeht und für die Geschichte der Baseler Totentänze ins Gewicht fällt. Eins möchte ich dagegen hier gleich feststellen, wie wenig nämlich BURCKHARDTS Zweifel an dem Wert einer Untersuchung der Bilder stichhaltig sind. Er glaubt beim Vergleich der beiden Baseler Gemälde auffallende Widersprüche zu erkennen; derselbe Klingenthaler Maler, der angeblich alle beschriebenen Verzeichnungen verschuldete, habe dennoch einzelne treffliche Figuren (Edelfrau, Jungfrau) geschaffen, hinter denen ihre Wiederholungen in Gross-Basel zurückblieben (Fig. 38, 39, 71, 72), und andererseits habe der Grossbaseler Maler, trotz der in diesen Fällen bewiesenen Inferiorität, die Fehler des ersteren erkannt und verbessert, die falsche Totenhand am Toten des Arztes (Fig. 60, 61) aber wiederum stehen gelassen. Daraus schliesst BURCKHARDT, dass „weder Vorzüge noch Fehler der Zeichnung ein Kennzeichen abgeben für die Ursprünglichkeit oder die Übermalung der Figuren“ (S. 50). Wie man sieht, beruhen aber die vermeintlichen Widersprüche auf unzutreffenden Voraussetzungen. Die guten Gestalten und die argen Verzeichnungen in Klingenthal rührten eben gar nicht von demselben Künstler her, und daher braucht der Kopist, der diese Fehler eines ungeschickten Restaurators verbessert, noch lange nicht in allen Dingen an die Kunst des eigentlichen Schöpfers der Vorlage

heranzureichen. Und wiederum mochte ein nicht ungeschickter Maler, wie der Grossbaseler, der ebenfalls manche treffliche Figur erfand, dennoch, sobald er treu kopierte, eine oder die andere Ungeschicklichkeit wiederholen. Dies alles ist eben die notwendige Folge davon, dass ein originaler Maler, ein Kopist und ein untergeordneter Ausbesserer bei ihrer Arbeit ganz verschieden vorgehen; und wenn die genaue Untersuchung der Bilder diese Verschiedenheit kennen lehrt, so ist sie nicht zwecklos gewesen.

Lange Zeit galt, auf Grund einer BÜCHELSchen Angabe, ganz allgemein und nur gelegentlich angezweifelt (WACKERNAGEL, SCHNAASE) 1312 als das Entstehungsjahr des Klingenthaler Totentanzes. Es ist BURCKHARDTS Verdienst, dieses Datum endgültig als falsch nachgewiesen zu haben. Er fand nämlich jene schon erwähnte letzte Nachricht BÜCHELS, worin dieser selbst angiebt, dass die Zahl auf dem Bilde des Grafen, die er anfangs für 1312 gehalten hatte, bei genauerer Untersuchung sich als 1512 ergeben habe und füglich nur auf die Übermalung der ersten Hälfte des Gemäldes mit Ölfarbe bezogen werden könne. Dagegen bestimmte BURCKHARDT als untere Grenze des richtigen Datums das Jahr 1437, weil der Kreuzgang, in dem sich das Gemälde befand, erst in diesem Jahr erbaut wurde. Diese Bestimmung scheint auf den ersten Blick unanfechtbar, da sie sich auf Angaben in dem noch vorhandenen „Jahrzeitenbuch“ des Klosters aus dem 15. Jahrhundert stützt. Nach einer Prüfung aller auf jenen Bau bezüglichen Quellen (BÜCHELS Schriften, MERIANS Plan des Klosters Klingenthal in No. 6, MASSMANN No. 50, S. 32—34, BURCKHARDT No. 3, No. 4, S. 43 f., 53 f.) halte ich aber die Deutung und die Schlüsse BURCKHARDTS nicht für zutreffend.

Der Friedhof des Klosters, um dessen Kreuzgänge es sich handelt, war auf der Südseite von der Kirche, nach Westen und Norden von Klostergebäuden und nach Osten bloss von einem Kreuzgang eingeschlossen (Fig. 44). Die Kirche bestand aus einem Chor (g) und der merklich breiteren Laienkirche (f), die beide an der Begrenzung des Friedhofs (i) teilnahmen; ihnen entlang lief ein von aussen angebauter Kreuzgang, der am Chor mit einem eigenen Dach versehen war (a), in seiner schmälern Fortsetzung an der Laienkirche aber einen kleinen Wohnstock trug (b). Diese beiden

Abschnitte des südlichen Kreuzgangs waren also ungleich gebaut und wurden auch von BÜCHEL als Kreuzgang am Chor und Kreuzgang an der Kirche unterschieden. Wie aus einem seiner Bilder ersichtlich, besaßen sie horizontale Deckenbalken, waren also nicht gewölbt. — Der westliche Bau (c) war ebenfalls zweistöckig und enthielt im Erdgeschoss einen nicht vorspringenden, sondern eingebauten und daher zweifellos gewölbten Kreuzgang, an dessen Hinterwand Fenster und Thüren in die dahinter liegende Konventstube führten. Die drei

Fenster und zwei Thüren waren ebenso alt wie das Gebäude selbst, beeinträchtigten also die zwischen ihnen gemalten Bilder des Totentanzes — Beinhaus bis Krüppel — nicht. Die Wand, die diesen Kreuzgang nach Norden abschloss, um sich in die Hinterwand des nördlichen Kreuzgangflügels fortzusetzen, nahm eine „Kreuzigung“ ein. Dieser nördliche Flügel (d) war, wie aus einer sein Dach betreffenden Notiz des Jahrzeitenbuchs hervorgeht, wiederum ein äusserer Anbau vor dem nach Norden gelegenen Hauptgebäude, beziehungsweise vor dem in seinem Erdgeschoss befindlichen Refektorium und enthielt im Anschluss an die genannte Kreuzigung die zweite Hälfte des Totentanzes, vom Waldbruder bis zur Mutter. Die mit diesen Bildern bedeckte Hinterwand des Kreuzgangs oder die Hauswand des Gebäudes war ursprünglich ununterbrochen; erst später, als das Refektorium in eine Fruchtschütte verwandelt war, wurden vier Fenster nach dem Gange durchgebrochen: vor dem Waldbruder, zwischen Herold und Schultheiss, zwischen Begine und Blinden, zwischen Bauer und Kind —, die diese Bilder beschädigten.

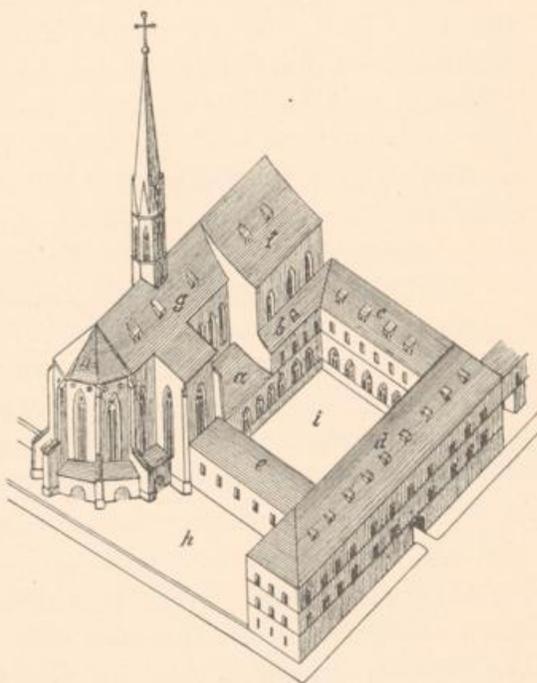


Fig. 44.
Mittelteil des Merianschen Plans vom Kloster Klingenthal,
nach Burckhardt und Riggerbach.

lichen Refektorium und enthielt im Anschluss an die genannte Kreuzigung die zweite Hälfte des Totentanzes, vom Waldbruder bis zur Mutter. Die mit diesen Bildern bedeckte Hinterwand des Kreuzgangs oder die Hauswand des Gebäudes war ursprünglich ununterbrochen; erst später, als das Refektorium in eine Fruchtschütte verwandelt war, wurden vier Fenster nach dem Gange durchgebrochen: vor dem Waldbruder, zwischen Herold und Schultheiss, zwischen Begine und Blinden, zwischen Bauer und Kind —, die diese Bilder beschädigten.

Dass der östliche Abschluss des Friedhofs (c) ebenfalls aus einem Kreuzgang mit Spitzbogenöffnungen an seiner Hinter- und Aussenwand bestand, ist aus dem, auch in anderen Dingen nicht ganz genauen MERIANSchen Plan nicht zu ersehen, geht aber aus BÜCHELS Handzeichnungen und den hinzugefügten Bemerkungen unzweideutig hervor. Dies ist nur bisher ganz unbeachtet geblieben. So bezeichnet BÜCHEL auf einer kleinen Planskizze den Platz, der östlich an den Friedhof stiess (h), als „Matte“, spricht dann von dem Kreuzgang „gegen die Matte“ und zeichnet endlich Teile der von den Bogenöffnungen durchbrochenen und dazwischen bemalten Hinterwand dieses Kreuzgangs, wobei noch einmal die durch die Öffnungen sichtbare Grasfläche als Matte bezeichnet ist. BURCKHARDT und RIGGENBACH haben eine dieser BÜCHELSchen Zeichnungen reproduziert, aber als Darstellung aus dem südlichen Kreuzgang am Chor aufgefasst; BURCKHARDT-BIEDERMANN hat den östlichen Kreuzgang ebensowenig erkannt*).

Nach dem erwähnten Klosterbuch wurden nun 1437 verschiedene Geldsummen (ca. 1100 Pfund) für den Bau „des Kreuzgangs“, einige Zeit darauf eine weitere Summe (120 Pfund) „für den anderen Teil des Kreuzgangs vor dem Chor“ verwendet. Nach BURCKHARDTS Erläuterung ist dieser später gebaute Kreuzgang „vor dem Chor“ der ganze südliche Flügel; der Zusatz „der andere Teil“ bezeichne den Gegensatz zu dem früher, 1437, erbauten ersten Teil des Kreuzgangs, der folglich den westlichen und den nördlichen Flügel umfasst habe. Wenn BURCKHARDT hinzufügt: „Jedenfalls ist das Vorhandensein der Totentanzbilder an den rückwärts liegenden Wandflächen unmöglich vor dem Bau des Kreuzgangs“, so ist dies in so fern richtig, als der westliche Flügel mit dem Anfang des Totentanzes in das Haus eingebaut war und daher das Gemälde natürlich nicht früher begonnen werden konnte, als die dazu dienende Wandfläche geschaffen war. Diese an sich ganz korrekte Folgerung rettet aber nicht alle vorausgeschickten Deutungen BURCKHARDTS.

Der Kreuzgang vor dem Chor ist nicht der ganze südliche Flügel, sondern, wie wir sahen, nur eine Hälfte (a) desselben, an die sich

*) Ein Teil der von BÜCHEL kopierten Bilder des südlichen und östlichen Kreuzgangs (Legenden, Heilige, Christi Leben u. s. w.) ist 1517 datiert und soweit darauf spanische Trachten wiedergegeben sind, auch wirklich aus jener Zeit; andere Bilder derselben Gänge mögen bedeutend älter gewesen sein.

noch die von BURCKHARDT übersehene, anders beschaffene Hälfte (b) vor der Laienkirche anschliesst (s. o.). Zieht man endlich noch den bisher unbekannt gebliebenen östlichen Kreuzgang in Betracht, so betrug jener Abschnitt vor dem Chor (a) ungefähr ein Achtel des gesamten Kreuzgangs, konnte also schon deshalb nicht wohl als „anderer Teil“ allen übrigen Abschnitten, nämlich b, c, d, e — nicht bloss dem westlichen c und nördlichen d (BURCKHARDT) — entgegengesetzt werden. Unter allen Umständen konnte mit dem 1437 erbauten Kreuzgange nicht der westliche gemeint sein, der innerhalb eines Klostergebäudes lag und daher, da ausdrücklich nur von dem Bau eines Kreuzganges gesprochen wird, in jenes hätte nachträglich hineingebaut sein müssen. Allerdings stellt sich BURCKHARDT einen solchen Einbau recht einfach vor: nachdem man in die Hauswand Bogenöffnungen durchgebrochen hatte, präsentierte sich dahinter die Wandfläche, auf die der Totentanz gemalt wurde. Welche Wandfläche denn? Die andere Aussenwand des Gebäudes konnte es nicht sein, da ja hinter dem Kreuzgang noch die Konventstube lag; und so ohne weiteres kann man doch nicht annehmen, dass die sie trennende Mauer zufällig schon vorher im Innern des Hauses gestanden hätte, an der richtigen Stelle und mit allen Fenstern, die nach BÜCHEL so alt waren wie die sie tragende Mauer. Folglich hätte diese Mauer wie überhaupt der ganze Kreuzgang nicht ohne die grössten baulichen Schwierigkeiten, wenn es überhaupt anging — man denke nur an das Gewölbe, die Widerlager und Fundamente — in das Haus hineingebaut werden müssen. Diese umständliche Arbeit war aber nicht nur unnötig, da man durch einen Anbau dasselbe erreichen konnte, sondern es ist auch gar nicht glaublich, dass sie stattfand, weil die anstossenden Kreuzgangflügel, der südliche und der nördliche, in der That nur äusserlich an die alten Gebäude angebaut wurden und so deutlich zeigten, wie man damals Kreuzgänge an schon bestehenden Gebäuden anlegte. Es ist also, solange nicht positive Zeugnisse dagegen sprechen — und im Jahrzeitenbuch ist nichts davon zu finden — mehr als wahrscheinlich, dass der westliche Kreuzgang nicht nachträglich eingebaut wurde, sondern zugleich mit dem ganzen Gebäude, und da dieses nach seiner Bestimmung (Konventstube u. s. w.) und als Verbindung zwischen Kirche und Hauptgebäude zu den ältesten Klostergebäuden gehört haben muss, lange vor 1437 entstand. Ge- gründet wurde das Kloster in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Nach dieser Feststellung wäre es willkürlich, in dem fraglichen Kreuzgang von 1437 wenigstens den nördlichen Flügel zu vermuten. Denn es ist gewiss natürlicher anzunehmen, dass die einzelnen Flügel des Kreuzgangs im Anschluss aneinander entstanden, dass also der Abschnitt, der 1437 demjenigen vor dem Chor (a) unmittelbar voranging, entweder der östliche (e) oder, was wahrscheinlicher ist, derjenige vor der Laienkirche (b) war; denn letzteres scheint mir zum Wortlaut des Klosterbuches am besten zu passen. Danach wäre der nördliche Flügel wahrscheinlich ebenfalls vor 1437 erbaut, was übrigens für die Bestimmung des Alters des Totentanzes nicht entscheidend ist. Denn da er als Anbau nur mit Decke und Dach sich an das Hauptgebäude anschloss, konnte dessen Wand schon vorher bemalt sein, ehe sie zur Hinterwand des Kreuzgangs wurde. Dies ist um so wahrscheinlicher, weil wir wissen, dass gerade in Klingenthal die freien Aussenwände der Kirche u. s. w. mit Gemälden bedeckt waren (BÜCHEL), und weil der Grossbaseler Totentanz ebenfalls auf eine offene Kirchhofsmauer gemalt und erst nachträglich durch einen hölzernen Vorbau geschützt wurde (MASSMANN No. 50, S. 53, MERIAN, Vorrede, BURCKHARDT No. 5). Mag man also die erwähnte Bemerkung des Jahrzeitenbuches über Arbeiten am Dach des nördlichen Kreuzgangs auch auf seinen Bau überhaupt, und zwar ebenfalls um die Zeit von 1437, beziehen, so kann die zugehörige zweite Hälfte des Totentanzes ganz wohl früher gemalt sein, so wie die erste Hälfte lange vor demselben Jahr in dem ältesten Kreuzgangflügel hergestellt sein kann.

So komme ich zu dem Schluss, dass uns nichts zu der Annahme zwingt, das Klingenthaler Gemälde sei erst nach 1437 entstanden. Freilich erklärt BURCKHARDT selbst, worin ich ihm vollkommen beistimme, dass es nicht merklich, höchstens etwa zwei Jahre später gemalt sein könne, weil die nachgewiesene alte Malweise zu einer späteren Zeit nicht passt. Dies muss natürlich vor allem für die zweite Hälfte gelten, die bis in unser Jahrhundert in der alten Malweise erhalten blieb; darunter befindet sich aber auch die Reihe No. 27—39, die, wie ich zeigte, von einer anderen und späteren Hand herrührt als die vorausgehende Reihe No. 1—26, und daraus folgt, dass die Entstehung der letzteren in eine noch frühere Zeit zurückreicht. Also ist das Jahr 1437 nicht die untere, sondern die äusserste obere Zeitgrenze für die Entstehung des Klingenthaler Totentanzgemäldes.

Eine weitere Zeitbestimmung ist aber, in Ermangelung anderer Zeugnisse, nur von der Untersuchung der Bilder selbst zu erwarten.

Ich schicke jedoch eine Bemerkung über das Bild der Kreuzigung voraus, das am nördlichen Abschluss des westlichen Kreuzgangs oder, was dasselbe ist, vor dem Anfang der nördlichen Gemäldehälfte stand und so die beiden Hälften des ganzen Totentanzes trennte. BURCKHARDT, der davon ausging, dass der ganze Platz für den Totentanz erst 1437 geschaffen und dann sofort von diesem eingenommen wurde, folgerte daraus notwendigerweise, dass die Kreuzigung zugleich mit dem Totentanz und in sinnvoller Beziehung zu ihm gemalt wurde, gerade so wie im Berliner Totentanz. Ich habe jedoch eben gezeigt, dass der fragliche Platz schon so lange bestand als die Klostergebäude selbst, so dass also auch jenes rein kirchliche Bild früher gemalt sein kann als der Totentanz. Ferner ist ihre Beziehung zu einander durch nichts anderes ausgedrückt als durch ihre räumliche Verbindung, also eine rein äusserliche, wie es BURCKHARDT selbst zugesteht; und ich füge hinzu: sie kann auch nur eine rein zufällige gewesen sein, da die bewusste Einfügung eines solchen biblischen Bildes in unseren Totentanz mit seiner ganzen Auffassung, in der das Kirchlich-Lehrhafte ganz zurücktritt, in gar keinem Einklang steht. Es muss also jenes Bild am Ende des westlichen Kreuzgangs unabhängig vom Totentanz, entweder vor oder nach ihm gemalt sein. Das letztere ist nicht gerade wahrscheinlich, weil es voraussetzt, dass der bezügliche Platz während der Malerei des Totentanzes ohne ersichtlichen Grund frei gelassen wurde; folglich wird es schon vorher dort gemalt gewesen sein. Eine sehr natürliche Rücksicht liess das alte Bild an seinem Platz, und so kam es in die Mitte des Totentanzes hinein, ohne dazu zu gehören.

Bei der Untersuchung über den Ursprung unseres Totentanzgemäldes gehe ich von der unbestrittenen Thatsache aus, dass es, wie alle Totentänze überhaupt, in letzter Instanz auf das altfranzösische Schauspiel zurückzuführen ist. Es kann sich daher hier nur um die Art und die Zeit dieses Ursprungs handeln, wobei die von BURCKHARDT aufgebrachte neue Ansicht, dass unser Bild, umgekehrt wie bisher angenommen wurde, eine Kopie des Grossbaseler Bildes sei, zunächst unberücksichtigt bleiben kann, weil nach BURCKHARDT beide

unmittelbar nacheinander von demselben Maler angefertigt sein sollen und gerade die angebliche Kopie in Klein-Basel die ursprüngliche Form vollkommen gewahrt haben soll.

Die einzige bestimmte Angabe über den Ursprung des Klingenthaler Gemäldes rührt von SEELMANN her. „Jedenfalls ist es Tatsache, dass bald nach 1437 ein vom Niederrhein gebürtiger Maler beauftragt wurde, nach einem auswärtigen von ihm besichtigten oder ihm nur beschriebenen Vorbilde einen Totentanz in Basel zu malen. Sein Vorbild ist vielleicht die Danse macabre der Sainte-Chapelle von Dijon gewesen“ (No. 63, S. 29, 30). Wie sich uns aber gezeigt hat, kann jene BURCKHARDTSche Zeitangabe nicht mehr als Tatsache gelten; und die Vermutung bezüglich des Dijoner Totentanzes von 1436 hilft uns, auch abgesehen von der unzutreffenden Zeit, schon deshalb sehr wenig, weil wir von seinem Inhalt gar nichts wissen. Wenn SEELMANN dann als weitere Tatsache hinstellt, dass die Vorlage des Klingenthaler Malers unter allen Umständen ein französischer Totentanz war, der von einer anderen Fassung als die Pariser Danse macabre, aber mit dem alten Schauspiel „identisch oder aus diesem unmittelbar umgestaltet“ gewesen sein musste, so ist auch dies nicht etwa „sicher“, sondern ebenfalls eine Vermutung, für die SEELMANN eine Begründung schuldig geblieben ist. Den angeblichen Gegensatz der Pariser Danse macabre und des alten Schauspiels habe ich schon diskutiert: bis auf solche Ausnahmen, wie sie bei den meisten Kopien vorkommen, ist er gar nicht vorhanden (S. 44 f.). Aber auch abgesehen davon ist die Behauptung, dass der Klingenthaler Maler nach einer dem französischen Schauspiel wesentlich gleichen Vorlage gearbeitet habe, in dem Munde SEELMANNs um so auffälliger, als er ja andererseits behauptete (S. 56), auch der Lübecker Text sei eine „Übersetzung“ desselben Schauspiels. Soll dies heissen, dass die Unterschiede zwischen dem Lübecker und dem Baseler Gemälde so untergeordnete sind, dass ein dem Lübecker wesentlich gleiches französisches Bild die unmittelbare Vorlage des Baseler Malers sein konnte oder musste, dann hätte die Bedeutungslosigkeit jener Unterschiede in dem formalen Inhalt, in der Gesamtauffassung und einzelnen Ausführung der Bilder denn doch irgendwie begründet werden müssen. Wir erfahren aber darüber bei SEELMANN gar nichts. Wenn er dagegen angesichts des unverkennbar ansehnlichen Masses jener Unterschiede die Bedeutung des hypothetischen Vorbildes des Baseler Gemäldes

nur in einer allgemeinen Anregung und in der Übertragung bloss des Grundgedankens des Totentanzes sah, so genügte dazu die viel einfachere Annahme irgend einer schriftlichen oder mündlichen Überlieferung und erhob sich als das Wichtigere die Forderung, die Besonderheit des Baseler Totentanzes gegenüber dem französischen zu erläutern. Auch darauf hat sich SEELMANN nicht eingelassen, und so steht die Untersuchung darüber noch immer aus, wie die Baseler Gemälde, und insbesondere wie das Kleinbaseler Bild sich zum altfranzösischen Schauspiel, so wie wir es aus den französischen und anderen Quellen rekonstruieren können, eigentlich verhält.

Jenes Schauspiel enthielt (s. S. 11, 39, 45) folgende Personen und Szenen: 1) den ersten Prediger, 2) den Musiker, 3) den eigentlichen Totentanz vom Papst bis zum Eremiten, nach der Pariser Reihenfolge, im ganzen 30 Stände, 4) die Gruppe der ungenannten Stände, 5) den zweiten Prediger. Dieser Bilderreihe braucht man diejenige von Klingenthal nicht ohne weiteres gegenüberzustellen; denn da die No. 27—35 sich als eine spätere Zuthat erwiesen haben, können sie beim Vergleich unberücksichtigt bleiben. Es kämen also dabei in Betracht: 1) das Beinhaus, 2) die 30 Paare, No. 1—26 und 36—39.

Wie man sieht, ist der Unterschied beider Bilderreihen, auch nach der Ausscheidung der späteren Zuthat, gross genug. Zuerst schon nach dem blossen Inhalt. Nach dem Fortfall des Predigers ist an die Stelle des französischen Musikers das Baseler Beinhaus getreten, acht Personen der französischen Reihe: Lehrer, Bürger, Karthäuser, Sergeant, Mönch, Pfarrer, Franziskaner, Küster sind in Basel durch andere ersetzt — Kaiserin, Graf, Edelfrau, Äbtissin, Krüppel, Jungfrau, Koch, Mutter; die Schlussgruppe des Reigens und der zweite Prediger fehlen in Basel ganz. Diese Verschiedenheit wird noch dadurch gesteigert, dass die französische Reihenfolge mit dem Wechsel von Geistlichen und Weltlichen in Basel ganz aufgegeben ist.

Die Hauptunterschiede sind aber gar nicht in diesem Inhalt, sondern in der ganzen grundlegenden Auffassung enthalten. Der französische Totentanz hält auch im Gemälde noch an dem ursprünglichen Gedanken fest, dass der personifizierte Tod mit seinen besonderen Attributen die Lebenden abführt und dabei mit ihnen den Tanz aufführt, den der geistliche Musiker des Schauspiels mit seiner Musik begleitet; und die beiden Prediger spielen eine sehr

wichtige Rolle, indem der Reigen nur eine Illustration zu ihrer Ansprache ist. Das Ganze behielt auch in den norddeutschen Nachbildungen, namentlich in Berlin, denselben kirchlich-lehrhaften Charakter.

Ganz anders in Basel. Allerdings werden dort die Totengestalten noch häufig als „der Tod“ bezeichnet, ohne dass sie jedoch die Bedeutung von wirklichen Verstorbenen verleugnen. In einer Münchener Handschrift desselben Textes von 1446 (s. S. 105) heisst es zum Schluss:

Der Tod spricht
O mensch sich an mich
Waz du pist daz waz ich
Ouch sich wy recht jämrelich
Dy wuerm peissnt umb mein fleisch

(MASSMANN No. 50, Tabelle 1, vgl. WACKERNAGEL, S. 339); d. h. dieser „Tod“ ist identisch mit einem Toten aus der Legende der drei Lebenden und drei Toten. Dann aber wird noch im Baseler Text und den identischen Handschriften zwischen dem wirklichen Tod und den dargestellten Toten als seinen „Knechten, Gesellen“ unterschieden; sie sind seine Boten*), die die Sterbenden abholen zu „ihrem“, „der Toten Tanz“ und die von sich in der Mehrzahl sprechen**). Im Bilde wird dies bestätigt durch das neuerfundene Beinhaus, den Friedhof, wohin „des Todes Schaar“ zum geisterhaften Reigen, zu einem Fest der Toten zieht, ohne Attribute des Todes, nur gelegentlich mit den Instrumenten, deren Musik den Tanz begleitet.

Mit einem Wort: aus dem Tanz des Todes ist in Basel ein wirklicher Totentanz geworden, und zwar in einer dichterischen Vorstellung, die uns namentlich im Bilde sehr überzeugend motiviert wird. Wie auch der Tanz des Todes, die Danse macabre in

*) In Gross-Basel sagt der Tote zum Grafen: „Herr Graff, gebt mir das Bottenbrot“, worauf schon WACKERNAGEL aufmerksam machte. — Die Vorstellung von den Boten des Todes überhaupt ist aber noch viel älter, da sie bereits in dem Dialog des Todes mit dem Menschen von BARTHEL REGENBOGEN (13. Jahrh.) zu finden ist.

**)

- „An dise schwärzzer broder dantz“ (König),
- „Ir moisen Auch Ain doten reigen“ (Kardinal),
- „mit den toten reien“ (Kardinal—Handschriften),
- „Ir moisen mit den toten springen“ (Patriarch),
- „Nu went mich die toten haben“ (Erzbischof),
- „wol her last uch die toten zo grussen“ (Herzog),
- „Mit dem todt und Sinen knechten“ (Ritter),
- „Ich vüere iuch zuo des todes gesellen“ (Arzt—Handschriften).

Frankreich entstanden sein mag, erst in seiner Umbildung zum Baseler Totentanz wird er uns verständlich; und ebenso ist die Musik durch das Beinhaus in natürlichster Weise in den Reigen selbst eingeführt worden. Aus dieser ganz neuen Auffassung ergeben sich aber noch andere Folgen. Basel kennt den Kettenreigen nicht, der sich wohl bei einem möglichst engen Anschluss an das altfranzösische Schauspiel empfahl, aber wenig passend erschien für die Veranschaulichung des neuen Gedankens, dass die Sterbenden aller Stände von ihren Toten dorthin abgeführt werden, wo das Totenfest ihrer wartete. Denn jenes Schauspiel zeigte im Reigen unmittelbar auch schon die Vereinigung aller Anwesenden am gemeinsamen Ziel, während der Baseler Tanz uns gewissermassen den Aufbruch der Sterbenden zu ihrem letzten Gang schildert, die daher von verschiedenen Seiten und getrennt voneinander herannahen. Und dies ist um so bedeutender, als die spätere Entwicklung des Totentanzes überhaupt nur an die völlig getrennten Paare anknüpfen konnte, die erst in Basel aufkamen. — Endlich war durch die neue Auffassung der ursprüngliche, kirchlich-lehrhafte Charakter des geistlichen Schauspiels zurückgedrängt; daraus versteht sich das völlige Verschwinden der Prediger und die Vernachlässigung der traditionellen schematischen Anordnung in der Reihenfolge der Stände.

Dieser grosse Abstand unseres Bildes von dem französischen Schauspiel ist bisher wenig berücksichtigt worden, wenn es sich um den Ursprung des ersteren handelte. Im allgemeinen begnügte man sich dabei mit der Feststellung der Zahl und Auswahl der Stände. Sobald es darauf allein ankäme, könnte allerdings der Baseler Totentanz mit demselben Recht wie etwa der Lübecker direkt auf das französische Schauspiel zurückgeführt werden. Im übrigen begegnen uns aber in Basel so grosse Abweichungen grundsätzlicher Art, dass von einem unmittelbaren Anschluss dieses Gemäldes an das französische Schauspiel nicht die Rede sein kann. Ebenso wenig lässt sich an eine Vermittelung durch französische Gemälde denken; denn einmal wissen wir nichts von solchen, die gerade in der Richtung des Baseler Gemäldes vom Schauspiel abwichen, und dann ist auch ihre Existenz bei der sonstigen wesentlichen Übereinstimmung der bekannten französischen Gemälde sehr unwahrscheinlich. Endlich wird bei allen solchen Versuchen völlig übersehen, dass von den zahlreichen französischen Gemälden, von

denen zunächst nur die Existenz bezeugt ist (vgl. SEELMANN, S. 56—59) und in denen man daher immer noch das gesuchte Vorbild vermuten könnte, keins älter ist als die Pariser *Danse macabre*, die ja selbst direkt nach dem Schauspieltext gemacht war, während der Baseler Totentanz wenigstens in seinem Text ein viel höheres Alter anzeigt.

Nach WACKERNAGEL (S. 316, 328) gehört die Dichtung des oberdeutschen Totentanzes dem 14. Jahrhundert an. Gewisse nieder-rheinische Sprachformen in dem Klingenthaler Text sollen aber nach allgemeiner Annahme dadurch zu erklären sein, dass der Maler vom Niederrhein stammte (MASSMANN, WACKERNAGEL, BURCKHARDT, S. 58)*). Nun giebt es zwei Möglichkeiten: entweder der Text hatte schon eine gewisse Zeit existiert, bevor der Maler dazu kam und ihn zum Gemälde benutzte, oder Text und Bild entstanden gleichzeitig und daher das letztere ebenfalls schon im 14. Jahrhundert, was an sich nicht unmöglich wäre. Dennoch entscheide ich mich für das erstere, weil manches vom Inhalte des Textes ebenso bestimmt auf ein Schauspiel hinweist, wie es andererseits mit dem Bilde in gar keiner Beziehung steht. Dahin gehört erstens die besprochene schwarze Farbe der Toten (s. o. S. 16, 17), die ja in Klingenthal nur ein einziges Mal angedeutet, im übrigen aber viel älteren Ursprungs war als dieses Totentanzgemälde; ferner gehören dahin die eben erwähnten Hinweise der Toten auf ihre Genossen und ihren Tanz, sowie die Anrede des Kindes an die Mutter und deren Antwort**) — lauter Dinge, die für ein in einzelne getrennte Paare zerfallendes Gemälde nicht passen, aber sich einfach erklären, wenn diese Paare auf einem Plan, auf einer Bühne sich nebeneinander befinden. Ich halte es daher für sicher, dass der nieder-rheinische Maler in Basel einen oberdeutschen Schauspieltext des Totentanzes aus dem 14. Jahrhundert vorfand, den er seinem Gemälde zu Grunde legte.

Ob dieser Text zu wirklichen Aufführungen diente, wie WACKERNAGEL annahm, oder nicht (SEELMANN, S. 33), lässt sich allerdings

*) Die von mir begründete Annahme eines zweiten Malers bietet dabei keine Schwierigkeit, da nichts natürlicher ist, als dass er ein Landsmann des ersten, vielleicht sogar sein früherer Gehilfe war.

**)

Kind: O we min liebes mutterlin
Ein Magere man zucht mich dahin
Ade wilt Du mich also lan
Ich motz danzen ich kan noch nit gon.
Mutter: O Kint ich wolt dich han erloist
So ist entfallen mir der lon — —

nicht direkt entscheiden. Nur geht SEELMANN zu weit, wenn er überhaupt den „dramatischen Zweck“ unseres Textes leugnet. Er stützt sich dabei unter anderem darauf, dass der letztere Hinweise auf ein Gemälde enthalte, nämlich in der Anrede des Predigers der Handschriften. Er übersieht nur, dass gerade dieses Stück der Handschriften in Klingenthal und Gross-Basel fehlte, dass wir nicht das geringste Merkmal für seine frühere Existenz in diesen Gemälden kennen und dass andererseits WACKERNAGEL es nach Sprache und Versbau für einen jüngeren Zusatz aus dem 15. Jahrhundert erklärte (S. 328). Es kann daher diese Stelle nichts gegen den dramatischen Charakter des Klingenthaler Textes beweisen*). Diese Sachlage würde sich nicht einmal verändern, wenn die bezüglichen Worte im Klingenthaler Wandgemälde gestanden hätten; denn es würde sich dann nur wiederholt haben, was wir von der Pariser Danse macabre wissen: während der Schauspieltext im wesentlichen unverändert in das Gemälde übernommen wurde, fügte man, ebenfalls in der Anrede des Predigers, Hinweise auf das letztere hinzu, was doch jenen Text als einen dramatischen nicht desavouierte.

Endlich trifft auch der von SEELMANN hervorgehobene Mangel an jeder Nachricht über scenische Aufführungen eines deutschen Totentanzes im 14. Jahrhundert nicht das, was hier in Rede steht. Gegen die unbewiesene Behauptung WACKERNAGELS, dass es ein solches Drama gegeben habe und dass es gespielt worden sei, mag jener Einwand mit Recht erhoben worden sein. Ich habe dagegen im Klingenthaler Text die Merkmale aufgedeckt, die mit dem Gemälde gar nichts zu thun haben und nur in einer zur Aufführung bestimmten Dichtung zu verstehen sind. So lange dies nicht vollständig widerlegt ist, kann ich dem erwähnten Einwand ein Gewicht nicht zugestehen.

Ungleich wichtiger als die Frage, ob dieses oberdeutsche Drama gespielt wurde oder nicht, ist die Thatsache, dass es sich von der Form des altfranzösischen Dramas in recht wesentlichen Stücken entfernt hatte. Denn es treten in ihm alle Stände mit deutlich gekennzeichneten Toten paarweise verbunden und mehr oder weniger gleichzeitig auf, es wird auch die Totenmusik erwähnt, und es ist

*) Wenn SEELMANN zur Unterstützung seiner Ansicht noch eine ähnliche Stelle aus dem „Dotendantz“ citiert, so braucht man nur zu wissen, dass diese nur für den Bilderdruck bestimmte, mit unverkennbaren Anklängen an die Danse macabre durchsetzte Dichtung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, um einzusehen, dass sie für unsere Frage von keiner Bedeutung ist.

daher nicht einmal ausgeschlossen, dass selbst im Text an das Beinhaus gedacht war. Kurz, die Grundlage des Baseler Totentanzgemäldes war bereits in dem alten oberdeutschen Schauspiel enthalten und zwar in dem erläuterten Gegensatz zum französischen Drama. Diese Neuerung wird schwerlich mit einem Schlage eingetreten sein, und jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass sie sich durch allmähliche Abänderungen des von Frankreich übernommenen Textes vollzog. Dazu mussten, wie ich annehme, die jeweiligen Vorbereitungen zu den von Zeit zu Zeit wiederholten Aufführungen die passendste Gelegenheit bieten.

Wann dieses deutsche Schauspiel die bildliche Darstellung in Klingenthal veranlasste, lässt sich nicht genau feststellen. Ich erinnere aber daran, dass das Gemälde 1512 eine Übermalung der ersten Hälfte mit Ölfarben erfuhr und dass ich recht umfängliche frühere Ausbesserungen durch die ganze Reihe hindurch nachwies. Es haben also bis 1512 zwei Erneuerungen stattgefunden, was auf eine mindestens 100 Jahre zurückliegende Entstehungszeit schliessen lässt. Nimmt man dazu, dass das Jahr 1439 von verschiedenen Seiten mit dem Gemälde in Beziehung gebracht wird (MASSMANN No. 50, S. 67, BURCKHARDT) und dass um dieselbe Zeit der Bau des Kreuzgangs zum Abschluss kam, so liegt die Vermutung nahe, dass damals auch die Gelegenheit zu einer ersten Ausbesserung ergriffen wurde. Dann wäre die Entstehung des Gemäldes bis gegen 1400 oder noch etwas weiter zurückzudatieren, wozu die dargestellten Trachten recht gut passen. Doch nicht darum kann es sich in erster Linie handeln, das Datum der Entstehung genau zu bestimmen, sondern das Verhältnis des oberdeutschen Totentanzes zu dem französischen festzustellen. Und da glaube ich den Nachweis geliefert zu haben, dass das oberdeutsche Drama schon im 14. Jahrhundert sich vom französischen Vorbilde völlig emancipierte und eine neue Entwicklung dieses Gegenstandes einleitete, die so bald nicht zum Stillstande kam. Der nächste Schritt war die Übertragung des deutschen Schauspiels in das Klingenthaler Gemälde, das also schon unabhängig von dem französischen Schauspiel und von irgend einem französischen Totentanzbild, ja sogar merklich vor der Pariser Danse macabre entstand.

IX.

DIE HANDSCHRIFTEN UND DIE HOLZSCHNITTE
DES OBERDEUTSCHEN TOTENTANZES.



S sind mehrere Exemplare dieser Art bekannt, vier in München (M¹, M², M³, M⁴), zwei in Heidelberg (H¹, H²) und eins in Berlin (s. SEELMANN, S. 53). Dieses letztere sowie H¹, M¹, M³, M⁴ bestehen nur aus einem handschriftlichen Text, H² enthält kolorierte Holzschnittbilder und einen xylographischen Text, M² ebensolche Holzschnittbilder, aber mit einem geschriebenen Text*).

Die Texte stimmen nach Inhalt und Anordnung, bis auf gewisse sprachliche Abweichungen (rheinische und bayerische Mundarten) und einige andere gleich zu erwähnende Besonderheiten, meist wörtlich miteinander überein und sind daher auf einen gemeinsamen Grundtext zurückzuführen. Den 24 Paaren des eigentlichen Totentanzes (s. Tabelle IV) geht ein Prediger voraus, sowie ein solcher auch den Beschluss macht**). In H² fehlt jedoch der zweite Prediger, an dessen Stelle ein neues Paar, der Apotheker mit seinem Toten, figuriert, und M³ hat am Schluss einen dritten Prediger und einen einzelnen Toten.

Obgleich der Grundtext, wie ich schon an anderer Stelle bemerkte (S. 94), gleich dem Kleinbasler Text in das 14. Jahrhundert verlegt wird, sind die vorliegenden handschriftlichen und xylographischen Exemplare erst im 15. Jahrhundert entstanden. Unmittelbar datiert sind freilich nur M³ (1446) und das Berliner Exemplar (1448); H¹ ist mit anderen Handschriften zusammengebunden, die auf gleichem

*) H² ist in MASSMANN'S Atlas reproduziert, M² habe ich im Original eingesehen; für H¹ und die Münchener Handschriften ohne Bilder beziehe ich mich auf MASSMANN (No. 50, S. 88, 103, 121 f.).

**) In H¹ folgt der zweite Prediger gleich auf den ersten, in H² steht der Text des ersten Predigers am Anfang, sein Bild am Ende der Reihe. Diese Abweichungen von der natürlichen Reihenfolge sind wahrscheinlich beim Einheften der Blätter entstanden.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

Papier wie H¹ niedergeschrieben, die Jahreszahlen 1443 und 1447 tragen; ebenso ist H² mit anderen Holzschnittwerken in einem Bande vereinigt, unter denen sich ein SPORERSCHES Blatt von 1471 befindet. Die drei übrigen Handschriften, von denen ich übrigens nur M² berücksichtigen werde, entbehren jeder unmittelbaren oder mittelbaren Zeitbestimmung. Ist nun für M³ und das Berliner Exemplar das Datum der Niederschrift in 1446 und 1448 gegeben, so wird man auch für H¹ aus den gleichzeitigen Handschriften desselben Codex die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts als die wahrscheinliche Entstehungszeit annehmen können. Nur für die Holzschnitte H² ist eine entsprechende Zeitbestimmung aus dem angebundenen Bildwerk von



Fig. 45.
Apotheker aus den Heidelberger Holzschnitten
des Totentanzes, nach dem Original.

1471 schon deshalb nicht zulässig, weil eine in demselben Codex befindliche Handschrift angeblich aus dem Ende des 14. oder dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt (s. GEFFKEN, Anhang, S. 1). Man muss also versuchen, das nicht unwichtige Datum von H² durch eine Untersuchung der Holzschnitte selbst zu eruieren*).

H² zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass seine Bilderreihe durch den „Apotheker“ vermehrt ist, der in keinem anderen Totentanze vorkommt. Es handelt sich dabei nicht um eine Einschiebung, wie sie bei anderen Reproduktionen unseres Gegenstandes so häufig ist, sondern um einen bloss äusserlich angefügten Zusatz; denn das Bild des Apothekers trägt keine Ordnungszahl wie die vorausgehenden Bilder, die mit der typischen Zahl 24 abschliessen, und steht daher ausser der Reihe. Wäre es eine Zugabe des Verfertigers der anderen Bilder (MASSMANN), so bliebe es unerfindlich, warum er es nicht an passender Stelle, etwa hinter den Arzt, eingereiht und so 25 Bilder aufgezählt hätte.

*) BURCKHARDT giebt kurz an, H¹ und H² seien 1447 und 1471 „datiert“ (No. 4, S. 58); dies ist natürlich nur ein Flüchtigkeitsfehler.

Gegen die Annahme MASSMANNs sprechen aber noch viel gewichtigere Gründe. Das Bild des Apothekers verrät eine ganz andere Hand, als die den Totentanz schuf. Die Toten der ersten 24 Bilder (vgl. Fig. 46—48) haben magere Leiber mit durchscheinenden Knochen, aber nur selten und zwar nur am Ellenbogen eine Querteilung des Gelenks; im übrigen sind ihre Formen, soweit die Kunst des Zeichners reichte, natürlich, so dass weder die Beine ungewöhnlich angeschwollen erscheinen, noch die Waden fehlen, wie es in Klingenthal der Fall war. An dem roh gezeichneten Schädel sind die Augenhöhlen durchweg durch einfache schwarze Flecke, die Nase durch einen nach unten offenen Winkel dargestellt. Der Tote des Apothekers (Fig. 45) zeigt dagegen an Stelle der Augenhöhlen Kreise mit einem schwarzen Centrum, also eine Andeutung der Augen selbst, getrennte runde Nasenlöcher, überaus hölzerne Gliedmassen mit einer Querteilung aller Gelenke, knotiger Anschwellung der Kniee und einen vollständigen Mangel der Waden. Auch am Apotheker selbst ist die Behandlung der Gesichtszüge und des Haares eine ganz andere wie an den übrigen Personen des Totentanzes. Auf Grund dieser Gegensätze kann man mit grosser Sicherheit behaupten, dass das Bild des Apothekers und die übrigen Bilder in H² von zwei verschiedenen Zeichnern angefertigt wurden. Dann versteht es sich auch, warum das erstere als ein nachträglicher, späterer Zusatz ausser der Reihe und am Ende erscheint.

Noch mehr. Einer aufmerksamen Prüfung kann es nicht entgehen, dass von den 25 ersten Bildern (24 Paare des Totentanzes und der Prediger) kaum eins solche Schäden vermissen lässt, wie sie durch eine starke Abnutzung der Holzstöcke entstehen, nämlich Unterbrechungen der Konturen und des Rahmens, ja selbst grössere Lücken in den Bildern und dem darüber und darunter befindlichen Text (s. MASSMANNs Atlas No. 50). Das Bild des Apothekers zeigt



Fig. 46.
Edelmann aus den Heidelberger Holzschnitten
des Totentanzes, nach dem Original.



Fig. 47.
Kaufmann aus den Heidelberger Holzsnitten
des Totentanzes, nach dem Original.

ursprünglicher und beabsichtigter war, da doch alle anderen Kopien des Grundtextes den zweiten Prediger haben. Nimmt man also an, dass der Holzstock mit dem Bilde des zweiten Predigers vor der uns allein bekannten späteren Auflage verloren ging, ohne dass gerade ein Abdruck davon dem Verleger zur Verfügung stand, so versteht man leicht, dass er sich zu einem Ersatz durch ein neu erfundenes Bild entschloss. Den Charakter des Notbehelfs zeigt das Blatt des Apothekers auch schon darin, dass sein Text

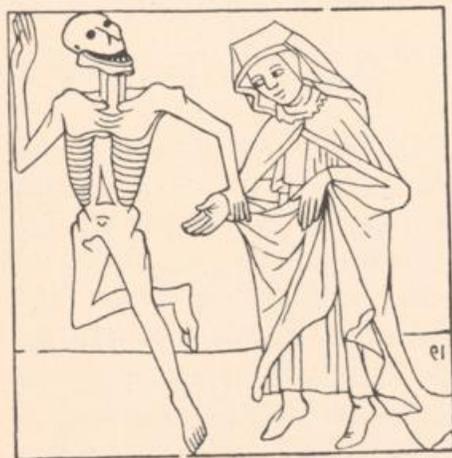


Fig. 48.
Nonne aus den Heidelberger Holzsnitten
des Totentanzes, nach dem Original.

davon keine Spur, d. h. als späterer Zusatz ist es in der That nicht von Anfang an mit dem übrigen Werk gedruckt worden, sondern wurde erst sehr späten Abdrücken desselben, oder mit anderen Worten, einer neuen Auflage hinzugefügt. Auch geschah dies zweifellos nicht aus irgend einer Laune, sondern zu bestimmtem Zweck. Das Bild befindet sich am Schluss der ganzen Reihe, also an der Stelle des in H² fehlenden zweiten Predigers. Es ist unwahrscheinlich, dass dieser Mangel ein wesentlicher und beabsichtigter war, da doch alle anderen Kopien des Grundtextes den zweiten Prediger haben. Nimmt man also an, dass der Holzstock mit dem Bilde des zweiten Predigers vor der uns allein bekannten späteren Auflage verloren ging, ohne dass gerade ein Abdruck davon dem Verleger zur Verfügung stand, so versteht man leicht, dass er sich zu einem Ersatz durch ein neu erfundenes Bild entschloss. Den Charakter des Notbehelfs zeigt das Blatt des Apothekers auch schon darin, dass sein Text wesentlich aus den früheren Holzsnitten entlehnt ist: der Sinn der Ansprache wie der Antwort ist vom Bilde des Kochs, zwei Zeilen sind beinahe wörtlich vom Bilde des Juristen entlehnt, nur mit anderer Rechtschreibung. Der einzige bekannte Abdruck des ganzen Holzsnittwerks in Heidelberg kann daher ganz wohl viel jünger sein als die aufgezählten anderen Exemplare desselben Textes, während seine erste Auflage, auf die es doch allein ankommt, weiter

zurückreichte. Wie weit, das lässt sich nur durch Vergleiche mit jenen anderen Exemplaren wahrscheinlich machen.

Von den beiden Holzschnittwerken H² und M² hält MASSMANN das letztere für älter, weil darin die Holzschnittbilder noch mit einem handschriftlichen Text verbunden sind; der xylographische Text von H² sei dem gegenüber eine Neuerung, dieses Werk also jüngeren Ursprungs. MASSMANN stützte sich aber auf eine ungenaue Untersuchung des Originals M², an dem ich ganz anderes habe feststellen können. Um jeden Zweifel zu beseitigen, führe ich alles Tatsächliche in extenso an.

Der Handschrift M² sind einige Blätter mit neueren handschriftlichen Notizen vorgebunden, darunter die Bemerkung von v. ARETIN: „Totentanz, älteste Auflage ohne Text.“ Daneben steht jedoch von anderer Hand: „Der im Holzschnitt darunter gestandene Text (Rede und Antwort in zwei Spalten) ist leider weggeschnitten worden. Doch wurde 1839 einiges von demselben wiedergewonnen, was der Buchbinder zum Überkleben gebraucht hatte.“ Diese Reste sind beim Ritter und am Schlusse (zweiter Prediger) eingehftet.

Die eigentliche Handschrift besteht aus 13 Blättern, deren Vorderseiten alte rote Seitenzahlen tragen. Diese beginnen mit 13; es gingen also diesen Blättern ursprünglich noch andere voraus. An Stelle der fehlenden Blätter befindet sich am Anfange der Handschrift ein Blatt von dunklerem und dünnerem, offenbar jüngerem Papier als dasjenige der folgenden bezifferten Blätter, auf dessen Rückseite das Bild des ersten Predigers aufgeklebt ist. Seine Rede mit der Überschrift: Der Prediger hie vor — ist gegenüber auf der Vorderseite des Blattes 13 niedergeschrieben, dessen Rückseite von zwei aufgeklebten Bildern, des Papstes und des Kaisers, eingenommen wird. Die Ansprachen und Antworten dieser beiden Paare stehen wiederum auf der Vorderseite des zweiten bezifferten Blattes (14); und so geht es fort bis zum letzten Blatt 25, das vorn ausser dem Text zu den zwei letzten Paaren noch die Rede des zweiten Predigers und hinten sein Bild enthält (daher die Überschrift der Rede: Der Prediger hie hernach). Die Bilder der beiden Prediger befinden sich deshalb allein auf je einer Blattseite, weil sie ungefähr doppelt so gross sind wie die übrigen Bilder. Diese sind von einem einfachen Rahmen eingefasst und bis zu diesem beschnitten. Dennoch erkennt man deutlich, dass dieser Rahmen unten sowohl auf jeder

Seite wie in der Mitte eine Fortsetzung hatte (Fig. 49 und 50) und so ursprünglich unter dem Bilde noch einen Doppelrahmen bildete, worin der erwähnte xylographische Text stand, wie das zum Ritter gehörige gerettete Stück beweist. Dieser Text ist also weggeschnitten worden, um auf jeder Seite den Platz für die zwei, zum gegenüberstehenden Text gehörigen Bilder zu gewinnen. Dort, wo der Mittelstab des Textrahmens vom Bildrahmen abgeht, befindet sich die Ordnungszahl des Paares, vom Papst angefangen bis zur Mutter. Die Bilder der beiden Prediger waren in dieser Weise mit dem Text nicht verbunden, besitzen auch keine Nummer. Wahrscheinlich befanden sich Bild und Rede jedes Predigers auf einem zusammenhängenden Doppelblatt.

Endlich sei hier noch hervorgehoben, dass die Handschrift und die Reste des xylographischen Textes sich sprachlich unterscheiden*), also auch aus verschiedenen Gegenden stammen und jedenfalls keins die Kopie des anderen ist.

So viel von dem Zustande der Handschrift M², woraus sich einige nicht unwichtige Schlüsse ziehen lassen. Der Schreiber des Manuskripts richtete zweifellos seine Niederschrift für einzufügende Bilder ein, indem er die Hälfte der Seiten für sie freiliess. Bei seiner Arbeit lagen ihm aber die später in die Handschrift eingeklebten Holzschnittbilder offenbar noch nicht vor. Diese besaßen

*) Der Text zum Ritter lautet in der Handschrift (a) und dem Holzschnitt (b) so (die Hauptunterschiede sind im Druck hervorgehoben):

a. Her Ritter ir *seytt auch* angeschriben,
Da ir Ritterschaft nw must *treiben*,
Mit dem Tod und *seinen knechten*,
Euch hilfet weder schimpf oder vechten.

Ich han als ein strenger Ritter guet
Der welt gedient in *hohen* mut
Nw pin ich wider Ritters orden
Mit diesen tantz getzwungen worden.

b. her ritter ir *sit ach* angeschriben,
Da ir ritterschaft nü müst *triben*
Mit de' tod und *sinen knechten*
Euch hilfet — — — — —

Ich han als ain strenger ritter güt
Der welt gedient in *frohem* mut
Nü bin ich wider ritt's orden
Mit disen — — — — —

ursprünglich gerade so wie H² einen mit ihnen zusammenhängenden xylographischen Text, der erst abgeschnitten wurde, als je zwei Bilder auf den freigelassenen Seiten gegenüber dem zugehörigen Text aufgezogen werden sollten. Hätte der Schreiber die ganzen Holzschnittblätter vorher gekannt, so ist nicht einzusehen, was ihn veranlasst haben könnte, wesentlich denselben Text wie auf jenen Blättern nach einer anderen, mundartlich abweichenden Vorlage abzuschreiben. Wollte man trotzdem annehmen, dass er seine Niederschrift in der beschriebenen Weise einrichtete, um von den ihm bekannten Holzschnitten nur die Bilder zu benutzen und den xylographischen Text zu vernichten, so steht damit in Widerspruch, dass die Holzschnitte nicht nur unverletzt zur Handschrift kamen, sondern dass auch ihr Text erst lange nach der Herstellung des Manuskripts zerstört wurde. Dies ergibt sich daraus, dass das Bild des ersten Predigers auf ein nachträglich eingehaftetes, merklich jüngeres Papierblatt aufgezogen wurde, nachdem vorausgehende Teile der ganzen ursprünglichen Handschrift herausgelöst und entfernt waren, und dass Teile des weggeschnittenen Textes zum Überkleben beim Einbinden benutzt wurden. Eine solche barbarische Behandlung der damals noch seltenen Bilderdrucke und der Handschrift wird man überdies dem Verfasser der letzteren, der wahrscheinlich ein Klostergeistlicher war, nicht unterstellen wollen; sie blieb einem späteren, ebenso biederem wie rohen Buchbinder vorbehalten.

Die einzig mögliche Auffassung des Thatbestandes scheint mir also die zu sein, dass die Handschrift M², wie dies früher nicht selten geschah (s. WACKERNAGEL, S. 328), für Bilder eingerichtet wurde, die nicht gleich zur Stelle waren, sondern sich erst später einfanden. Sie müssen aber vor der Herstellung dieser Handschrift existiert und der Schreiber davon gewusst haben; nur mag er die Einrichtung der Holzschnitte, ihre Grösse und den Textanhang nicht gekannt haben, so dass sie zunächst nur lose zwischen die Blätter der Handschrift gelegt sein werden. Darf man ferner die Handschrift M² mit einiger Bestimmtheit in dieselbe Zeit versetzen, aus welcher nachweislich M³, H¹ und die Berliner Handschrift stammen, nämlich in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts, so müssen die Holzschnitte M² etwa dem Anfang desselben Jahrzehnts angehören. Endlich ist noch hervorzuheben, dass diese Holzschnitte als ein selbständiges xylographisches Druckwerk mit Text und Bildern sich in

keiner Weise von H² unterscheiden; und wenn MASSMANN durch einen solchen irrig angenommenen Unterschied, nämlich den angeblichen Mangel eines xylographischen Textes in M², die viel spätere Entstehung des unzweifelhaften Blockbuchs H² zu begründen suchte, so fällt jetzt dieser Schluss mit seiner Voraussetzung. Im Gegenteil scheint nach philologischem Urteil der Text von H² ursprünglicher zu sein als der xylographische Text von M², während die Technik des Holzschnitts in beiden Fällen ganz die gleiche ist und sich auf grobe Umrisszeichnungen beschränkt, die in roher Weise mit Wasserfarben koloriert sind. Freilich sind nur die Holzschnitte von M² mit dem Reiber gedruckt; dies erklärt sich aber daraus, dass H² uns nur in der viel späteren zweiten Ausgabe bekannt ist.

Für das angedeutete Alter von H² dürfte noch ein anderer Umstand sprechen. Auch für die Handschrift H¹ war eine nachträgliche Aufnahme von Bildern vorgesehen; denn über der Rede des zweiten Predigers steht: *Item alius doctor depictus predicando in opposita parte, de contemptu mundi* (MASSMANN No. 50, S. 123 und VIII), und über dem ganzen Text findet sich „von gleichzeitiger Hand“ ein weiterer Hinweis auf vorhandene Bilder „in albo codice“. Dies konnten nur Holzschnitte gewesen sein, auf die der Schreiber von H¹ ebenso gerechnet hatte wie der Schreiber von M² auf die seinigen und die folglich vor der Entstehungszeit von H¹ (ca. 1443 bis 1447) angefertigt waren. Berücksichtigt man, dass uns aus jener Zeit nur die Holzschnittwerke des Totentanzes M² und H² bekannt sind und dass M² wegen einer etwas abgeänderten Reihenfolge*) für H¹ weniger passend erschien, so ist die Vermutung nicht ganz unbegründet, dass gerade die Holzschnitte H² für die Handschrift H¹ in Aussicht genommen, also, wie schon unsere Untersuchung über ihre Herstellung wahrscheinlich machte, in der That im Anfang der vierziger Jahre entstanden waren.

Nachdem es sich herausgestellt hat, dass der Mangel eines zweiten Predigers in H² wahrscheinlich auf einem Zufall beruht, und dass der Apotheker desselben Blockbuchs ein späterer Zusatz ist, bleibt

*) Die Handschriften M² und M⁴, sowie die Holzschnitte M² haben die folgende Umstellung der Paare: 19, 18, 21, 20.

nur noch eine derartige Besonderheit, nämlich der dritte Prediger in M³ zu erläutern übrig. Seiner Anrede geht ein anonymer Spruch voraus und folgt das Schlusswort eines Toten mit dem unverkennbaren Anklang an die Sprüche der drei Lebenden und drei Toten (s. S. 92). Dieser in keinem anderen Totentanz vorhandene, durch einen Strich von dem vorausgehenden Text getrennte Anhang zeigt auch in seinem Inhalt, in den deutlichen Anklängen der „Predigt“ an die Anrede des zweiten Predigers und in dem bezeichneten Spruch des Toten, die sicheren Merkmale eines jüngeren Zusatzes. Über ihm befindet sich das Datum A^o 1446; er mag denn auch in diesem Jahr vom Abschreiber verfasst oder hinzugefügt sein.

WACKERNAGEL hält übrigens auch den ersten und zweiten Prediger der Handschriften und Holzschnitte für Zusätze des 15. Jahrhunderts zu dem Grundtext, und zwar teils aus sprachlichen Gründen, namentlich aber deshalb, weil der Hinweis des ersten Predigers auf „des gemeldes figuren“ auf die Illustrationen zu beziehen sei, die für alle Handschriften vorgesehen waren und bei den meisten nur infolge äusserer Umstände fehlten. Diesen Grund halte ich aber für unzulänglich.

Die Vorbereitung der Handschriften H¹ und M² auf beizufügende Bilder sehe ich nicht in jenem Ausdruck „des gemeldes figuren“, sondern nur in dem für die Bilder freigelassenen Raum, in der bestimmten Bezeichnung des Platzes für die Bilder der beiden Prediger (hie vor — hie hernach) und der zusätzlichen Bemerkung über das Vorhandensein der Bilder (H¹), also in Dingen, die nicht zum Text gehörten*) und in den Handschriften M¹, M³, M⁴ fehlen, deren Verfasser an Bilder offenbar gar nicht gedacht haben. Der Hinweis des Predigers auf das Gemälde oder wie es in der lateinischen Übersetzung von H¹ heisst: *pictura exemplique figura*, erklärt sich aber sehr einfach durch den Vergleich mit der Pariser *Danse macabre*. Schon der Anfang der deutschen Ansprache: *O deser werlde weysheit kint* — ist eine Übersetzung von: *O creature roysonnable*; und ebenso liest man im Pariser Gemälde, ausser dem Hinweise auf die *Danse macabre*, auf dem Spruchband über dem Acteur: „*Hec pictura*“ u. s. w., womit eben das Wandgemälde gemeint war. Daher

*) Die Überschriften der Strophen sind in den einzelnen Handschriften nicht ganz gleich und fehlen in H² vollständig.

scheint es mir sicher, dass der gleiche Ausdruck an der gleichen Stelle in unseren Handschriften und Holzschnitten dieselbe Bedeutung hatte, nämlich den folgenden Text als einen zu einem Wandgemälde gehörigen kennzeichnete.

Damit kommen wir endlich zum Vergleich unserer Texte und Bilder mit dem Klingenthaler Gemälde. Die Personen der 24 Paare und ihre Reihenfolge stimmen mit den No. 1—13, 15—21, 36—39 von Klingenthal überein (vgl. Tabelle IV), auch der zugehörige Text ist bis auf nicht wesentliche Varianten derselbe. Es ist daher kaum möglich, dafür eine andere Erklärung zu finden, als dass der Grundtext der Handschriften eine Kopie des Klingenthaler Textes war. Die verringerte Zahl der Paare, früher für ein Merkmal einer ursprünglicheren Form gehalten, ist gewiss nur auf eine willkürliche Auswahl aus der grösseren Reihe in der Vorlage zu beziehen (SEELMANN). Anders verhält es sich aber mit den Anreden der Prediger. Denn wenn auch WACKERNAGELS Ansicht, dass sie speciell für die Holzschnitte hergerichtet waren, nicht aufrecht zu erhalten ist, so können doch die schon früher erwähnten sprachlichen Gründe für ihre späte Entstehung (S. 95) noch durch eine Reihe anderer gestützt werden. Erstens ist es sicher, dass beide Prediger in Klein-Basel fehlten, also in den Handschriften nach einem anderen Vorbilde hinzugefügt wurden, das eben nur ein französisches sein konnte. Dies wird vollends bestätigt durch den ähnlichen Inhalt der Anreden der Prediger in beiden Sprachen. In der einleitenden Ansprache der Handschriften ist der Anfang geradezu eine Übersetzung der *Danse macabre* (s. o.); und ähnlich verhält sich die Schlussrede mit ihren Ermahnungen, stets des Endes und seiner Folgen zu gedenken, Gutes zu thun und von der Sünde zu lassen. Diese Übereinstimmung ist um so beweiskräftiger, als der übrige deutsche Text in Klingenthal und den Handschriften nichts derartiges darbietet. Endlich darf nicht übersehen werden, dass der Inhalt der Reden beider Prediger, am besten gekennzeichnet durch die Schlussverse: „Dass der Himmel wird der Frommen, in das Feuer die Bösen kommen“ — durchaus einer kirchlichen Predigt gleicht und deshalb der ganzen Auffassung des Klingenthaler Totentanzes widerspricht.

Aus allem glaube ich mit Sicherheit schliessen zu dürfen, dass die Reden der beiden Prediger in den Handschriften nach dem handschriftlichen französischen Text dazugedichtet wurden, als der

eigentliche Totentanztext nach dem Klingenthaler Gemälde oder einer gleichen anderen Vorlage zusammengestellt wurde. Das Beinhaus blieb in der ersten und allen folgenden Abschriften fort, entweder weil es keinen eigenen Text hatte oder weil der uns aufbewahrte Spruch am Beinhaus (s. S. 72) ohne eine Abbildung nicht zu verstehen war.

Ihre eigentliche Bedeutung erlangten unsere Handschriften dadurch, dass sie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die beiden bekannten und vielleicht noch andere Holzschnittwerke veranlassten und so diejenige Erscheinungsform des Totentanzes ins Leben riefen, die von Deutschland aus sich über alle Länder verbreitete und die Kenntnis des Totentanzes zu einer allgemeinen machte. Von diesen xylographischen Bilderdrucken, die mit zu den ältesten überhaupt gehören, ist H² wohl unter dem unmittelbaren Einfluss des Basler Bildes entstanden. Die ganze Auffassung ist zweifellos dieselbe: die Toten holen die Lebenden oder vielmehr deutlich Sterbenden zum Totentanz ab. Nur tanzen und springen sie lebhafter als in Klein-Basel. Ihre schon beschriebene Körperbildung (S. 99) weicht nur in wenigen Punkten von dem Vorbilde ab, mehr schon die Kleidung der Lebenden, namentlich der Frauen. Merkwürdigerweise begegnet uns auch in H² ein weiblicher Toter beim Edelmann (Fig. 46), gerade so wie ein solcher in Kermaria und La Chaise-Dieu je einem Manne zugeteilt war. Es ist schwer, bei dieser gemeinsamen ungewöhnlichen Bildung nicht an eine Entlehnung zu denken; angesichts der grossen Verschiedenheit dieser Totentänze in allen übrigen Dingen ist es aber wahrscheinlicher, dass sie aus einer gemeinsamen unbekanntem Quelle schöpften (S. 47), ohne jedoch mit dieser Neuerung einen Erfolg zu erzielen. Erst HOLBEIN war es vorbehalten, dieses Motiv voll zu verwerten.

Die Holzschnitte M² sind dagegen so verschieden von den Basler Bildern, als es eben der gleiche Text zulässt. Die Toten fassen ihre Partner nur siebenmal wirklich an, sonst verhalten sie sich ziemlich indifferent; nicht selten sitzen sie oder die Lebenden oder selbst beide, wie z. B. im ersten Bilde, wo der Papst scheinbar bloss dem Toten zuhört, der ebenfalls sitzend die Sackpfeife bläst (Fig. 49). Vielleicht war diese Auffassung durch andere verwandte Bilder jener oder einer älteren Zeit (Gespräche mit dem Tod?) beeinflusst;



Fig. 49. Papst aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

naiver illustriert er das Wort: Her Ritter ir seytt angeschriben, da ir Ritterschaft nw must treiben —, indem er den sitzenden Toten den



Fig. 50. Ritter aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

jedenfalls ist dem Zeichner die Bedeutung des Totentanzes nicht völlig klar und dessen bildliche Darstellung in Klingenthal unbekannt gewesen, während er sich an alles, was der Text angab, beinahe ängstlich hielt. So lässt er den Toten eigentlich nur dort tanzen, wo dieser es im Texte selbst ausspricht, bei der Kaiserin; und noch

betreffenden Zettel vorweisen lässt (Fig. 50). Daneben sind die Totengestalten durchweg ungeschickter, lebloser gezeichnet als in H² und ohne jede Spur eines humoristischen Gedankens, wie ein solcher in H² nicht selten auftaucht, z. B. in dem Toten, der dem Kaufmann auf irgend einem Krämergefäß vor-trommelt (Fig. 47)

oder dem Toten, der der Mutter die Haube geraubt und sich aufgesetzt hat u. s. w.

Die Unbefangenheit, mit der der Zeichner von M^a vorging, hat ihn endlich noch zu einer Neuerung veranlasst, die mit dem ursprünglichen Sinn des Totentanzes im Widerspruch steht, aber später Nach-



Fig. 51. Prediger aus den Münchener Holzsnitten des Totentanzes, nach dem Original.

ahmung gefunden hat. Der erste Prediger, der doch zu den Zuschauern des Schauspiels oder den Beschauern des Gemäldes redet, hat in M^a als Zuhörer einige von den Personen, die im folgenden Totentanz auftreten (Papst, Kaiser, König, Herzog; Fig. 51); und die Kanzel des zweiten Predigers steht auf einem Haufen von Schädeln, von denen einige die Kopfbedeckung jener erstgenannten

gekrönten Häupter und eines Bischofs tragen. Ein deutlicher Beweis, wenn es eines solchen noch bedurfte, dass der Zeichner ohne Kenntnis nicht bloss des Basler Gemäldes, sondern jeder derartigen Darstellung und vielmehr ganz im Sinne der Lehrgedichte arbeitete. Diese Auffassung fand aber auch damals weniger Anklang als die lebendigere und kühnere von H²; denn während M² ohne kenntliche Wirkung blieb, erfreute sich H² einer nicht geringen Verbreitung, wie einerseits die besprochene zweite Auflage und dann eine anderweitige Verwertung dieser Holzschnitte anzeigt. Einzelne Entlehnungen daraus werde ich noch zu erwähnen haben und beschränke mich hier auf die Bemerkung, dass dieser Totentanz wahrscheinlich in extenso in einem Wandgemälde wiederholt wurde. FRIMMEL hat von einem Totentanz in Metnitz (Kärnten) drei Paare abgebildet, worin der Edelmann, die Edelfrau und der Kaufmann von H² in der richtigen Reihenfolge nicht zu verkennen sind. Bezeichnend dafür ist die merkwürdige Lage des Schwertes beim Edelmann, die ganze Figur der Edelfrau und der Tote des Kaufmanns, dessen improvisierte Trommel jedoch in eine richtige verwandelt ist. Weitere Indicien für diese Entlehnung enthält die Beschreibung LIPPMANN'S (No. 38), wonach, ausser den bekannten 24 Ständen, vor dem Arzt ein neues Paar mit einer unbekanntem 25. Figur, also dem Vertreter des Apothekers, hinzukam und der erste Tod ebenfalls auf zwei Pauken spielt wie in H². Allerdings kamen die Zuhörer des ersten Predigers und zum Schluss die Gruppe unbekannter Personen hinzu: jenes nach dem Vorbilde von M², dieses eine Reminiscenz an die alte Danse macabre, also ein weiteres Zeugnis dafür, dass alle diese nichtbaslerischen Figuren nachträglich nach französischen Quellen hinzugefügt waren.

Der „Totentanz mit Figuren, Klage und Antwort“ u. s. w. (vgl. MASSMANN No. 49, S. 84) ist ein Typendruck mit Holzschnitten vom Ende des 15. Jahrhunderts, der aber weder einem bestimmten Vorbilde folgt, noch sich durch Originalität auszeichnet. Es ist zum grossen Teil eine Anhäufung von Reminiscenzen an die Danse macabre, das Lübecker und das Grossbasler Gemälde und deren Texte, wobei Ermahnungen zur Reue, Androhung himmlischer Strafen und Ähnliches die Hauptrolle spielen; ein Machwerk, das wenigstens

für die Geschichte der gemalten Totentänze wenig belangreich ist. Ich benutzte das von MASSMANN als zweite Ausgabe bezeichnete Münchener Exemplar. Eine vollständige Kopie der Bilder nach dem verlorenen Strassburger Exemplar befindet sich in dem Buch von KASTNER, Les danses des morts.

X.

DER GROSSBASLER TOTENTANZ.



DER Totentanz auf der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters in Gross-Basel ist von allen ähnlichen Wandgemälden am längsten und weitesten bekannt und berühmt gewesen. Seine Lage an einem öffentlichen Ort der von Fremden vielbesuchten Stadt machten ihn zu einer Sehenswürdigkeit, deren Ruf sich durch Jahrhunderte erhielt und die sowohl zu manchen freien Nachahmungen (s. BERN, HOLBEIN) wie zu zahlreichen Kopien in Holzschnitt und Kupferstich (FRÖHLICH, MERIAN, CHOVIN) Veranlassung gab, wodurch ihre Kenntnis noch weiter verbreitet wurde*). Auch sorgte die Stadt Basel in früheren Zeiten für die Erhaltung des Gemäldes; es wurde, weil ursprünglich an eine offene Mauer gemalt, durch ein Dach und ein Holzgitter gegen die Unbilden des Wetters und sonstige Beschädigungen geschützt**) und mehrfach, 1568, 1616, 1658 und 1703 ausgebessert (MASSMANN No. 50, S. 49 f.). Zu BÜCHELS Zeit (1773) war es freilich wieder sehr verdorben; wenn aber auch eine Ausbesserung unterblieb, so war doch das Interesse am Gemälde noch nicht ganz erloschen, da BÜCHEL eine besonders schöne Kopie „aus hohem obrigkeitlichen Befehl abgemalt“ hat. Erst 1805 wurde die Mauer mit dem berühmten Totentanz, um die Ausbesserungskosten zu sparen, auf

*) In älterer Zeit wurde selbst H. HOLBEIN'S Name mit diesem Totentanz in Verbindung gebracht, besonders infolge der Fälschungen FRÖHLICH'S (s. MASSMANN No. 50).

**) Diese schon von MERIAN angegebenen Schutzvorrichtungen sind am besten auf einer von ACHILLES BURCKHARDT (No. 5) veröffentlichten Zeichnung von 1805 wiedergegeben.

Anordnung der Stadtverwaltung abgetragen, wobei nur geringe Reste gerettet wurden, die sich gegenwärtig im Historischen Museum von Basel befinden (vgl. No. 5).

Trotz der geschilderten Berühmtheit unseres Totentanzes war er keineswegs eine originale Arbeit. Als BÜCHEL den Klingenthaler Totentanz entdeckte, konnte ihm dessen grosse Übereinstimmung in Text und Bildern mit dem Grossbasler Gemälde nicht entgehen. Da ihm der letztere in allen Stücken „verbessert“, d. h. von einer vollkommeneren Malerei zu sein schien, erklärte er ihn für eine Kopie des Klingenthaler Gemäldes. Dieser Ansicht schlossen sich die späteren Untersucher des Totentanzes an, bis erst neuerdings BURCKHARDT-BIEDERMANN dagegen auftrat, das unleugbar jüngere Gepräge des Grossbasler Bildes ausschliesslich für die Folge der späteren Übermalung durch KLAUBER (1568) und dieses in seinem ursprünglichen Zustande für das eigentliche Original des Basler Totentanzes erklärte. Der Versuch BURCKHARDTS, diese neue Auffassung und Deutung der Basler Totentänze im einzelnen zu begründen, ist insofern ganz berechtigt und dankenswert, als er zu einer genaueren Kritik dessen zwingt, was seit so langer Zeit und namentlich auf Grund der irrigen Datierung des Klingenthaler Bildes ohne weiteres hingenommen wurde, nicht als Ergebnis eingehender Untersuchung, sondern als Ausgangspunkt jedes weiteren Vergleichs. Überlegt man ferner, welche Rolle gerade das Grossbasler Gemälde in der späteren Geschichte der Totentänze spielte (s. o.), so versteht es sich von selbst, dass die von neuem aufgeworfene Frage nach den Prioritätsrechten der beiden Basler Klöster im Vordergrund jeder weiteren Untersuchung steht.

Für die Prüfung des Grossbasler Totentanzes steht uns ein weit grösseres Material zu Gebot als für das Klingenthaler Gemälde, nämlich erstens die noch erhaltenen Reste des Originals*) und dann die mehrfachen Kopien. Jene Reste sind aber nach ihrer Entfernung von ihrem ursprünglichen Platz, wo sie schon BÜCHEL sehr verblichen fand, stark übermalt worden; und da sie zudem nur die

*) Es sind die folgenden 18 Stücke: ein Fragment des Beinhauses, der Kaiser, die Königin, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Jurist, Ratsherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Äbtissin, Waldbruder, Herold, Koch, Bauer. Die unteren Partien und die Toten fehlen in diesen Originalstücken ganz. Einige andere Stücke, die gleichfalls gerettet waren, sind verschollen (No. 5, S. 201, No. 50, S. 55).

Oberkörper der Lebenden enthalten, können sie bloss dazu dienen, die Treue der BÜCHELSchen Zeichnung im allgemeinen zu bezeugen.

Die Kopien stammen sämtlich aus der Zeit nach der KLAUBERSchen Übermalung (1568). Es sind dies die FRÖHLICH-MECHELSchen Drucke mit Holzschnitten (FRÖHLICH 1588, 1608, MECHEL 1725 bis 1796), die Kupferstichausgaben von MERIAN (von 1621 an) und von CHOVIN (von 1744 an), endlich die Handzeichnungen von BÜCHEL (1773), die MASSMANN für seinen Atlas vollständig stechen liess. Diese BÜCHELSchen Zeichnungen sind in Basel in zwei Exemplaren vorhanden: 1) die aquarellierte erste Kopie in der Universitätsbibliothek, 2) die in leuchtenden Deckfarben ausgeführte Wiederholung in der Kunstsammlung. Dieses zweite Exemplar unterscheidet sich vom ersten nicht nur durch die feinere Ausführung — es ist die „obrigkeitlich“ bestellte Kopie — sondern auch durch manche Zusätze. Vorn steht das Bild der Klosterkirche und des Kirchhofs, an dessen Mauer das Schutzdach mit den hölzernen Säulen die Stelle des Gemäldes bezeichnet; ferner ist die Luft durchweg sehr ausführlich gemalt, wovon No. 1 nichts enthält. Ich habe zu meinen Kopien dieses letztere Exemplar (No. 1) benutzt.

Die FRÖHLICH-MECHELSchen Drucke (s. No. 49, S. 30) enthalten bekanntlich trotz des täuschenden Titels (No. 51) nur die Grossbasler Verse, während die Mehrzahl der Holzschnitte schlechte Kopien des HOLBEINSchen Totentanzes sind. Von den übrigen Bildern sind einige aus verschiedenen Nachahmungen zusammengesetzt*) und nur wenige sind Nachbildungen von Grossbasler Bildern. In den FRÖHLICHschen Ausgaben sind es bloss das Bild des Kochs, die Schlussgruppe des Malers mit seiner Familie (aus zwei Grossbasler

*) Dazu gehören: 1) Das Papstbild, worin das Motiv des im Sessel getragenen Papstes aus dem Berner Totentanze wiederkehrt; doch sind die Träger nicht junge Kleriker wie in Bern, sondern verkleidete Tote, und der Papst wird nicht von einem Toten überfallen (Bern), sondern ein solcher geht bloss neben dem Sessel her. Der Tote mit dem Kardinalshut ist dagegen eine Kopie nach HOLBEIN (Papstbild). 2) Das Bild des Kardinals, dessen Toter halb nach HOLBEIN (alter Mann), halb nach dem Berner Bilde (Bischof) kopiert ist; der Kardinal selbst und der Hintergrund sind dagegen freie Erfindung. 3) Im Bilde der Jungfrau stammt der Tote mit der Totenfahne aus Gross-Basel (König), das übrige ist aber neu, ohne jeden Anklang an das Berner Bild, wie es MASSMANN annimmt. 4) Der Heide und die von ihm geführte Frau sind freie Nachahmungen nach dem Grossbasler Heiden und der Heidin, der weibliche Tote ist mehr oder weniger frei erfunden. — MASSMANN hält auch das Bild des Königs bei FRÖHLICH für eine Nachahmung des Berner Vorbilds; es ist aber unverkennbar eine allerdings rohe Kopie des ersten Paares auf der HOLBEINSchen Dolchscheide mit dem Totentanz.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

Bildern zusammengezogen) und der Sündenfall*); in den MECHELSchen Ausgaben kamen dazu: Äbtissin, Pfeifer, Jude und Heidin. Diese vier Bilder verdienen aber keine weitere Beachtung, denn sie sind, wie ich finde, nach Durchzeichnungen von MERIANS Bildern hergestellt. Von den sämtlichen FRÖHLICH-MECHELSchen Abbildungen des Grossbasler Gemäldes sind also nur die drei erstgenannten (Koch, Maler, Sündenfall) als diesen Ausgaben eigentümliche anzusehen.

Ungleich wichtiger sind die drei anderen vollständigen Kopien des Grossbasler Totentanzes, die aber bisher nicht genau miteinander verglichen worden sind, obgleich davon die richtige Vorstellung von seinem Zustande seit 1568 abhängt. Die Zahl und Reihenfolge der Bilder ist in allen drei Kopien dieselbe mit folgenden Ausnahmen: bei MERIAN und CHOVIN sind der Maler und seine Familie offenbar umgestellt, zu BÜCHELS Zeit fehlten aber schon beide Bilder, indem eine neue, viel breitere Darstelluug des Paradieses mit dem Sündenfall sie überdeckte (BÜCHEL, MASSMANN, No. 50, S. 117 und 119, BURCKHARDT, No. 4, S. 68)**). Auch in den allgemeinen Umrissen der einzelnen Bilder herrscht bei den drei Kopisten meist Übereinstimmung; dagegen sind die Abweichungen im Detail sehr zahlreich und bemerkenswert.

*) BURCKHARDT ist allerdings anderer Ansicht. FRÖHLICH machte zu dem von ihm gelieferten Holzschnitte des Sündenfalls eigene Verse; „daraus schliesse ich (sagt BURCKHARDT): FRÖHLICH fand keinen auf den Sündenfall bezüglichen Reim, folglich auch kein dazu gehöriges Bild vor“ (S. 66). Deshalb ahmte er, nach BURCKHARDTS Ansicht, das bezügliche Bild HOLBEINS nach, während der gleiche Gegenstand erst bei der nächstfolgenden Ausbesserung des Grossbasler Gemäldes (1616) in dieses und dann unter die Kupferstiche MERIANS aufgenommen wurde. Ich erwähne diese an sich wenig belangreiche Konjunktur BURCKHARDTS als Beispiel für die geringe Beachtung, die er den Bildern schenkte. Denn der „Sündenfall“ von FRÖHLICH und von MERIAN gleichen einander vollkommen (in beiden Bildern: Adam und Eva stehend, jener mit einer ungewöhnlichen Handgebärde, hinter ihnen ein Einhorn) und sind von HOLBEINS Sündenfall (Adam vom Baum pflückend, Eva am Boden ruhend, das Einhorn fehlt) grundverschieden. Obgleich also die zwei ersten Bilder als Kopien desselben Vorbildes, als was sie ausgegeben wurden, sich auch tatsächlich auf den ersten Blick erweisen, und HOLBEINS Holzschnitt ebenso selbstverständlich ausser Vergleich bleiben muss, nimmt BURCKHARDT das Gegenteil an, bloss weil er die Anwesenheit eines biblischen Bildes ohne Spruch für unwahrscheinlich hält! — Auf seine andere Hypothese, dass in Gross-Basel am Schluss der Reihe sich bis 1616 noch das Bild des Türken befand, gehe ich nicht weiter ein, da sie ausschliesslich auf einigen Versen des notorischen Fälschers FRÖHLICH beruht.

Woher VÖGELIN auf die ganz bestimmte Behauptung kam, dass der Sündenfall des Grossbasler Totentanzes eine Zuthat MERIANS sei (No. 1, S. 87), ist mir unbekannt; wie der Augenschein lehrt, ist sie unrichtig, da dasselbe Bild schon bei FRÖHLICH vorkommt.

***) MASSMANNS Atlas enthält trotzdem in der Reihe der BÜCHELSchen Bilder jene beiden Szenen, nämlich Kopien nach MERIAN, ohne dass dazu eine Erklärung gegeben wäre.

CHOVINS Kupfer werden allgemein als Abdrücke der „aufgekratzten“ oder „nachgearbeiteten“ MERIANSchen Kupfer angesehen (MASSMANN No. 49, S. 79, No. 50, S. 117; BURCKHARDT No. 4, S. 62). Wer sich aber nicht auf eine flüchtige Besichtigung beschränkt, sondern wirklich untersucht, nötigenfalls mit Hilfe von Durchzeichnungen, überzeugt sich leicht, dass CHOVIN ganz neue Stiche lieferte, und obwohl er sich meist an sein Vorbild MERIAN hielt, die im Vorbericht des Verlegers angegebenen „Verbesserungen nach dem Original“, d. h. nach dem Gemälde wirklich vornahm. Denn diese Korrekturen der MERIANSchen Figuren stimmen mit den überaus genauen BÜCHELSchen Zeichnungen überein. Man könnte hieraus zunächst schliessen, dass das Gemälde in der Zeit zwischen der Anfertigung der MERIANSchen (1621) und CHOVINSchen Kupfer (1744) durch eine der bekannten Übermalungen von 1658 und 1703 entsprechend abgeändert sei, welche Abänderungen dann von CHOVIN und BÜCHEL gleicherweise kopiert wurden. Diese Erklärung wird aber dadurch hinfällig, dass in zahlreichen Fällen direkt nachgewiesen werden kann, dass MERIAN und auch CHOVIN, soweit er dem ersteren folgte, sich Abweichungen vom Original erlaubten, die BÜCHEL gewissenhaft vermied.

1) Die Toten des Papstes und des Kochs sind bei MERIAN so dicht an ihre Partner herangerückt, dass sie von ihnen teilweise verdeckt werden, während sie bei BÜCHEL auf Armlänge von ihnen entfernt sind (Fig. 52, 53). Sollte die letztere Stellung bei einer Ausbesserung des Gemäldes aus der ersteren entstanden sein, so mussten die Toten nicht nur ganz neu gemalt, sondern die Gruppen erheblich verbreitert sein. Dies war aber nicht möglich; denn wenn man die von BÜCHEL überlieferten Masse des ganzen Gemäldes und seiner Figuren mit seinen Zeichnungen vergleicht, so ergibt sich, wie ich durch ausführliche Messungen fand, dass die Zwischenräume zwischen den einzelnen Gruppen ganz minimale waren, die die vorausgesetzte Verbreiterung der letzteren nicht gestatteten. Durch die Verschiebung des Toten hinter den Koch (MERIAN) ging aber auch seine bekannte Ähnlichkeit mit einem HOLBEINSchen Toten (s. u.), die bei BÜCHEL so klar zu Tage tritt und daher nicht zufällig sein kann, vollständig verloren. Aus allem geht also hervor, dass nur die BÜCHELSche Zeichnung den ursprünglichen Zustand der beiden Bilder (Papst, Koch) wiedergibt, MERIAN aber abänderte.

EL-
lin.
sie
ern
gen
och,
nen.
pien
der
von
der
nen:
nbar
dem
den-
119,
issen
rein-
reich

hm ge-
FRÖH-
ges Bild
is nach,
sler Ge-
Ich er-
nge Be-
MERIAN
iner un-
l (Adam
eich also
ich auch
ständig
Anwesen-
ypothese,
nd, gehe
rs FRÖH-

les Gross-
genschein
ne beiden



Fig. 52. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

der Herzogin von MERIAN mit einem scharf gebogenen Griffbrett gezeichnet ist, das, gerade gestreckt, wie es bei BÜCHEL zu sehen ist, weit über den Rand des Kupferstichs hinausgegangen wäre (Fig. 54, 55).



Fig. 53. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Merian.

Letzterer hatte aber auch einen ganz leicht ersichtlichen Grund für seine Abänderung, nämlich denselben, der auch MECHER veranlasste, bei der erwähnten Durchzeichnung der MERIANSCHEN Bilder (Äbtissin, Pfeifer, Jude, Heidin) die Figuren zusammenzurücken: sie hätten sonst, ebenso wie die Bilder des Papstes und des Kochs bei MERIAN, in dem nun einmal gewählten Format der Holzschnitte und Stiche keinen Platz gefunden. Dies wird ganz evident, wenn man beachtet, dass auch die Laute des Toten

Die Zusammenschiebung der Gruppe des Kochs findet sich übrigens schon bei FRÖHLICH, ist also von diesem erfunden und von MERIAN kopiert, wofür auch noch andere gleich zu erwähnende Merkmale sprechen*).

2) Der von MERIAN und CHOVIN nachgezeichnete FRÖHLICHSCHE Koch unterscheidet sich vom BÜCHELSCHEN eigentlich nur in Äusserlichkeiten, die aber nicht ohne Bedeutung sind.

*) Es ist übrigens interessant zu verfolgen, welche Mühe MERIAN und CHOVIN sich gaben, die durch FRÖHLICH'S Vorgang vollkommen verdorbene Totengestalt, namentlich ihre Beinstellung zu verbessern.

BÜCHEL lässt das Messer des Kochs auf dessen rechter Seite hängen; infolge der FRÖHLICHschen Abänderung konnte es da nicht sichtbar bleiben und wurde daher auf die linke Seite verlegt. Nach BÜCHEL trägt der Koch über dem Rock eine kurze, seitlich aufgesteckte Schürze, die daher viele Falten in flachen Bögen von einer Seite zur anderen wirft; FRÖHLICH und nach ihm MERIAN zeichnen statt der Schürze einen kurzen und ganz faltenlosen Rockschoß. Dass BÜCHEL die Schürze nicht erfunden hatte, beweist der Umstand, dass CHOVIN den Rockschoß zwar nach seinem Vorbilde MERIAN unverdeckt liess, aber mit den beschriebenen Falten der Schürze versah; dies war freilich ganz widersinnig, entsprach aber der Gewohnheit unseres Kopisten, seinen beiden Vorbildern, MERIAN und dem Originalgemälde, gleichzeitig gerecht zu werden. Jene Schürze ist aber auch älter als MERIANs und FRÖHLICHs Abbildungen, da sie bereits an dem Koch in Klingenthal (Fig. 35), in den Heidelberger Holzschnitten und endlich an dem Koch in Bern (Fig. 59) vorkam, dessen Formverwandtschaft mit seinem Kollegen in Gross-Basel allgemein anerkannt ist. Kurz, der FRÖHLICHsche Koch und ihm nach der MERIANsche sind eine freie Variante nach dem Original, das nur von BÜCHEL treu überliefert wurde.

3. Ein schönes, von Klingenthal überkommenes Motiv ist die tiefe Neigung des Kopfes der Sterbenden, das BÜCHEL am rechten Platz nirgends vermissen lässt, MERIAN aber gelegentlich ganz fortlässt. Die Treue der BÜCHELSchen Kopie in diesem Stück erweist sich unter anderem aus dem zufällig erhaltenen Original der Herzogin (s. S. 112 und das erste Blatt in MASSMANNs Atlas); dass dagegen MERIANs vollkommen gerade, hölzerne Figur der Herzogin (Fig. 54, 55) nicht etwa einen älteren Zustand des Gemäldes wiedergibt, erkennt man aus der analogen Behandlung des Krämers (Fig. 56, 57). Dass dieser mit der Hand nach dem Kopf greift, ist eine ebenso natürliche wie schöne Gebärde, wenn sie sich, wie in BÜCHELS Zeichnung, mit einer seitlichen Neigung des Kopfes und des ganzen Oberkörpers verbindet; bei dem völlig steifen Krämer MERIANs ist dieselbe Gebärde unverständlich, beinahe komisch und zugleich ein sicheres Zeichen eines unachtsamen Kopisten, der nur das Auffälligste, aber nicht den ganzen Zusammenhang beachtet. Der Erfinder des ganzen Motivs konnte die Handgebärde nicht ohne eine entsprechende Körperhaltung darstellen; und wenn MERIAN in anderen Fällen, z. B. beim Jüngling, das Zusammensinken des Sterbenden



Fig. 54. Herzogin aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

im Kupferstich die Umriss des Tuches, freilich nur in einer punktierten Linie. Dies kann nichts anderes heissen, als dass MERIAN von dem fraglichen Lendentuch nur halbverwischte Reste im Gemälde vorfand und sie in seiner Kopie ebenso wiedergab; jenes Tuch war also thatsächlich schon früher gemalt gewesen und



Fig. 55. Herzogin aus dem Grossbasler Totentanz, nach Merian.

richtig wiederholt, so beweist er eben, dass er es in den ersten Fällen an der Genauigkeit der Kopie fehlen liess.

Noch auffälliger ist dies in den folgenden Beispielen.

4. Der Tote der Herzogin hat nach BÜCHELS Zeichnung ein eigentümliches Lendentuch umgebunden; bei MERIAN scheint es zu fehlen. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man aber auch

wurde von einem Restaurator nach MERIANs Zeit wiederhergestellt, so wie es uns BÜCHEL überliefert hat. Man würde sich aber täuschen, wenn man aus dem Umstande, dass MERIAN jene Reste des Tuches nicht selbst ergänzte, seine Kopistentreue und Gewissenhaftigkeit folgern wollte; denn statt des verwischten, von ihm aber immerhin angedeuteten Tuches zeichnete er die davon verdeckten Körperteile, die überhaupt niemals gemalt waren, vollständig aus, bewies also dadurch gerade

seine Eigenmächtigkeit, oder wenn man lieber will, seine Unbefangenheit in der Ergänzung von Defekten des Originals. Glücklicherweise gefiel es ihm gleichzeitig, das Tuch anzudeuten; denn daraus geht eben hervor, dass dieses Stück nicht etwa durch eine spätere Neuerung hinzukam, was auch auf andere derartige Zusätze schliessen liesse, und dass andererseits MERIAN bei der Anfertigung seiner Zeichnung, die nach seiner eigenen Angabe 1616, fünf Jahre vor der Veröffentlichung der Kupferstiche, stattfand, das Gemälde in schadhaftem Zustande antraf, dass also

dessen beglaubigte Ausbesserung in demselben Jahr (s. S. 111) erst danach vorgenommen wurde. MERIAN hatte also das Gemälde in dem Zustande der KLAUBERSCHEN Übermalung vom Jahre 1568 vor sich.

5. Beim Pfeifer hat MERIAN den linken Überärmel aus Unachtsamkeit fortgelassen, was MECHIEL mechanisch kopierte (s. S. 114), CHOVIN aber nach dem Original verbesserte, wie es auch bei BÜCHEL zu sehen ist.

Dies sind nur die wichtigsten Abänderungen, die MERIAN bei der Wiedergabe des Grossbasler Totentanzes vornahm; ihre Zahl lässt sich aber noch um alle die Fälle vermehren, in denen die abweichende Zeichnung BÜCHELS mit der entsprechenden Figur bei CHOVIN oder im Klingenthaler Gemälde übereinstimmt, wodurch ihre Richtigkeit gegenüber den Kupfern MERIANS bezeugt wird*).

*) Vgl. unter anderem das Bild des Predigers (Hose des Bauern), des Papstes (Kreuz und Kranz des Toten), des Juristen und des Juden (Kopfbedeckung), des Kaufmanns und des Jünglings (Schuhe), der Jungfrau (Kranz des Toten), des Vogts (Schlange des Toten), des Bauern (Glatze).



Fig. 56.
Krämer aus dem Grossbasler Totentanz,
nach Büchel.



Fig. 57.
Krämer aus dem Grossbasler
Totentanz, nach Merian.

Dann bleiben aber nur so wenige zweifelhafte und unbedeutende Differenzen übrig, dass sie das Gesamtergebnis kaum berühren, wonach das Grossbasler Gemälde seit 1568, bis auf die Vernichtung der beiden letzten Bilder (der Maler und seine Familie), keine nennenswerte Veränderung erlitten hat, und dass sein Zustand in derselben Zeit nur von BÜCHEL richtig wiedergegeben ist, nicht aber von MERIAN, der jede Abänderung für erlaubt hielt, die ihm passend schien*).

Und zwar bezieht sich dieser Unterschied nicht nur auf die beschriebenen Details an den einzelnen Personen und ihre Gruppierung, sondern auch auf die allgemeine Bildung der Toten. Aus MERIANs Kupfern gewinnt man eine ganz falsche Vorstellung von den Totengestalten des ursprünglichen Grossbasler Totentanzes (Fig. 52—55). Sie sind bei ihm kaum noch mager zu nennen und oft mit recht kräftigen Gliedmassen, unter anderem beinahe durchweg mit Waden versehen, was um so mehr mit dem Bauchschlitz und den zerrissenen Weichteilen im Widerspruch steht, die an einigen dieser Gestalten nach dem Original wiederholt sind. Bei BÜCHEL sieht man solche Gegensätze nicht; die übertriebene Magerkeit und Schmalheit der Toten, die stark hervortretenden und nicht selten blossgelegten Knochen bezeugen das Bestreben, den traditionellen nackten Schädel mit einem Körper zu verbinden, der den Eindruck einer wirklichen, mehr oder weniger verwesenen Leiche macht. Nachdem uns BÜCHELs Kopie schon in so vielen Dingen als eine treue Wiederholung des Gemäldes seit 1568 erschien, werden wir auch in dieser Beziehung seine Darstellung für die glaubwürdigere erklären und darauf hin in Gross-Basel einen sehr verständlichen Fortschritt gegenüber den mehr charakterlosen Totengestalten Klein-Basels anerkennen.

Damit ist der Vergleich von MERIAN und BÜCHEL vorläufig erledigt, und zwar ausschliesslich zu Gunsten des letzteren. Dies fällt aber nicht ohne weiteres mit der von BURCKHARDT geäusserten Ansicht zusammen, dass das Grossbasler Gemälde von 1568 an keine wesentlichen Veränderungen erlitten hätte; denn er geht dabei gerade

*) Über den landschaftlichen Hintergrund einiger Bilder lässt sich ein sicheres Urteil nicht fällen. Bei MERIAN fehlt er ganz, CHOVIN zeichnet ihn einigemal in der zweiten Hälfte der Reihe, BÜCHEL auf den neun ersten Bildern. Ursprünglich ist er jedenfalls nicht, wann er aber dazukam, lässt sich nach jenen Daten nicht entscheiden.

davon aus, was ich widerlegt habe, dass nämlich MERIAN es „genau“ in dem Zustande von 1616 kopierte und BÜCHEL 1773 „kaum noch in unbedeutenden Einzelheiten“ von ihm abwich (No. 4, S. 62). Beides ist unrichtig; und die nachgewiesenen Abweichungen MERIANS vom Original und daher von BÜCHEL sind, wie sich zeigen wird, durchaus nicht bedeutungslos. BURCKHARDT beachtete eben in den Bildern vornehmlich oder ausschliesslich den allgemeinen sachlichen Inhalt als Illustration des Textes, nicht ihren selbständigen Wert, ihre Ausführung; deshalb entging ihm auch so vieles, was auch für seine Untersuchungen wichtig war.

In BÜCHELS Zeichnungen lernen wir das Grossbasler Gemälde kennen, so wie es nach der Übermalung von 1568 aussah; es bleibt nun vor allem zu untersuchen übrig, ob diese Übermalung wirklich eine so eingreifende war, wie es BURCKHARDT annimmt, was darauf hinauslaufen würde, dass KLAUBER im genannten Jahr eine vollkommene „Neumalung des ganzen Gemäldes“ vornahm (BURCKHARDT S. 72). Ich wende mich zuerst zu den von BURCKHARDT und seinen Vorgängern besonders aufgeführten Veränderungen dieser Art.

Die beiden letzten Bilder, die Mutter mit dem Kinde (38) und der Maler (39)*), unterscheiden sich von denselben Nummern des Klingenthaler Gemäldes, nämlich dem Kind (38) und der Mutter (39) sehr auffallend, wogegen wenigstens der Maler, der nach den Versen KLAUBERS eigenes Bildnis darstellt, unzweifelhaft mit der gleichen Figur im Berner Totentanze korrespondiert. Nach WACKERNAGEL wäre es zu umständlich, mit MASSMANN anzunehmen, dass Gross-Basel diese Bilder schon vor der Entstehung des Berner Gemäldes (1515—1520) besessen und KLAUBER nur sein und seiner Familie Bildnisse eingefügt hätte**). Daher entschied er sich für die Priorität der Berner Bilder. Ich finde aber nicht, dass jene „Umständlichkeit“ WACKERNAGELS Ansicht genügend begründet, und vermisse auch hier wiederum die Zeugnisse, die sich aus den Bildern selbst so einfach ergeben. Noch weniger überzeugt BURCKHARDTS Raisonement.

*) Über den Stündenfall, der diesen Bildern folgte, lässt sich deswegen nichts Genaueres sagen, weil er in seinem früheren Zustande nur aus den wenig zuverlässigen Bildern FRÖHLICHS und MERIANS bekannt ist (s. o. S. 114). In dieser Form stammt er jedenfalls nicht von dem ersten Maler unseres Totentanzes; in Klein-Basel fehlte er ganz.

***) Die genauere Bezeichnung der Bildnisse KLAUBERS, seiner Frau und seines Söhnchens ist ein Zusatz FRÖHLICHS. — Beiläufig sei noch bemerkt, dass die zwei letzten Verse des Malers bei MERIAN (1725) und MEHEL (1796) fehlen.

Er erklärt als „schlagendsten Beweis“ für WACKERNAGELS Ansicht den Umstand, dass KLAUBER durch die Verse über seinem Bildnis: Hans Hug Klauber, lass Malen stohn — sich geradezu einer Fälschung schuldig gemacht hätte, falls die fraglichen Bilder nicht vollständig sein Werk waren und er sich nach der Neumalung des ganzen Totentanzes nicht mit einigem Rechte als der Erfinder desselben bezeichnen durfte (BURCKHARDT, S. 72). Wäre denn eine solche Fälschung wirklich etwas so Unerhörtes gewesen, dass BURCKHARDT selbst ihre Möglichkeit gar nicht diskutiert? Wenige Jahre später (1588) gab FRÖHLICH sein berüchtigtes Buch mit den 33 scheusslichen Kopien nach HOLBEIN nebst einigen anderen Bildern unter dem Titel der zwei Totentänze von Bern und Basel heraus und erhielt, wie BURCKHARDT angiebt (S. 64), für die Dedikation dieser ganz offenen, auch im damaligen Basel nicht zu verkennenden Fälschung vom Rate der Stadt eine Belohnung. Angesichts dieser Thatsache muss von vornherein mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass auch KLAUBER sich einer Fälschung schuldig machte; und wenn er sich in Nachahmung des Berner Meisters durch den citierten Vers wirklich als den Maler des Ganzen dokumentieren wollte, so war dies, wie sich zeigen wird, in der That eine Fälschung. Nach BURCKHARDT würde dadurch freilich die Urheberschaft der zwei letzten Bilder des Grossbasler Totentanzes ganz zweifelhaft; meines Erachtens ist aber auch hier die Entscheidung in den Bildern selbst zu suchen.

In Gross-Basel waren seit 1568 die beiden Klingenthaler Paare des Kindes und der Mutter zu einer Gruppe mit einem einzigen Toten vereinigt; dies widerspricht nicht nur der in beiden Basler Totentänzen streng durchgeführten paarweisen Anordnung der Personen, sondern auch dem zugehörigen Grossbasler Text, der mit einigen Varianten die Klingenthaler Verse des Kindes und der Mutter mit der besonderen Anrede zweier Toten wiederholt und daher an demselben Bilde aus vier statt aus zwei Strophen besteht. Ein solcher Widerspruch konnte nicht von dem ersten Maler herühren, der sich eine so willkürliche Abweichung vom Texte nirgends erlaubte, sondern nur von einer späteren Übermalung, indem der Wunsch, dem Maler einen Platz zu schaffen, die Vereinigung von Mutter und Kind auf einem Bilde veranlasste. Diese Neuerung konnte aber nur von KLAUBER stammen; denn einmal ist von einer

Übermalung des Grossbasler Totentanzes vor 1568 nichts bekannt, und dann gehören die Trachten in den beiden neuen Bildern eben nur in die Zeit KLAUBERS. Dies gilt nicht einmal so sehr von der spanischen Tracht des „Malers“ wie von derjenigen der „Mutter“, deren Kostüm für die Jahre 1550 bis 1600 geradezu bezeichnend ist (vgl. HEFNER-ALTENECK, III, 32).

Neben den zwei letzten Bildern gilt auch das Bild des Kochs für eine Nachahmung des gleichen Gegenstandes in Bern (Fig. 58, 59). WACKER-

NAGEL sucht dies dadurch zu begründen, dass der Koch in Gross-Basel für die übrige Malerei desselben Cyklus „fast zu gut“ sei, namentlich mit Rücksicht auf das so viel geringere Vorbild in Klingenthal, und dass andererseits MANUEL, der Maler des Berner Totentanzes, zu selbstständig war, um nach einer Grossbasler Vorlage zu arbeiten. Dieser letztere Grund ist aber hinfällig, da MANUEL, wie sich zeigen wird, sich eine ganze Reihe von Nachahmungen gestattete. Ferner ist das Urteil WACKERNAGELS über den ästhetischen Wert unserer Figur wenig konsequent, da er doch gleichzeitig die vorzüglichen Bilder der Jungfrau, des Waldbruders und anderer Personen in Klingenthal mit allen übrigen,



Fig. 58. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 59. Koch aus dem Berner Totentanz.

teilweise sehr viel schlechteren Figuren desselben Gemäldes unbedenklich einem und demselben Maler zuschreibt. Überhaupt darf aber in unserem Fall nicht die ästhetische Abschätzung einer Figur den Ausschlag geben, sondern nur die Untersuchung, ob sie dem besonderen Charakter der ganzen Malerei entspricht. Und für den Grossbasler Koch ist dies, wie ich finde, durchaus zu bejahen. Seine Verschiedenheit von dem Koch in Klein-Basel ist dieselbe, wie bei den übrigen Ständen, z. B. wie bei den beiderseitigen Darstellungen der daneben stehenden Heidin (Fig. 73, 74): in beiden Fällen ist der Fortschritt der Zeichnung in Gross-Basel der gleiche wie in der ganzen Reihe, indem die Auffassung lebendiger, die Haltung freier geworden ist. So ist auch beim Koch an Stelle des festen Stehens (Klein-Basel) eine gewissermassen tänzelnde Bewegung getreten (Gross-Basel), indem er den Boden nur mit der Fussspitze berührt, — eine Stellung, die für den Grossbasler Maler sehr bezeichnend ist.

Geht man nun ohne die erwähnten Vorurteile an den sachlichen Vergleich der Figur des Kochs in Gross-Basel und Bern, so ist vor allem zu betonen, dass die Ähnlichkeit beider sich nur auf die ganze Haltung beschränkt und dass gerade die eben genannte, für Gross-Basel charakteristische tänzelnde Stellung in Bern ausser beim Koch bei keinem Lebenden wieder vorkommt. Dies spricht schon für die Priorität Gross-Basels. Dazu kommt die merkwürdige Verschiedenheit der Tracht. Der Grossbasler Koch trägt einen Rock mit einer Andeutung von geschlitzten Ärmeln, die bekannten eng anliegenden Strumpfhosen und hohe Stiefel mit umgeschlagenem Rand, also die bürgerliche Kleidung des ausgehenden 15. Jahrhunderts (s. H. SCHEDEL, Bl. XI, CL, CLXXXIV). Auch der Löffel als Attribut des Kochs ist den älteren Vorbildern in Klein-Basel und H² entlehnt. Im Berner Bilde (1515—1520) sehen wir dagegen den Koch mit einer losen Jacke, weiten langen Hosen und einer flachen Mütze bekleidet, nicht unähnlich der heutigen Tracht der Köche.

Wie kam nun KLAUBER, falls er diese Berner Gestalt kopierte, darauf, ihr Kostüm mit einer ganz anderen Tracht zu vertauschen, die nicht etwa seiner Zeit (1568) angehörte, sondern beinahe hundert Jahre früher üblich war und mit den Trachten des übrigen Grossbasler Totentanzes übereinstimmte? Man kann nicht annehmen, dass er das Kostüm der früheren Figur des Kochs aus Pietät

wiederholte; denn solche Pietät war damals unbekannt, als noch alle menschlichen Figuren, falls sie nicht genaue Kopien sein sollten, in dem zur Zeit ihrer Entstehung herrschenden Kostüm gemalt wurden. Die Tracht des Grossbasler Kochs gehört aber nachweislich dem 15. Jahrhundert an, sowie er sich in seiner ganzen Auffassung dem übrigen Gemälde anschliesst; und daher bleibe ich bei der alten Ansicht, dass er so, wie wir ihn kennen, von dem ersten Maler des Grossbasler Totentanzes geschaffen wurde und dass MANUEL dessen Haltung und Figur für sein Gemälde adoptierte, aber wie üblich mit der Tracht seiner eigenen Zeit ausstattete.

Nach den völlig glaubhaften Angaben von Zeitgenossen KLAUBERS (No. 4, S. 75) und von MERIAN (Vorrede von 1649) ist das einleitende Bild des Predigers und seiner Zuhörer von KLAUBER gemalt. Dies wird freilich von WACKERNAGEL und BURCKHARDT-BIEDERMANN so aufgefasst, dass dieses Predigerbild eigentlich von Anfang an bestanden und KLAUBER nur das Bildnis Öcolampads (s. u.) eingefügt habe. Ein bestimmter Grund wird dafür nicht angegeben, dürfte aber darin zu suchen sein, dass man den einleitenden Prediger für eine typische Figur aller Totentänze hielt. Nachdem es sich aber erwiesen hat, dass sie in dem Klingenthaler Totentanz und seinem noch viel älteren Text überhaupt gefehlt hat (S. 71, 93), in die Handschriften und Blockbücher aber erst nachträglich und direkt aus französischen Quellen aufgenommen wurde (S. 106), kann das Vorkommen des Predigers in dem ursprünglichen Grossbasler Gemälde nicht mehr als ein selbstverständliches gelten. Damit entfällt jeder Grund, daran zu zweifeln, dass die angeführten Zeugnisse wörtlich zu nehmen seien, dass also KLAUBER, weil an der Gemäldewand des Predigerklosters „noch mehr Platz übrig war“, auf obrigkeitlichen Befehl und zum Gedächtnis an die Reformation den Öcolampad malte, „wie er allen Ständen das heilige Evangelium prediget“ (MERIAN). Insofern die Malerei sich an das Blockbuch M^o anlehnt, könnte sie auch von dem ersten Maler des ganzen Totentanzes stammen; schwerlich hätte aber dieser die blosse Einleitung zum Totentanze mit dessen wirklichem Anfange, dem Beinhaus, zu einem Bilde vereinigt, wie es thatsächlich geschah, und so die Bedeutung beider verwischt. Dies bestätigt vielmehr nachdrücklich die Urheberchaft KLAUBERS, der, wie wir an der Vereinigung von Mutter und Kind sahen, weder Sinn noch Pietät für die Überlieferung hatte.

Dagegen sind die Gründe, die BURCKHARDT für eine nachträgliche Korrektur an Kardinal und Bischof durch KLAUBER geltend machte (No. 4, S. 80, 81), durchaus stichhaltig. Sie sind nämlich treue Abbilder nicht der gleichnamigen, sondern derjenigen Klingenthaler Figuren, die in der Reihe denselben Platz einnehmen, nämlich des Patriarchen und des Erzbischofs (s. Tabelle IV). Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sie ursprünglich ebenfalls einen Patriarchen und einen Erzbischof darstellten und erst später, bloss durch eine Abänderung der Attribute in den Kardinal und den Bischof verwandelt wurden. Auch ist der Beweggrund für eine solche Änderung leicht zu verstehen. In Gross-Basel wurden der Kardinal und der Bischof der Klingenthaler Reihe, die Hintermänner des Königs und des Herzogs, durch die Königin und die Herzogin ersetzt, so dass gerade diese beiden in allen Totentänzen vorhandenen Vertreter der höheren Geistlichkeit anfangs fehlten und nur der Patriarch und der Erzbischof zurückblieben; diese waren aber offenbar leichter zu vermissen als die ersteren, wie das Lübecker Gemälde, der „Totendanz“, der Berner und der HOLBEINSche Totentanz lehren, und wurden daher in den Kardinal und Bischof verwandelt. Dies wird auch durch den Text bestätigt, der in den zwei letzten Zeilen des Kardinals mit dem Berner Text übereinstimmt, wo dieselben Zeilen aber nach dem ganzen Gedankengang ursprünglicher zu sein scheinen, so dass eine Entlehnung durch KLAUBER wahrscheinlich wird.

BURCKHARDT hat aber weiter angenommen, dass auch die Königin und die Herzogin nicht von Anfang an in Gross-Basel existierten, sondern ebenfalls erst von KLAUBER an die Stelle des ursprünglichen Kardinals und des Bischofs eingefügt wurden, denn der Tote der Herzogin habe dieselbe Haltung wie der Tote des Bischofs in Klein-Basel, der in der Reihe denselben Platz einnimmt; folglich habe auch in Gross-Basel ursprünglich an Stelle der Herzogin der Bischof und nach Analogie an Stelle der Königin der Kardinal gestanden. BURCKHARDT übersieht jedoch den wesentlichen Unterschied in beiden Fällen. Bezüglich der beiden Geistlichen wurde die Verwandlung des zuerst dargestellten Standes durchaus glaublich an den betreffenden Figuren selbst, nämlich dadurch festgestellt, dass sie bis auf die Attribute ihre erste Bildung unverändert behielten. Im zweiten Fall kann aber doch bloss die entfernte Ähnlichkeit der

begleitenden Toten in No. 5 und 9 von Klein- und Gross-Basel keineswegs beweisen, dass auch deren Partner ursprünglich gleich, d. h. auch in Gross-Basel der Kardinal und der Bischof waren. Auch das von BURCKHARDT vorgebrachte Motiv für die angeblich von KLAUBER vorgenommene Änderung, nämlich eine Nachahmung HOLBEINS, ist nicht überzeugend. Dies kann wohl für den ersten Maler eines Bildes bestimmend sein, der seine Wahl nach freiem Ermessen trifft, aber nicht für einen Ausbesserer, der doch nicht ohne Not zwei ganz neue Figuren malt, es sei denn, dass, wie bei den zwei letzten Bildern (Maler und Familie) die Eitelkeit, sich selbst ein Denkmal zu setzen, ihn dazu veranlasste.

Die endgiltige Entscheidung geben aber natürlich die Bilder selbst. BURCKHARDT traut dem KLAUBER, obgleich er ihn für den Urheber beider Frauenbilder hält, doch nicht die Kunst zu, sie so geschaffen zu haben, wie sie uns überliefert sind; da muss wieder eine verbessernde spätere Übermalung nachgeholfen haben. Und im Zusammenhange damit scheint ihm auch das angeblich italienische Kostüm beider Figuren der Zeit der zweiten Ausbesserung des Gemäldes im Jahre 1616 anzugehören. Nun wurde aber schon gezeigt (s. S. 119), dass MERIAN seine Kopie vor dieser Übermalung, also nach dem von KLAUBER restaurierten Gemälde von 1568, anfertigte; und dennoch zeigen MERIANS Kupfer Königin und Herzogin in demselben Kostüm. Ihre Bilder müssen also, wenn sie KLAUBER nicht zuzutrauen sind, schon früher, also gleich bei der Entstehung des ganzen Gemäldes, in dem uns bekannten Zustande gemalt sein. Auch weiss jeder, der sich auch nur ein wenig in der Trachtenkunde umgesehen hat, dass der weite Halsausschnitt und der freie Faltenwurf des um die Brust eng anliegenden, aber in der Taille nicht abgesetzten Kleides, was wir eben in jenen Figuren sehen, dem 15. und allenfalls dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören, 1568 und gar 1616 aber schon längst verschwunden waren und den steifen Rücken mit gesondertem Mieder und hohem Kragen Platz gemacht hatten. Schon die Berner Bilder (1515—1520) der Kaiserin, der Königin und anderer Frauen zeigen, dass damals das vom Rock getrennte Mieder aufgekommen war, während der Halsausschnitt noch bestand; und in der Zeichnung zur Dolchscheide (1520) hat HOLBEIN das Kostüm der Basler Königin ebenfalls mit einem solchen Mieder in Verbindung gebracht, von seinen eigentlichen

Kostümbildern und Gemälden ganz zu schweigen. Auf der anderen Seite lassen sich für die Frauentrachten des Grossbasler Totentanzes genaue Seitenstücke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisen*), so dass nicht der geringste Grund dagegen vorliegt, dass schon der erste Maler dieses Gemäldes die Königin und die Herzogin im Anschluss an ihre Männer schuf und deshalb den Kardinal und den Bischof, denen diese Plätze zukamen, einfach unterdrückte. Die spätere Umwandlung der beiden übriggebliebenen hohen Geistlichen stand damit in keinem notwendigen Zusammenhang und konnte als ganz untergeordnete Arbeit selbst von einem handwerksmässigen Ausbesserer vorgenommen werden, dessen Werk die beiden vorzüglichen Frauengestalten nicht sein konnten.

Ebenso ist für alle anderen Gestalten Gross-Basels, die gegenüber Klein-Basel stark abgeändert oder ganz neu erscheinen — Ritter, Edelmann, Ratsherr, Kaufmann, Pfeifer, Herold, Schultheiss, Krämer, Vogt, Jude, Heide, Heidin — 1568 als Entstehungsjahr zurückzuweisen. Freilich legt BURCKHARDT darauf Gewicht (No. 4, S. 78, 82), dass neben anderen Personen ganz besonders der Ratsherr ein Kostüm des 16. Jahrhunderts trage, wie es schon FISCHER (No. 19) dargethan hätte. Nun kann man dies zugeben und doch den Schluss bestreiten, dass dieses Kostüm „auf KLAUBER hindeute“. Denn FISCHER meinte den Anfang des Jahrhunderts und nicht 1568 (a. a. O., S. 13—15); und obwohl er darin recht hat, so kam doch dieselbe Tracht schon zu Ende des 15. Jahrhunderts vor, wie aus SCHEDELS Chronik von 1493 (Bl. XXII, XLI, CLXII, CCXL) und ganz besonders aus einer Figur vom Jahre 1490 bei HEFNER-ALTENECK (II, 13) hervorgeht, die ein vollkommenes Seitenstück zum Ratsherrn darbietet (für die Gamaschen vgl. ebend. II, 169).

Für die Trachten der übrigen obengenannten Personen lassen sich gleichfalls Belege aus dem 15. Jahrhundert und zwar aus SCHEDELS Chronik beibringen: für die eigentümliche Kopfbedeckung des Grafen und des Herolds in Bl. XLI, XLVII, für die Tracht des Kaufmanns und Vogts in Bl. XXXVII, des Pfeifers in Bl. XV, des Krämers in Bl. CVII u. s. w. Dagegen fehlen in diesen Bildern durchweg die ausserordentlich breiten Schuhe oder die „Bärenklauen“, die sehr präcis den Beginn des 16. Jahrhunderts bezeichnen,

*) Für die Königin vgl. HEFNER-ALTENECK II, 130 (1480) und SCHEDEL Bl. 196 (1493), für die Herzogin die Miniatur von ca. 1480 bei LE ROUX DE LINCY und TISSERAND, S. 585.

(vgl. Fig. 80 und 83 aus dem Berner Totentanz von 1515—1520 und die noch älteren DÜRERSCHEN Passionen), und die spanische Tracht, deren geschlitzte Ärmel und Puffen schon 1493 nicht selten sind (SCHEDEL, Bl. CV, CLXXXIV). Es folgt daraus, dass jene Grossbasler Trachten der Zeit vor 1493 angehören.

Endlich hat BURCKHARDT auch an den Totengestalten Belege für seine Theorie zu finden geglaubt. Bekanntlich hat MASSMANN zuerst darauf hingewiesen, dass drei Tote des Grossbasler Totentanzes, beim Waldbruder, beim Narren und beim Koch, auffallend den drei Toten des Ehepaares, der Königin und des Abts im HOLBEINSCHEN Totentanz gleichen. In dieser unverkennbaren Ähnlichkeit erblickt BURCKHARDT ohne weiteres die Thatsache, dass KLAUBER jene Figuren von HOLBEIN entlehnt habe (S. 78, 79) ohne zu beachten, dass MASSMANN mit demselben Recht der blossen Behauptung sich gerade für das Gegenteil aussprach und dass aus jener Ähnlichkeit die Frage erst entsteht, ob und wie sie etwa aus den Zeichnungen selbst erklärt werden könne. — Beginnen wir mit dem Toten des Kochs (Fig. 58). Auf den ersten Blick ist es klar, dass seine Ähnlichkeit mit dem Toten des HOLBEINSCHEN Abts (Taf. 4, No. 14) nur eine allgemeine ist; im einzelnen gleicht jeder von ihnen den übrigen Totengestalten seines Cyklus. So besitzt der Tote des Kochs trotz der durchscheinenden Rippen und Wirbel einen fleischigen Unterkörper, dessen Weichteile sich bis zum halben Schenkel fortsetzen, wo sie mit rissigen Rändern aufhören: ein eigentümliches Motiv, das in den Bildern des Ritters (Fig. 37), des Chorherrn und des Blinden wiederkehrt und im Bilde des Ritters auch an den Armen wiederholt ist*). Am Unterschenkel ragt wie beim Toten der Kaiserin (Fig. 64) ein abgebrochener dürrer Knochen frei aus den Weichteilen hervor. Diese letztere Bildung, die offenbar von dem Anblick eines wirklichen Beinbruchs herrührt, kennt HOLBEIN überhaupt nicht, die hosenförmigen Weichteile am Oberschenkel hat er an der fraglichen Gestalt ebensowenig angebracht; diese hat bei ihm ganz glatte Gliedmassen mit den für HOLBEIN charakteristischen, stark ausgeschweiften Gelenklinien, die wiederum in Gross-Basel

*) BURCKHARDT bemerkt bei dieser Gelegenheit, HOLBEIN habe die Muskelfetzen von Bern entlehnt. Aus einem Totentanzbild, das KASTNER (Nr. 34, Fig. 25) nach den Miniaturen der französischen Handschrift (ca. 1480) kopierte, lässt sich aber ersehen, dass die Toten damals schon mit genau solchen Fleischfetzen gemalt wurden wie in Gross-Basel.

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

durchweg fehlen. Endlich lässt der Grossbasler Meister seinen Toten bloss mit den Zehen auftreten, wie in zahlreichen anderen Bildern (Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Herzog, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Edelfrau — vgl. Fig. 37, 39, 43, 64, 66, 68): eine unkünstlerische Stellung, die HOLBEIN natürlich durchweg vermieden hat. War nun die HOLBEINSche Gestalt das Original, so hat KLAUBER nur ihre allgemeine Haltung, den springenden und den Koch nach sich ziehenden Toten, in sein Bild übernommen, dagegen die bezeichnenden Eigentümlichkeiten HOLBEINS fortgelassen und dafür diejenigen der anderen Totenfiguren Gross-Basels, namentlich ihre unkünstlerische Zehenstellung, adoptiert. Dies ist allerdings möglich, aber unwahrscheinlich. Denn KLAUBER konnte doch nur von dem Wunsch geleitet sein, die HOLBEINSche Figur als eine bessere an die Stelle der alten zu setzen; warum verschlechterte er sie trotzdem, nicht durch Ungeschicklichkeit im Zeichnen, sondern durch den bewussten Anschluss an die übrigen Grossbasler Totengestalten? Warum beschränkte er solche Kopien nach HOLBEIN, die für einen Ausbesserer überhaupt nicht nötig waren, auf die drei Toten*) und erschwerte sich noch dazu die Arbeit durch die an sich nachteilige Kombination zweier Typen?

Dies sind aber nicht die einzigen Bedenken gegen die BURCKHARDTSche Annahme; es liegt uns ein positives Merkmal gegen die Autorschaft KLAUBERS an jenen Totengestalten vor. Die einzigen ihm sicher zuzuschreibenden Szenen des eigentlichen Totentanzes sind die Mutter mit dem Kinde und der Maler. Kopien davon existieren nur bei FRÖHLICH und MERIAN, beziehungsweise CHOVIN, nicht bei BÜCHEL, da sie inzwischen zerstört waren (s. S. 114). MERIAN zeichnet die Toten auf diesen zwei Bildern ebenso wie sonst auch, nämlich sehr ungenau nach einem von ihm erfundenen Typus, wie unter anderem gerade der vom Original (beziehungsweise BÜCHEL) ganz abweichende Tote des Kochs beweist (s. S. 120, Fig. 52, 53). Bei MERIAN kann man also nicht erfahren, wie KLAUBER seine selbständigen Totengestalten eigentlich gezeichnet hatte. FRÖHLICH zeigt uns die fraglichen Gestalten als vollständige und annähernd richtige Skelette**);

*) Nach BURCKHARDT soll auch der Grossbasler Krämer von HOLBEIN stammen, aber nur dem Sinn nach, nicht als Kopie, wovon hier allein die Rede ist.

***) Infolge der Vereinigung beider Gruppen, des Malers und der Frau mit dem Kinde, in einem Bilde sind bei FRÖHLICH die beiden Toten des Malers leider etwas verdeckt.

und da seine Zeichner bis auf eine Ausnahme (Bild des Kriegers vom Formschneider G S) kein Skelett gezeichnet haben, wenn es in der Vorlage fehlte, so ist es sehr unwahrscheinlich, dass gerade der ungeschicktere Zeichner HJW oder HW in der von ihm herührenden Gruppe des Malers gleich drei Skelette an die Stelle von fleischigen Toten gesetzt haben sollte. Ich halte es daher für sicher, dass er diese Gestalten nicht willkürlich abänderte wie MERIAN, sondern sich in der Hauptsache an sein Vorbild hielt; d. h. KLAUBER hat in den einzigen Bildern, die ihm ganz bestimmt zugeschrieben werden müssen, die Toten als vollständige Skelette gemalt. Damit ist aber nicht in Einklang zu bringen, dass derselbe KLAUBER an anderen Stellen neue Totenfiguren in der allgemeinen Haltung nach HOLBEIN und in der Ausführung nach dem sonstigen Grossbasler Muster, d. h. als fleischige Körper, gemalt hätte.

Alle solche Bedenken fallen fort, sobald umgekehrt angenommen wird, dass HOLBEIN zunächst den besprochenen Toten des Kochs schon im Anfang des 16. Jahrhunderts im Grossbasler Gemälde vorfand und für sein Bild des Abtes benutzte. Einmal war ja der Grossbasler Totentanz das natürliche Vorbild für die gleichen Arbeiten HOLBEINS; dann ist es selbstverständlich, dass HOLBEIN die entlehnten Motive frei verarbeitete und ihre Mängel verbesserte, wie es für den Toten des Kochs zutrifft. Es sprechen also alle That-sachen für diese Annahme; für das Gegenteil ist aber bisher nichts vorgebracht worden als die blossе Behauptung BURCKHARDTS.

In ähnlicher Weise erledigt sich die Frage nach der Herkunft der beiden anderen Totengestalten. Der auf der Laterne trommelnde Tote des Waldbruders ist unzweifelhaft eine Nachahmung des Toten beim Kaufmann in den Holzschnitten H² (Fig. 47); denn in beiden Fällen benutzte der Tote zum Trommeln ein dem Lebenden gehöriges Geschirr, dort die Laterne, die sogar im Text erwähnt ist, hier eine Art von kleinem hölzernen Kübel*). In der Ausführung des

*) VÖGELIN ist hinsichtlich der drei Totengestalten ganz BURCKHARDTS Ansicht; insbesondere der auf der Laterne trommelnde Tote in Gross-Basel setze ein Vorbild mit einer wirklichen Trommel voraus, wie es gerade HOLBEIN darbierte (No. 71, S. 54). Wie unsicher dieser Schluss ist, sehen wir aus den Heidelberger Holzschnitten. Dort hat sich der Totenkopf, den der Tote des Papstes schon in Klein-Basel als Trommel benutzt, in zwei wirkliche „Pauken“ verwandelt, sowie der erwähnte Kübel von H² in Metzniz durch eine wirkliche Trommel ersetzt ist (S. 110). Beide Fälle beweisen also gerade das Gegenteil von VÖGELINS Voraussetzung: die Trommel war nicht das unmittelbare Vorbild eines anderen, ähnlich benutzten Gegenstandes, sondern sie entstand umgekehrt erst aus dem letzteren. Die Analogie spricht also gegen VÖGELIN.

Totenkörpers hält sich aber der Grossbasler Maler an den im ganzen Gemälde üblichen Typus, während der fragliche Tote HOLBEINS (Ehepaar, Taf. 7, No. 35) wohl die allgemeinen Umrissse jener Grossbasler Figur wiederholt, aber in der Ausführung ganz abweicht; man beachte nur den Mangel der Weichteile der Bauchgegend und das breite Becken. Dasselbe gilt auch für den Toten im Narrenkleide bei HOLBEIN (Taf. 4, No. 11) und in Gross-Basel (Fig. 41). Dazu kommt jedoch, dass er in Gross-Basel, wo er den Narren führt, nur eine Variation desselben Gedankens zeigt, der schon in dem gewappneten Toten des Ritters, in dem ebenfalls mit einem Stelzfuss versehenen Führer des Krüppels u. s. w. desselben Gemäldes vorgezeichnet war, dass er also bei dieser Nachäffung des Lebenden ganz in die Auffassungsweise des ursprünglichen Grossbasler Malers passt; wogegen dieselbe Figur im HOLBEINSchen Bilde der Königin schon einer näheren Erklärung bedarf*). Auf Grund aller dieser Thatsachen lässt sich auch für die eben besprochenen zwei Totengestalten genau dasselbe gegen die Priorität HOLBEINS anführen wie im ersten Falle (Koch). Die drei Totengestalten waren also schon vor HOLBEINS Zeit in Gross-Basel vorhanden und gingen erst von dort in HOLBEINS Totentanz über.

Bekanntlich giebt es aber im Grossbasler Gemälde ein wirkliches Skelett, beim Arzte, das nach BURCKHARDT in den Totentänzen „zum erstenmal, selbst HOLBEINS Bilder nicht ausgenommen, die richtige ‚Anatomey‘ des menschlichen Leibes wiedergiebt“ (No. 4, S. 77). Er erklärt es daher für eine Nachahmung einer VESALSchen Abbildung vom Jahre 1543, wo das Gerippe eine ganz ähnliche Stellung habe wie im Totentanz, und folgerichtig für ein Machwerk KLAUBERS. Man kann natürlich BURCKHARDT so wenig wie WOLTMANN, dem eigentlichen Urheber jener Ansicht, einen Vorwurf aus ihrer Unkenntnis der Anatomie machen; aber in ihren Urteilen über anatomische Dinge hätten sie doch vorsichtiger sein können. Der Tote des Arztes ist erstens in seinen Umrissen, mit der falschen Hand am rechten Arm, eine Wiederholung des entsprechenden Toten in Klein-Basel (Fig. 60, 61); folglich ist seine Ähnlichkeit mit dem VESALSchen Bilde bezüglich der Stellung rein zufällig. In jene Umrissse wurde das Gerippe hineingezeichnet, aber keineswegs nach VESAL, wie jeder Kundige ohne weiteres erkennt (Fig. 61, 62).

*) WOLTMANN, No. 78, I, 271: „Im Narrenkostüm, das bei Hofe Freibrief hat, packt der Tod die Königin.“

Der Schädel unterscheidet sich in nichts von den Schädeln der ganzen übrigen Reihe. Das Rückgrat hat dagegen eine auffallende Ähnlichkeit mit einem einfachen Tau, dessen Windungen aber nicht einmal mit der Zahl der Wirbel annähernd übereinstimmen (zwei statt sieben im Halse, drei statt fünf in der Lendengegend); und wo es sich weiter abwärts als verbreitertes und zu einem Stück verschmolzenes Kreuzbein zwischen die Darmbeine einkeilen und darunter in das Schwanzbein auslaufen

sollte, da zeigt es sich in Gross-Basel unverändert, nur verjüngt und frei zwischen den oberen Hälften der Darmbeine schwebend. Am Brustkorbe ist nicht einmal die Zahl der Rippen richtig, seine nach unten verjüngte Form und die grosse Lücke zwischen den weit auseinander stehenden Rippenenden grundfalsch. Die Gliedmassen unterscheiden sich von denen der übrigen Toten bloss durch die

Querteilungen einiger Gelenke und durch die Hinzufügung je eines zweiten Knochens am rechten Unterarm und an den Unterschenkeln, von denen aber nur der des rechten Beins an der richtigen Stelle sitzt. Auch die Lage des rechten Schenkelkopfs ist vollkommen verfehlt, da er vor der noch kenntlichen Gelenkpfanne bis an den unteren Rand des Hüftbeins hinabgeglitten ist. Die Hände sind nicht skelettiert, das Fuss skelett dagegen ziemlich schematisiert;



Fig. 60. Arzt aus dem Kleinbasler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 61. Arzt aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

en
e-
er
ite
ite
EIN
ch,
ion
des
des
also
eise
gur
ung
die
die
drei
asel
r.
wirk-
nzen
rich-
77).
Ab-
llung
BERS.
gent-
ntnis
ische
des
d am
Klein-
schen
wurde
jeder
ackt der

namentlich ist die Zeichnung des Fersenbeins unverkennbar nach dem intakten Fuss erfunden, indem es statt des in Wirklichkeit zwischen-geschobenen Sprungbeins den Unterschenkel selbst trägt, d. h. mit dem Sprungbein überhaupt nur ein Stück bildet. Nur das Becken ist, bis auf den fehlenden vorderen Schluss, annähernd richtig gezeichnet*).

Es folgt aus dieser Prüfung des gerühmten Skeletts, dass es gar nicht von einer Hand und zu einer Zeit, und am wenigsten nach der klaren und schönen VESALSchen Zeichnung gemacht sein kann. Die meisten Teile sind vollkommen verfehlt und verweisen auf eine Zeit vor dem Bekanntwerden richtig montierter Skelette, also auf das 15. Jahrhundert; die zweiten Knochen am Unterarm und den Unterschenkeln und das Becken, vielleicht das einzige nach VESAL gezeichnete Stück, kamen viel später hinzu und mögen KLAUBER zugeschrieben sein, der also dieses Skelett nicht erfand und am wenigsten „richtig zeichnete“, sondern nur das Vorgefundene an einigen Stellen mit besserer Kenntnis korrigierte. Da er aber, dem doch VESALS Bilder bekannt waren, immerhin ein solches fehlerhafte Skelettbild stehen liess, kann er auch die Verse nicht gemacht haben, die dessen Richtigkeit anerkannt wissen wollen („Herr Doctor b'schawt die Anatomey — An mir, ob sie recht g'machet sey“). Mit einem Wort, KLAUBER war auch in diesem Fall nichts weiter als der Ausbesserer**). Aber auch mit seiner ganzen anatomischen Kenntnis, die wir ja an den Skeletten der zwei letzten Bilder beurteilen können, hätte er an HOLBEIN nicht herangereicht, dessen vorzügliche Skelettbilder auf der Dolchscheide, die allein diesen Namen verdienen, von WOLTMANN und BURCKHARDT ganz übersehen sind.

BURCKHARDT hat für seine Ansicht von einer vollständigen Neumalung des Grossbasler Totentanzes durch KLAUBER auch den Text herangezogen, aus dem er mehrere, von dem alten Klingenthaler Text abweichende und an den Berner Text anklingende Stellen citiert, die gleichzeitig Sprachformen des 16. Jahrhunderts aufweisen, wodurch ihre Entlehnung von Bern, natürlich durch KLAUBER, evident werde (No. 4, S. 73). Dies kann ebenso wie einzelne Korrekturen der Bilder im Jahre 1568 ganz wohl zugegeben werden; die Ergänzung halbverwischter Inschriften durch einen Maler wird naturgemäss sogar

*) Die MASSMANNsche Kopie unseres Skeletts steht in allen genannten Punkten noch tief unter der hier reproduzierten BÜCHELSchen Zeichnung.

***) MERIAN hat weitere Verbesserungen desselben Skeletts in seinen Kupferstichen angebracht.

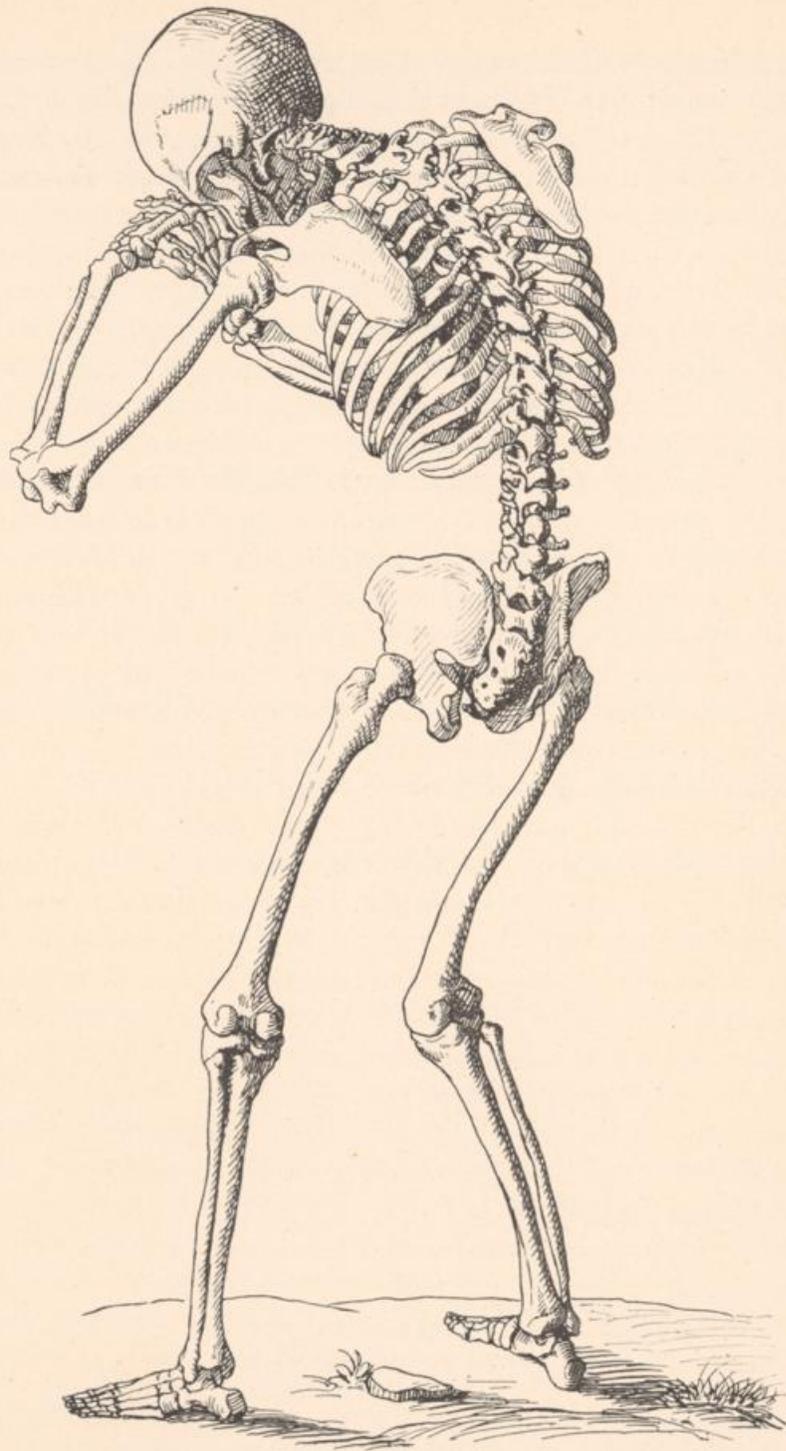


Fig. 62. Skelettbild von Vesalius, nach Choulant.

n
-
it
t,
)
ur
h
n.
ie
as
r-
e-
u-
m
an
m
te
n,
or
").
er
en
e-
or-
en
nd.
eu-
ext
ext
die
rch
rde
der
ung
gar
tief
racht.

eingreifendere Abänderungen des ursprünglichen Textes zur Folge haben müssen, als die Übermalung der Bilder diese abändert. Durch solche Textkorrekturen wird aber jene Theorie von der Neumalung des Ganzen keineswegs bestätigt. Angesichts dieser einzelnen Fälle einer nachweisbaren Übertragung von Berner Ausdrücken und Gedanken nach Gross-Basel muss vielmehr dagegen Verwahrung eingelegt werden, als wenn alle Übereinstimmungen des Berner und des Basler Textes oder gar alle Abweichungen Gross-Basels von Klein-Basel in demselben Sinne zu deuten wären. Nach einer eingehenden und umfassenden Vergleichung des Textinhalts aller drei Gemälde konstatiere ich, dass der Berner Text zahlreiche Stellen enthält, die entweder nur an den Kleinbasler Text oder gleichzeitig an ihn und den mehr oder weniger abgeänderten Grossbasler Text anklingen*), woraus notwendig folgt, dass 1) der Berner Dichter beide Basler Texte benutzte und dass 2) der Grossbasler Text in diesen Fällen schon vor der Entstehung des Berner Gemäldes (1515—1520), also wahrscheinlich doch schon von Anfang an sich von dem Klingenthaler Text unterschied. Andererseits sind die meisten Abweichungen der Grossbasler Verse von denen in Klingenthal ohne jede Beziehung zu Bern (vgl. No. 9—11, 16, 18, 24, 26—28, 31, 32, 34, 35, 37 nach MASSMANN). Wenn diese Neuerungen Sprachformen des vorgerückten 16. Jahrhunderts enthalten sollten, so würde dies nur beweisen, dass KLAUBER bei der

- *) *Papst* Uff Erd scheint gross min Heyligkeit (Bern, vgl. Kl.-B. und Gr.-B.).
Kaiser „Dreifache Krone“ (Bern — für den Kaiser unpassend, daher von Gr.-B. — Papst entlehnt).
 Alle mine Diener Ritter und Knecht
 wychent Jetz von mir (Bern).
 Die sperbrecher sint nu von uch gewichen (Kl.-B. — Kaiserin, vgl. Gr.-B.).
Ritter Du Strenger türer Ritter gutt (Bern, vgl. Kl.-B. und Gr.-B.).
Edelmann Der tod mit dir jetz stryitten wyl (Bern).
 Nun fichtet myt mir der doht (Kl.-B., vgl. Gr.-B.).
Krüppel Der tod dich balld erlöenn soll (Bern).
 Aber der tod wil sin frund sin (Kl.-B., Gr.-B.).
 Vil Hunger leyd ich hie uff Erden (Bern).
 Ein ammer krupel hie uff erden (Kl.-B., Gr.-B.).
Jude O wie sind wir so gantz betrogen,
 Die Rabinen Hannd unns alls erlogen (Bern).
 Die talmüt hat vil gelogen
 Do mit bistu balt betrogen (Kl.-B.).
Kind Es muss tanzten unnd kan nit gahn (Bern).
 Ich motz danzen ich kan noch nit gon (Kl.-B., Gr.-B.).

Auffrischung des gemalten Textes die Sprache seiner Zeit gebrauchte, nicht aber, dass der abgeänderte Inhalt in allen Stücken sein Werk war. Unter allen Umständen lässt sich aus den angeführten That- sachen feststellen, dass die Abänderung des alten Klingenthaler Textes in Gross-Basel und eine Nachahmung des Berner Textes durch KLAUBER keineswegs auch nur in der Mehrzahl der Stellen zu- sammenfallen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so lassen sich als sicher von KLAUBER stammende und vollständig neue Bilder des Grossbasler Totentanzes nur der Prediger, die Mutter mit ihrem Kinde und der Maler bezeichnen; die Umwandlung des Patriarchen und des Erzbischofs in Kardinal und Bischof, sowie die Verbesserung am Skelett des Arztes waren geringfügige Abänderungen desselben Künstlers. BURCKHARDT führte aber noch die Figuren der Königin, der Herzogin, des Ratsherrn, Krämers, Kochs und der vier Toten auf KLAUBER zurück und blieb nicht einmal dabei stehen; son- dern, nachdem er dies begründet zu haben glaubte, erklärte er ohne weiteres alle Abweichungen des Grossbasler Gemäldes vom Klingen- thaler — natürlich mit Ausnahme der Veränderungen nach 1568 — also „alle Kennzeichen, womit man sonst die spätere Entstehung des einen Bildes (Gross-Basel) begründete“, für das Werk Klaubers (No. 4, S. 85 ff.). Nach BURCKHARDT stimmten aber beide Basler Gemälde ursprünglich vollkommen überein, und die bisher allgemein angenommene Priorität des Klingenthaler Gemäldes sei folglich ganz unerwiesen.

Dies ist das Fundament, worauf BURCKHARDT seine letzten Schlüsse aufbaut, indem er gewisse Stellen des Textes in seinem Sinn inter- pretiert. Er findet nämlich, dass vor allem die Verse der Begine und des Beinhauses, die freilich nur von Klingenthal her bekannt sind, für dieses Frauenkloster nicht passten, also auch dort nicht entstanden oder zuerst niedergeschrieben sein konnten*); deshalb sei es wahrscheinlicher, dass sie 1439 in Gross-Basel entstanden und dann auch in demselben Jahr und durch denselben Maler nach Klingenthal übertragen wurden, wo sie zufällig erhalten blieben, während sie in Gross-Basel durch KLAUBER abgeändert wurden.

*) Bei der Begine wird auf den Selbstmord einer solchen angespielt, und der am Beinhaus angebrachte Kirchhofsvers: die Herren liegen bei den Knechten u. s. w. — hatte keinen Sinn auf dem für die Klosterfrauen reservierten Kirchhof.

Dafür spräche nach BURCKHARDT ferner der Umstand, dass das Bild des Predigers, das im Grossbasler Predigerkloster nicht fehlen durfte, in Klingenthal fortfiel, weil es dort nicht unerlässlich schien; und endlich sollte der Ausdruck „schwarze Brüder“ gerade auf die Dominikaner als Veranstalter des Totentanzes und somit auf die Priorität ihres Gemäldes hinweisen.

Diese letztere Auslegung der „schwarzen Brüder“ und die Annahme hinsichtlich der Prediger hat sich uns jedoch schon als irrig ergeben (S. 17, 125). Auch wäre die angeführte Erklärung, warum der Prediger in Klein-Basel fehlte, recht wenig geeignet, das erste Argument BURCKHARDTS, das er dem Text der Begine und des Beinhauses entnahm, zu stützen. Denn wenn die Klosterfrauen diesen angeblich anstössigen Text immerhin kopieren liessen, während sie das Bild des Predigers nur deswegen unterdrückten, weil es ihnen nicht gerade nötig schien, so dürfte die behauptete Anstössigkeit jenes Textes doch nicht so gross gewesen sein.

Ob nun aber dieses Argument beweiskräftig ist oder nicht, so bleibt doch die Hauptsache die, dass die bezüglichen Textstellen sämtlich nur von Klingenthal bekannt sind und ihre Verwertung davon ausgeht, dass sie anfangs auch in Gross-Basel vorhanden waren und nur durch den pietätlosen KLAUBER übermalt und abgeändert wurden: eine Behauptung, die sich in keiner Weise begründen lässt. Denn selbst wenn man diesem Ausbesserer die umfassendsten Abänderungen des ursprünglichen Textes und der Bilder zuschreiben müsste, so wäre damit nichts weiter als erst die Möglichkeit gegeben, aber noch lange nicht ein wirklicher Nachweis, dass beide Gemälde vor KLAUBERS Zeit identisch waren. Dies bliebe also bloss eine Vermutung, auch wenn KLAUBERS Anteil an den uns bekannten Grossbasler Bildern nicht ein so beschränkter wäre, wie es dargethan wurde. Halten wir uns dagegen an die Malerei selbst, nicht bloss an ihren Inhalt, so liefert sie uns ganz positive Zeugnisse über das Verhältnis beider Gemälde, die alle Vermutungen überflüssig machen.

Es sind hier vor allem die ganz durchgängigen Änderungen in der Auffassung und Zeichnung zu beachten, die das Grossbasler Gemälde gegenüber dem Klingenthaler aufwies und die derart sind, dass sie nicht durch blosser Korrekturen an schon vorhandenen Figuren, sondern nur durch eine ganz neue Malerei entstehen konnten. Hätte KLAUBER diese Arbeit gethan, dann wäre er nicht

ein blosser „Erneuerer“ gewesen, wie es in der Inschrift am Schluss des Gemäldes heisst, oder ein „Restaurator“, wie ihn BURCKHARDT selbst gelegentlich bezeichnet, dessen prahlerisches Bildnis nach den späteren Übermalungen nicht ohne Grund beseitigt werden konnte (BURCKHARDT, S. 63), sondern in der That ein „Schöpfer des neuen Ganzen“.

Die bezeichneten Änderungen hielten sich jedoch innerhalb bestimmter äusserer Grenzen, indem der Grossbasler Maler, der sich uns gleich als der Kopist erweisen wird, diese seine Eigenschaft schon in der Treue verrät, mit der er an den Grundzügen seiner Vorbilder, an der ganzen Situation, meist auch an der Stellung und dem Gebaren der Figuren festhält, und die Neuerungen nur innerhalb dieses Rahmens anbringt. Dies hinderte ihn natürlich nicht, wo eine besondere Veranlassung dazu vorlag, das Vorbild durch eine ganz neue Zeichnung zu ersetzen, wobei diese neuerfundenen Figuren, da der Zwang der Kopie fehlte, sich durch Freiheit und Schönheit der Auffassung auszeichnen. Die Figuren der Königin, der Herzogin, Fürsprech und Krämer mögen durch die Wünsche der Besteller veranlasst sein; der Kaufmann (Pfeifer?), Herold, Schultheiss, Vogt, Jude, Heide, Heidin, Koch und Bauer*) sind aber unzweifelhaft in neuer Gestalt wiedergegeben, weil die Vorbilder zu wenig zufriedenstellend waren, wie es schon BÜCHEL andeutete. Ähnlich ging es mit den Toten, die im allgemeinen die Schicksale ihrer Partner teilten, d. h. gleich diesen kopiert oder neu erfunden wurden; ausgenommen sind nur die selbständig abgeänderten Toten der Äbtissin, des Pfeifers, des Narren und des Blinden, ob auch des Waldbruders, bleibt wegen der eingreifenden Beschädigung der Klingenthaler Totengestalt fraglich. Es ist nun nicht ohne Interesse, zu sehen, dass von allen diesen neuen Gestalten, namentlich wenn man von den ganz neueingeführten Ständen absieht (Königin, Herzogin, Fürsprech, Krämer), weitaus die Mehrzahl (achtzehn gegen vier)**) auf die kleinere zweite Abteilung der ganzen Reihe, nämlich die

*) Herold und Bauer von Klein-Basel sind uns infolge frühzeitiger Zerstörung nicht bekannt. Doch lassen die kümmerlichen Spuren des Herolds und der Tote des Bauern vermuten, dass die entsprechenden Bilder in Gross-Basel neu erfunden waren.

***) Diese 18 Figuren sind: Herold, Schultheiss, Vogt, Blinder, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer (?), dann die Toten beim Herold, Schultheiss, Vogt, Narren, Blinden, Juden, Heiden, Koch, Bauer. Die vier anderen Figuren sind: der Kaufmann (Pfeifer?) und die Toten des Kaufmanns, der Äbtissin und des Pfeifers.

No. 27—39, entfällt, die ich im Klingenthaler Gemälde als eine spätere und entschieden geringere Malerei bezeichnete, was der Grossbasler Maler offenbar zu bestätigen scheint.

Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten der Abänderungen, zunächst bei den Toten. An ihnen ist der Charakter wirklicher, verwesender Leichen entschiedener wie früher hervorgehoben, durch die teilweise Entblössung des Skeletts, die zerfetzten Muskeln, die hervortretenden Eingeweide und Ähnliches mehr. Neu ist auch die Einführung weiblicher Toter, die durch ihre Beziehung zu ihren gleichfalls weiblichen Partnern, der Kaiserin und der Königin — gewissermassen ihresgleichen — den Gegensatz zu dem Tod des Schauspiels am vollkommensten markieren. Diese Neuerung verdankt aber Gross-Basel keineswegs dem Berner Meister MANUEL durch KLAUBERS Vermittelung (WACKERNAGEL). Denn weibliche Tote kamen schon in den französischen Gemälden und den Heidelberger Holzschnitten H² vor, von denen natürlich nicht jene weit entlegenen Unica in Kermaria und La Chaise-Dieu, sondern diese weit verbreiteten deutschen Holzschnitte die Quelle für MANUEL und den Basler Maler waren; mit dem Unterschied, dass MANUEL die weiblichen Toten ebenfalls mit Männern, der andere aber mit Frauen verband. — Dann ist die ganze Bewegung der Toten in Gross-Basel mannigfaltiger, belebter und selbst leidenschaftlich geworden, der Tanz ist häufiger dargestellt als in Klingenthal*), sowie sie auch häufiger Musikinstrumente oder Abzeichen der ihnen zugeteilten Lebenden tragen (Kardinal, Ritter, Arzt, Krüppel, Waldbruder, Pfeifer, Schultheiss, Narr, Koch).

In ähnlicher Weise hat unser Maler an den Lebenden das verstärkt zum Ausdruck gebracht, was in Klein-Basel nur mehr angedeutet war, nämlich das durch Neigung des Kopfes oder des ganzen Oberkörpers und durch die Erschlaffung der Hände bezeichnete Sterben. Aber auch sonst wurde meist die Haltung verbessert, natürlicher und verständlicher, der Stand häufiger durch passende Attribute bezeichnet (Kaufmann, Vogt, Jude, Heide, Heidin, Koch) und die Tracht meist zeitgemäss geändert (Kaiserin Fig. 64, Edelmann, Edelfrau Fig. 39, Kaufmann, Jüngling Fig. 77, Jungfrau Fig. 72, Pfeifer, Schultheiss, Vogt, Narr Fig. 41, Jude, Heide, Heidin

*) Sowie WACKERNAGEL die Grossbasler Toten „beinerer“ und „rippichter“ als ihre Vorbilder nennt, findet MASSMANN sie tanzender!

ie
er

n,
er,
ch
ie
ie
en
—
es
er-
EL
ote
ger
en
en
ler
en
—
ig-
ist
ger
den
ult-

ver-
an-
des
ich-
sert,
nde
och)
del-
frau
idin

Vor-

SCENEN AUS DEM KLEINBASLER TO
UND DIE ENTSPRECHENDEN SCENEN AUS DEM GROSSBASLER



Fig. 63.



Fig. 64.

Kaiserin.



Fig. 65.



Fig. 66.

König.



Fig. 67.



Fig. 68.

Graf.

Holbeins Totentanz und seine Vorbilder.

KLEINBASLER TOTENTANZ (63, 65, 67, 69, 71, 73)
S DEM GROSSBASLER TOTENTANZ (64, 66, 68, 70, 72, 74) NACH BÜCHEL.



Fig. 64.

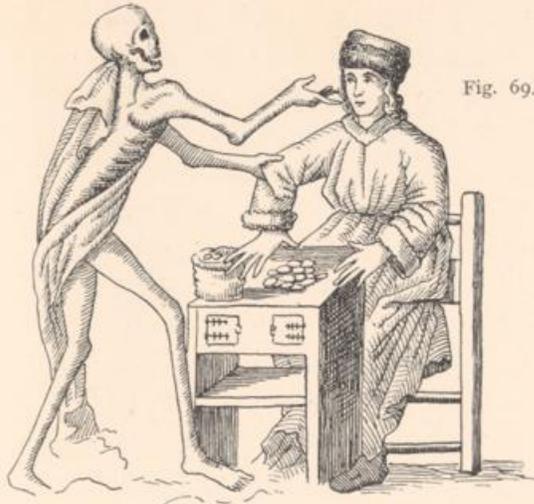


Fig. 69.



Fig. 70.

Wucherer.



Fig. 66.



Fig. 71.



Fig. 72.

Jungfrau.



Fig. 68.



Fig. 73.



Fig. 74.

Heidin.

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

SCENEN AUS DEM KLEINBASLER TOTENTANZ (63, 65, 67, 69, 71, 73)
UND DIE ENTSPRECHENDEN SCENEN AUS DEM GROSSBASLER TOTENTANZ (64, 66, 68, 70, 72, 74) NACH BÜCHEL.



Fig. 63.



Fig. 64.



Fig. 69.



Fig. 70.

Katharin.

Wachere.



Fig. 65.



Fig. 66.



Fig. 71.



Fig. 72.

König.

Jungfrau.



Fig. 67.



Fig. 68.



Fig. 73.



Fig. 74.

Gräb.

Heidin.

Heiliger Totentanz und seine Vorbilder

Verlag von Karl J. Treibner in Strassburg



Fig. 74, Koch Fig. 59). Daneben finden sich selbständige Motive, die in das Einerlei der Scene Abwechslung bringen und sie beleben: dem Kaufmann hat der Tote einen kleinen Totenschädel in die Wagschale gelegt, die dadurch tief hinabgezogen wird, der Wucherer an seinem Zahlisch (Fig. 70) bietet dem unerwünschten Besucher Geld, um ihn los zu werden*), der Tote des Blinden zerschneidet die Schnur, an der der Blinde von seinem Hunde geführt wird, u. s. w. Endlich regt sich gelegentlich ganz unverhohlen die Spottlust: das Skelett, das den Arzt zur Prüfung auffordert, ob es recht gemacht sei, die Gebärde, mit der der Tote seine anzügliche Anrede an die Äbtissin begleitet, sind Beispiele dafür.

Alle diese Neuerungen verlangten Abänderungen der Zeichnung, deren Mass oft nur deshalb geringer erscheint, weil die allgemeine Situation der Gruppe, solange es ging, nach dem Muster beibehalten wurde. Als Beispiel citiere ich die Toten des Papstes, des Kaisers, der Kaiserin (Fig. 64), des Königs (Fig. 66) und des Kardinals, deren Unterschiede in beiden Gemälden bei flüchtiger Betrachtung ganz untergeordnet erscheinen, die aber die durchaus neue Auffassung in Gross-Basel deutlich offenbaren, sobald man Durchzeichnungen von ihnen vergleicht. Und ebensowenig kann von den übrigen Gestalten eine einzige als eine wirklich genaue Kopie des Vorbildes in dem Sinne bezeichnet werden, dass der Kopist thatsächlich dasselbe wiedergeben wollte, und dass man gar auf die Vermutung kommen könnte, „der gleiche Maler habe nach den gleichen Vorlagen seines Malerbuchs zuerst das eine, dann das andere Bild gemalt“ (BURCKHARDT, S. 92). Ich finde im Gegenteil die Verschiedenheit der ganzen Auffassung in beiden Basler Gemälden noch viel durchgreifender als die Verschiedenheit der Zeichnung, so dass ihre Entstehung zu verschiedener Zeit und durch verschiedene Maler gerade an jenen Bildern sich am auffälligsten zeigt, die einander äusserlich am meisten gleichen, also namentlich im Anfang der Reihe (Fig. 63—68).

BURCKHARDT erwähnt bei dem obencitierten Satz ein Merkmal, das jene seine Vermutung unterstützen sollte: die Identität der Verzeichnungen. Dies bezieht sich aber nur auf den Toten des Arztes, dessen rechte Hand in Klein-Basel und Gross-Basel gleich falsch

*) Beim Kaufmann in Klein-Basel heisst es: der (tod) nympt weder gelt noch gütt.

gezeichnet ist, und beweist nicht die Arbeit desselben Malers, sondern nur, dass der Kopist ebenso flüchtig wie der Ausbesserer nachlässig war (s. o. S. 78). Sonst sind alle derartigen Verzeichnungen des Kleinbasler Gemäldes in Gross-Basel verbessert; freilich nicht immer mit dem gewünschten Erfolg, da der Grossbasler Maler in der Regel den Hauptfehler übersah und nur seine üblen Folgen zu beseitigen sich bemühte. Solche Fälle sind aber gerade besonders geeignet, die Beziehungen beider Gemälde und beider Maler zu einander aufzudecken und den Wert einer genauen Vergleichung der Bilder zu lehren. Als Beispiel wähle ich die Scene des Herzogs, deren Verzeichnungen und Korrekturen in Klein- und Gross-Basel bereits erläutert wurden (S. 81 f., s. Fig. 75, 76).

Dass der Tote des Herzogs in Klein-Basel ursprünglich so gemalt war, wie er uns bei BÜCHEL erscheint, ist einfach ausgeschlossen, obwohl es BURCKHARDT annehmen muss, da er alle Verzeichnungen der Flüchtigkeit des ersten Malers zuschreibt (No. 4, S. 49). Ein Maler, wie der Schöpfer der Jungfrau und des Waldbruders in Klingenthal, mag unter Umständen eine Hand falsch zeichnen oder ähnliche Fehler begehen: aber an einer Figur beide Hände und beide Füße miteinander verwechseln, das Gesicht in den Rücken versetzen, die das Gewand haltende Hand ebenfalls an den Rücken, statt an die Brust legen u. s. w. — das kann ein solcher Maler auch mit dem Aufgebot aller denkbaren Flüchtigkeit nicht. Das konnte nicht einmal einer von den hinlänglich gekennzeichneten Ausbesserern durch ebenso viele unmittelbar verübte Fehler zustande bringen, sondern nur mittelbar durch einen einzigen Kapitalfehler, dessen Konsequenzen er unbeachtet liess, nämlich durch die Verwandlung der ursprünglichen Bauchseite in einen Rücken, während die übrigen Teile in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten blieben. Man hat sich daher nur jenen Fehler beseitigt zu denken, um die ganze Figur so vor sich zu sehen, wie sie zuerst gemalt wurde.

In Gross-Basel ist derselbe Tote im ganzen unverkennbar wiederholt, und zwar, nach MERIAN und BÜCHEL zu schliessen, wenigstens seit 1568 (KLAUBER); nur sind die beiden Füße und die rechte Hand der Rückenansicht angepasst, und selbst der Kopf wurde zu demselben Zweck so gedreht, dass er in Profilstellung auf der Schulter ruht. Die andere Hand und das Gewand sind wesentlich ebenso gebildet wie in Klein-Basel. Der Grossbasler Tote erscheint

also nicht so widersinnig wie der Kleinbasler, aber immerhin gezwungen, unnatürlich*). Dies lässt sich aber keineswegs ebenso wie in Klein-Basel durch eine falsche Übermalung einer ursprünglichen Bauchseite erklären; denn wenn man sich eine solche an Stelle des Rückens ausgeführt denkt, so bliebe immer noch eine Hand falsch und namentlich der Kopf in seiner unnatürlichen Haltung, während die Beine und Füße allerdings auch zu dieser Abänderung passen würden. Nur ist es wegen ihres grossen Abstandes in der Tiefenrichtung ausgeschlossen, dass an ihnen Rechts und Links jemals im Sinne von Klein-Basel umgekehrt war und durch Übermalung verwechselt wurde. Mit einem Wort, der Grossbasler Tote kann seine uns allein bekannte Gestalt nicht durch einzelne Übermalungen und Korrekturen, sondern nur durch eine einheitliche Malerei des Ganzen erhalten haben, wobei die Rückenansicht und die allgemeinen Umrisse der Klingenthaler Figur das Massgebende waren, und die erzwungenen Anpassungen daran eben die ungeschickte Ausführung (Kopfhaltung, linke Hand und Gewand) bedingten.

Wie stimmt nun damit die Annahme BURCKHARDTS, dass die beiden Basler Gemälde anfangs ganz gleich und das Grossbasler zwar die Vorlage des anderen war?

*) MERIAN hat die Figur dadurch zu verbessern gesucht, dass er den Ansatz der Beine und daher auch die Füße änderte. Die übrigen Ungeschicklichkeiten blieben aber und lassen noch immer die Intentionen des ersten Malers erkennen.



Fig. 75. Herzog aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 76. Herzog aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

Der einzig sichere Ausgangspunkt der Diskussion bleibt die Tatsache, dass unser Toter in Klingenthal ursprünglich in der Vorderansicht gemalt war. Nach BURCKHARDT musste also der Grossbasler Tote bis 1568 ebenso beschaffen gewesen sein, folglich KLAUBER ihn nicht bloss ausgebessert sondern Rumpf, Kopf und Beine, und daher im Grunde genommen die ganze Figur in durchaus veränderter Haltung neu gemalt haben. Dennoch sind alle ihre Neuerungen und unverkennbaren Mängel nur verständlich aus dem engen Anschluss an die uns bloss aus Klingenthal bekannte Gestalt mit dem falschen Rücken, den KLAUBER aber weder in Gross-Basel vorfand, noch in Klingenthal kopiert haben kann, da das dortige Gemälde damals bereits verschollen war.

Wenn man daher jenen offenbaren Zusammenhang beider Figuren nicht durch einen wunderbaren Zufall erklären will, so erscheint die vermeintliche Schöpfung der Grossbasler Totengestalt durch KLAUBER geradezu unmöglich, wie sie denn auch bloss durch eine Hypothese gefordert wird, die weder nötig, noch wahrscheinlich und daher aufzugeben ist. Aus der allgemeinen Übereinstimmung beider Gestalten wird man vielmehr notwendig auf irgend eine Entlehnung schliessen müssen; und auf Grund ihrer genau auseinandergesetzten Beziehungen bleibt eben nur noch eine Annahme möglich: der Grossbasler Maler kopierte, wie es aus meiner Darstellung ohnehin deutlich hervorgeht, die falsch ergänzte Kleinbasler Figur, indem er einige der auffälligsten Fehler verbesserte — und der uns bekannte Thatbestand ist gegeben.

Genau dasselbe lässt sich aus zahlreichen ähnlichen, nur weniger prägnanten Fällen entnehmen, von denen ich namentlich die schon erläuterten Verzeichnungen und Korrekturen auf den Bildern des Ritters (Fig. 36, 37) und des Narren (Fig. 40, 41) erwähne, wo der Grossbasler Maler die durch Ausbesserungen entstandenen falschen Überschneidungen des Klingenthaler Gemäldes beibehielt und durch umfängliche Änderungen an der ganzen Figur mit dieser in Einklang zu bringen suchte (S. 80). Überall ist nur die Annahme, dass Klein-Basel die Vorlagen für den Grossbasler Maler lieferte, imstande, den Widerspruch zu lösen. Daneben beweist die ganze künstlerische Auffassung des Grossbasler Gemäldes, die ja schon WACKERNAGEL trefflich erläuterte, seine spätere Entstehung gegenüber dem Kleinbasler Gemälde. Ich komme daher, auch auf früheres zurückgreifend,

zu dem Ergebnis: 1) Das Grossbasler Gemälde hat, mit Ausnahme des Predigers und der zwei letzten Bilder und abgesehen von untergeordneten Korrekturen, seinen ursprünglichen Zustand bis zuletzt bewahrt, 2) es ist eine Nachahmung des Kleinbasler Gemäldes.

Dies führt naturgemäss zu einer Untersuchung über das Alter des Grossbasler Gemäldes, wobei ich gleich an die zuletzt ausgeführten Vergleiche anknüpfen kann. Es wurde nach dem Vorbilde in Klingenthal gemalt, als dieses schon eine Ausbesserung erfahren hatte, also schon seit einer grösseren Anzahl von Jahren existierte. Damit ist die Möglichkeit beseitigt, dass beide Gemälde auch nur annähernd gleichzeitig entstanden (BURCKHARDT). Der Grossbasler Totentanz muss vielmehr mindestens um den Zeitraum jünger sein, der zwischen der Entstehung und der ersten Ausbesserung des Klingenthaler Gemäldes lag. Ich habe schon auseinandergesetzt, dass diese letztere Ausbesserung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu versetzen ist; ferner kann das Grossbasler Gemälde erst nach den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts ausgeführt sein, weil die in diesem Zeitraum entstandenen Holzschnitte M² und H² dort ebenfalls verwertet wurden*). Man kann daher als untere Zeitgrenze für unser Gemälde ungefähr die Mitte des Jahrhunderts annehmen. Die obere Grenze wird wiederum durch die Jahre bestimmt, wann das Beinhaus und seine musizierenden Toten in die französischen Totentänze Eingang fanden. Denn diese Darstellung wird höchst wahrscheinlich nicht aus dem schwer zugänglichen Frauenkloster Klingenthal, sondern aus dem öffentlichen Kirchhof des Dominikanerklosters in Gross-Basel entlehnt sein. Die erste derartige Scene in Frankreich findet sich in den schon einmal erwähnten Miniaturen, die um 1480 angesetzt werden (LANGLOIS I. Anhang S. 74; KASTNER, Fig. 25, S. 143, 203, 253); bestimmt wiederholt sie sich in der zweiten Ausgabe der Danse macabre von 1486 (LE ROUX DE LINCY ET TISSERAND). Übrigens ist die untere

*) M² mag unter anderem die Vorlage für das Uringlas des Arztes geliefert haben; aus H² stammen wahrscheinlich die folgenden Motive: die Totenfahne beim König (Gr.-B.) vom Koch (H²), die weiblichen Toten der Kaiserin und der Königin (Gr.-B.) von dem Edelmann (H²), der fallende Geldbeutel des Juden (Gr.-B.) vom Kaufmann (H²), dessen trommelnder Toter in dem Toten des Waldbruders (Gr.-B.) wiederholt wurde (s. S. 131).

Goette, Holbeins Totentanz u. seine Vorbilder.

Grenze von circa 1450 deshalb weniger wichtig, weil die Trachten der Grossbasler Figuren, soweit sie nicht einfach nach dem Kleinbasler Gemälde kopiert sind, auf den Ausgang des Jahrhunderts hinweisen. Die Vermutung MASSMANN'S, dass die zeitweilige Aufhebung des Klosters Klingenthal im Jahre 1480 die Übertragung des Totentanzes in das Predigerkloster veranlasst habe, scheint mir daher ganz beachtenswert.

Zum Schluss mache ich auf ein bisher, wie es scheint, übersehenes Zeichen in der BÜCHELSchen Zeichnung aufmerksam, das auf den Maler des Grossbasler Bildes Bezug haben mag. Der Jüngling zeigt auf seinem Beinkleid eine Verzierung, bestehend in



Fig. 77. Jüngling aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

einer Pflanze mit Wurzel, Blättern und einer Blume am Scheitel, auf der ein Vogel sitzt; um die Pflanze schlingt sich ein Band mit den Buchstaben W S M G und darunter wieder G M. MASSMANN scheint von dieser Inschrift in den von ihm herausgegebenen BÜCHELSchen Zeichnungen nichts zu wissen, denn er erwähnt jene Verzierung nicht anders, als wie sie MERIAN und CHOVIN arg verstümmelt wiedergeben, nämlich als „eine Taube auf dem Schlangenstabe“ (No. 50, S. 119). Auch sonst finde ich nichts darüber bemerkt. Die Inschrift

muss aber mindestens seit der letzten Ausbesserung 1703 datieren, ist also von CHOVIN jedenfalls übersehen und wahrscheinlich viel älter, wie denn auch der Hauptzeichner FRÖHLICH'S auf dem Predigerbilde ein Spruchband mit seinen Initialen anbrachte (1576). Jene Buchstaben stimmen aber mit den Initialen der Basler Maler des 15. Jahrhunderts (s. Basler Taschenbuch 1856) nicht überein, ebensowenig mit denen der bekannten Ausbesserer von 1568 (KLAUBER) und 1703 (BEKH).

XI.

DER TOTENTANZ VON BERN.



IN den Jahren 1515—1520 schuf NIKLAUS MANUEL, genannt DEUTSCH, das ebenfalls viel genannte Berner Wandgemälde des Totentanzes; es wurde aber schon 1660 zerstört und ist uns nur in zwei Aquarellkopien überliefert, von denen die jüngere, von STETTLER, in Lithographien reproduziert wurde (No. 46)*). Ebenso allgemein wie der Grossbasler Totentanz für eine Nachahmung des Kleinbasler Totentanzes gilt, wird das Berner Gemälde als eine Nachahmung des Grossbasler Bildes bezeichnet. Es kann dies aber nur sehr bedingt zugegeben werden, indem seine ganze Anordnung, sowie einzelne Figuren und Motive mehr Übereinstimmung mit der Danse macabre und den Heures als mit dem Basler Gemälde zeigen und selbst die Zahl der gemeinsamen Stände in Bern und Basel kaum grösser ist als diejenige in Bern und Paris. Man kann daher nur sagen, das MANUEL in Basel die allgemeine Anregung zu seiner Schöpfung empfing, sich wohl auch die eine oder andere Einzelheit merkte, im übrigen aber, soweit es zu seiner selbständigen Auffassung und Ausführung aller Gestalten passte, den Einflüssen der Danse macabre und anderer gedruckter Totentänze zugänglicher war. Dies ist auch sehr leicht daraus zu verstehen, dass das Grossbasler Gemälde nur in Basel selbst angeschaut und nicht ohne Schwierigkeiten kopiert werden konnte, während die Drucke durch ihre Verbreitung und die Möglichkeit einer unbeschränkt wiederholten

*) Diese einzige Publikation des Berner Gemäldes soll nach GRÜNEISEN (No. 24, S. 170) unter der Leitung von WYSS im Jahre 1823 erschienen sein; VÖGELIN wiederholt diese Angabe. In der Einleitung jenes Druckwerkes wird aber eine Schrift von 1825 citiert. — WESSELY spricht noch von einer Holzschnittausgabe des Berner Totentanzes durch FRÖHLICH vom Jahre 1588; dies ist aber wieder eine von seinen verkehrten Litteraturangaben. Schon MASSMANN fand in den FRÖHLICHschen Mischausgaben, im Widerspruch zu ihrem Titel (der Basler und der Berner Totentanz), nur ganz wenige Kopien oder Nachahmungen des Berner Gemäldes. Und selbst dies muss, wie wir sahen (S. 113), noch eingeschränkt werden, so dass eigentlich nur das allgemeine Motiv des Papstbildes von Bern in das FRÖHLICHsche Buch überging.

Benutzung zu häufigeren und genaueren Entlehnungen Veranlassung boten. Deshalb finden sich auch in dem von MANUEL selbst verfassten Text des Berner Gemäldes viel häufiger Anklänge an den durch Drucke und Abschriften verbreiteten oberdeutschen Text (S. 136) als Anlehnungen an das Basler Gemälde.

So kann es nicht wunder nehmen, dass MANUEL eigentlich nur eine Gestalt aus Basel übernahm, den schon besprochenen Koch. Umfassender sind seine Nachahmungen der Danse macabre. Unmittelbar und ausschliesslich auf sie zurückzuführen ist der Säulengang, der sich hinter den Personen des Berner Totentanzes hinzieht, so dass immer zwei Paare zwischen zwei Säulen sichtbar werden; ebenso die Ausstattung des Kaisers mit Schwert und Reichsapfel, welche Insignien den originalen deutschen Totentänzen merkwürdigerweise fehlen und nur in Paris, Lübeck und Reval vorkommen, endlich der zuerst in der Danse macabre aufgeführte Astrolog (Maistre, Astrologien). Denselben Ursprung haben die vier musizierenden Toten am Eingange — der erste mit dem Dudelsack — und der das Uringlas prüfende Arzt. Diese Figuren sind freilich auch in Basel und den deutschen Holzschnitten vorhanden, jedoch mit einem bemerkenswerten Unterschied. Es ist gewiss von keinem Belang, ob der Arzt sein Glas in der Hand hält (M²) oder zu Boden fallen lässt (H², Gr.-B.), denn in beiden Fällen bleibt es dasselbe im Text angedeutete Attribut des Arztes. In der Danse macabre und in Bern spielt es dagegen eine andere Rolle: indem der Arzt aufmerksam den Inhalt des Glases prüft, zeigt er sich in seinem Beruf beschäftigt, wobei ihn der unheimliche Besucher überrascht (Fig. 5 u. 80). Damit wird die alte Auffassung verlassen, dass die einzelnen Paare nur mit ihren Wechselreden beschäftigt am Zuschauer vorüberziehen; die Illustration beginnt selbständig zu werden. Deshalb ist die französische Darstellung des Arztes ganz besonders charakteristisch und eben deshalb ganz sicher, dass MANUEL diesem Vorbilde folgte und nicht etwa bloss das Basler Bild abänderte.

Etwas anders verhält es sich mit den musizierenden Toten. Unzweifelhaft stammt der allgemeine Gedanke dieser Einleitung des Totentanzes von Basel her; aber ebenso sicher stimmt die Ausführung dieses Gedankens in Bern, durch die Vierzahl der Toten, von denen der erste den Dudelsack bläst, und durch den Mangel des Beinhauses, das durch die im Säulengang angehäuften Schädel

nur sehr dürftig angedeutet ist, endlich durch den Text*) mit den Buchausgaben der Danse macabre überein. Dies illustriert ganz besonders deutlich den obengeschilderten Einfluss der Druckwerke: der Basler Gedanke musste erst in die französischen Totentänze übergehen, um auf diesem Umwege in Bern wieder aufzutauchen.

Von weiteren Entlehnungen scheinen mir zwei Motive besonders bezeichnend, die mit Schwären bedeckten blossen Beine des Bettlers und im Bilde des Bauern das Trommeln des Toten auf einem Holzgeschirr; beides ist unverkennbar dem Krüppel und dem Toten des Kaufmanns in den Heidelberger Holzschnitten entnommen. Endlich ist das Schlussbild mit dem Prediger und einer Darstellung des Todes, der mit Sense und Pfeilen alt und jung niederstreckt, während im Hintergrunde von einem durch die Axt angehauenen Baume Menschen herabfallen, nach WACKERNAGEL (S. 360) auf verschiedene Stellen der Bibel, der Danse macabre und des Dotentanz, nach VÖGELIN (No. 1, S. 88) auf die Holzschnitte eines alten Drucks „Die Klagen gegen den Tod“ zurückzuführen. Diesem Druck scheint aber nach anderen Angaben das Bild des gefällten Baumes zu fehlen; dagegen kommt es nicht selten in Handschriften des 15. Jahrhunderts (FRIMMEL) und der mähende und schiessende Tod in den verbreiteten französischen Gebetbüchern jener Zeit vor. Wahrscheinlich benutzte aber MANUEL eine andere Quelle, die beides vereinigte und sich ihm am bequemsten darbot: GEILERS Sermones vom Jahre 1514**).

Die vollständige Trennung der Geistlichen und Weltlichen in zwei gesonderte Reihen wird MANUEL der sogenannten ersten Ausgabe des „Dotentanz“ entnommen haben (VÖGELIN); denn in der zweiten Ausgabe, die ich einsah und die auch KASTNER benutzte, ist jene Ordnung aufgegeben.

Der Berner Totentanz gliederte sich in einen einleitenden Abschnitt von vier Bildern (Austreibung aus dem Paradies, Moses empfängt die Gesetzestafeln, Christus am Kreuz, die musizierenden Toten), dann den eigentlichen Totentanz und das ebenbesprochene Schlussbild (Prediger und Tod). Ich brauche nicht darauf zurückzukommen, wie passend die Totenmusik am Beinhaus den Totentanz einleitet;

*) Es ist auch in Bern die Reminiscenz an die drei Lebenden und drei Toten nicht zu verkennen (vgl. S. 49).

**) WACKERNAGEL nennt nur die Ausgaben von 1519 und 1521, WOLTMANN nur die letztere, die MANUEL jedoch schwerlich noch benutzt haben kann.

ganz anders verhalten sich aber die ihm vorausgehenden Bilder. VÖGELIN sagt darüber (S. 87): „Dieser theologische, den Ursprung und die Überwindung des Todes darstellende, seine Herrschaft über das Menschengeschlecht erklärende Eingang ist eine für MANUELS reformatorische Tendenz höchst charakteristische Neuerung.“ Ich möchte aber die Neuerung in diesen Bildern auf ein bescheideneres Mass zurückführen, nämlich nur auf die Illustration dessen, was schon in früheren Totentänzen enthalten war.

Die Verbindung des Paradieses mit dem Totentanz zur Veranschaulichung des Ursprungs des Todes ist keineswegs ein MANUEL-scher Gedanke. Schon im 14. und 15. Jahrhundert wurde der Sündenfall mit dem Tode neben Adam und Eva als Illustration des uralten Gedankens: der Tod ist der Sünde Sold — in Miniaturen häufig dargestellt (FRIMMEL). Solche Bilder fehlten allerdings den meisten alten Totentänzen, weil der Sündenfall im alten Schauspiel nicht vorkam und auch in den Rahmen des Totentanzes gar nicht passte, sondern allenfalls in der Ansprache des Predigers erwähnt werden konnte. Dennoch finden wir das populäre Bild in La Chaise-Dieu und in Gross-Basel beim Totentanze, freilich nicht in aufdringlicher Weise, sondern, sei es am Anfang oder am Ende, als eine von den Auftraggebern empfohlene schickliche Ausfüllung eines übrigen Platzes (WACKERNAGEL, S. 348), wobei auch ein Bild des Todes vermieden oder dieser nur durch den Totenkopf der Schlange angedeutet wurde.

In Bern schloss sich aber an den Sündenfall noch das Bild von Moses auf dem Sinai und der Gekreuzigte mit dem neben ihm stehenden Tode. Nach dem Text bedeuten die Bilder: nachdem durch den Sündenfall der Tod in die Welt gekommen, wurden die Gebote gegeben, durch deren Befolgung der Mensch nach dem Tode wieder ins Paradies zurückkehrt; endlich hat der Tod Christi die gläubige Menschheit von den Schrecken des Todes befreit. Dieser Gedankengang ist nichts weniger als ein reformatorischer, sondern entspricht im allgemeinen durchaus der Predigt der Danse macabre und der Handschriften, sowie andererseits dem Text des Schlussbildes von Bern selbst, wohin MANUEL den Prediger mit dem Schädel in der Hand stellte. Er hat also, vielleicht auf Geheiss seiner Auftraggeber, einfach die alte Predigt illustriert, und diese Illustration auf den Anfang und den Schluss des ganzen Gemäldes verteilt. Neu war also nicht die theologische Auseinandersetzung, sondern bloss ihre bildliche

Darstellung; und da sie mehrfach ungeschickt war, so möchte ich sie nicht gerade zur Charakteristik MANUELS empfehlen. Da das Totentanzgemälde das, was im Schauspiel sichtbar war, wiedergeben sollte, so war das Bild des Predigers natürlich, jedoch nicht die Darstellung des Inhalts seiner Predigt. Allenfalls liessen sich noch der Sündenfall und das Schlussbild verteidigen, da sie an ihrer Stelle leicht verständliche populäre Vorstellungen darbieten; Moses und der Gekreuzigte verfehlen aber ihren Zweck vollkommen. MANUEL als Maler dieser Gestalten und als Dichter des beigefügten Textes kann ich nicht in Einklang bringen; so trivial die Gesetzgebung, so unpassend zum Text ist das andere Bild (Fig. 78). Im Text gesteht nämlich der Tod, dass der Herr aller Herren sich seiner Gewalt entziehe, denn „sein Tod ist gsin mein Tod und Sterben“; zeigt nun etwa das Bild den von seinem Besieger gedemütigten Tod? Keineswegs. Er reckt sich zu voller Grösse und weist mit hoch erhobenem Arm und Finger auf den Gekreuzigten, wobei die weit offenen Kiefer, wie man es in ähnlichen Fällen so oft erwähnen hört, einen höhrend grinsenden Zug hervorrufen. Aus dieser Gestalt kann ich nichts anderes herauslesen als das Gegenteil des im Text Gesagten, nämlich: Auch du hast meine Gewalt anerkennen müssen. Man braucht dabei nicht an eine Blasphemie MANUELS zu denken, aber eine allgemein verständliche Illustration des Textes ist es ebensowenig und kann auf den Beschauer nur verwirrend, störend wirken. VÖGELIN findet diese Totengestalt geradezu „komisch“ (No. 1, S. 92).

Mit dieser breiten Exposition, die dem Totentanzgemälde ganz fremde Elemente hinzufügte, durchbrach MANUEL, ob nun freiwillig oder nicht, die Tradition und die Einheit der Darstellung. Nur verfolgte er dabei nicht einen höheren Zweck und ging in dieser Weise nicht weiter vor, sondern blieb im eigentlichen Reigen der Überlieferung insofern treu, als die einzelnen Szenen auch bei ihm, mit wenigen und unvollständigen Ausnahmen, die Entführung der Lebenden durch die tanzenden Toten schildern. Selbst der hergebrachte Gegensatz im Gebaren der beiderlei Gestalten blieb erhalten. Jedoch steigerte MANUEL diesen Gegensatz weit über das frühere Mass hinaus. Schon in Gross-Basel werden die Toten bei der Aufforderung oder Entführung der Lebenden zum letzten Tanz nicht selten zudringlich, selbst stürmisch (Graf, Ritter, Wucherer, Jungfrau, Jude) und fügen zum Zwang den Hohn, sei es durch Nachäffung ihrer

Opfer (Königin, Kardinal, Ritter, Schultheiss, Krüppel, Narr) oder durch Blossstellung ihres Standes und in sonstiger Weise (Arzt, Kaufmann, Äbtissin, Koch, Bauer). MANUEL wiederholt dies alles, lässt aber seine Toten durchweg leidenschaftlich verfahren, und aus dem

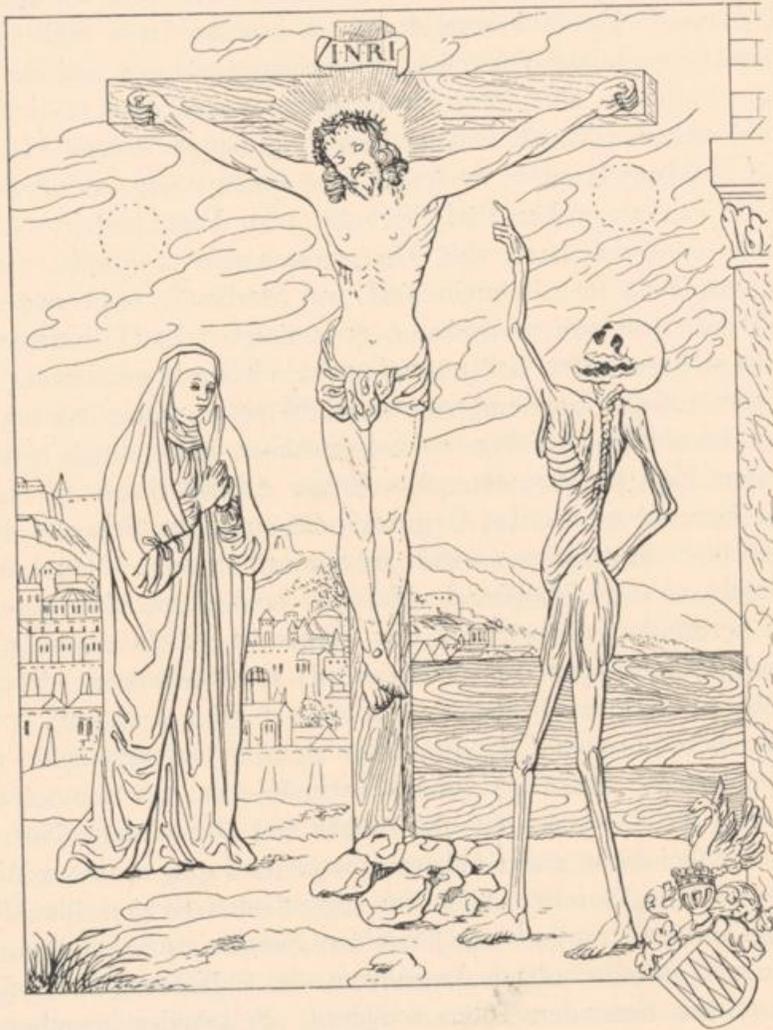


Fig. 78. Kreuzigung aus dem Berner Totentanz.

Spott wird beissende Satire; beides richtet sich namentlich gegen die herrschenden Stände und die Geistlichkeit und verrät die Stimmung der Zeit, die alsbald zu leidenschaftlichen Kämpfen auf sozialem und religiösem Gebiet führte. Wir sehen dies in der Brutalität,

womit Papst, Kardinal, Patriarch und viele andere Geistliche überfallen und fortgerissen werden, der Doctor theologiae sogar gewürgt (Fig. 79), der Waldbruder am Bart gezerrt wird; grinsend verhöhnt der Tote den Grafen als sein Unterthan, dem Arzt zerschlägt er das Glas, woraus dieser die Diagnose für seinen Patienten festzustellen sucht

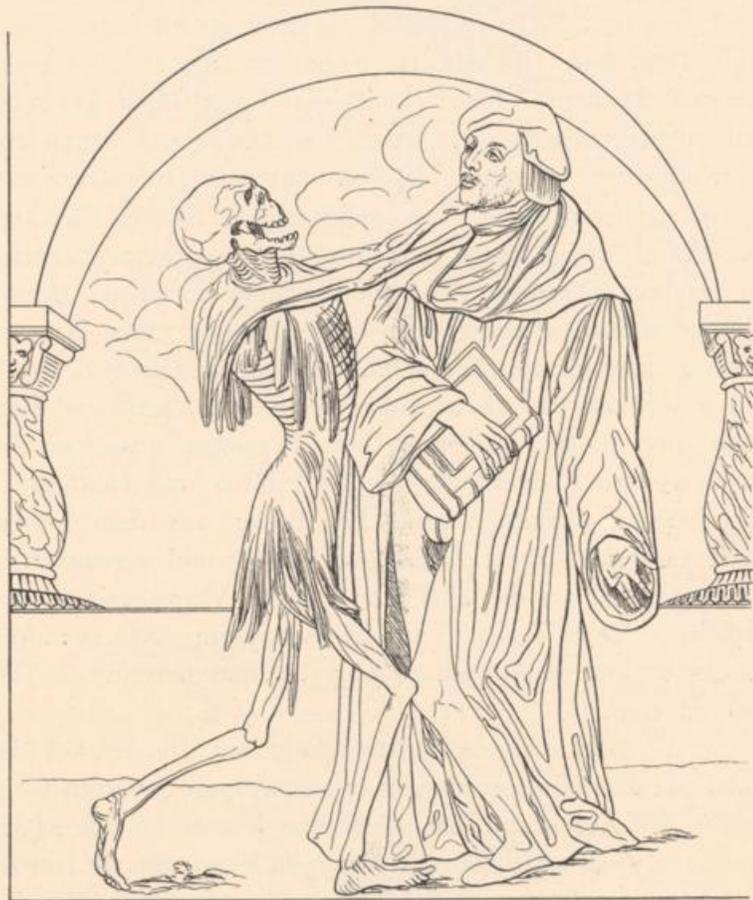


Fig. 79. D. theologiae aus dem Berner Totentanz.

(Fig. 80), er ringt mit dem Narren, umarmt die Jungfrau und greift in ihren Busen u. s. w.

Neben dieser Steigerung und Übertreibung des leidenschaftlichen Angriffs der Toten auf die Lebenden begegnen uns einige wenige Szenen, die noch weiter von der alten Vorstellungsweise abweichen, indem sie uns Bilder des wirklichen Lebens vor Augen führen. Auch

dafür fand MANUEL Vorbilder in den älteren Totentänzen, beim Wucherer und Kaufmann in Basel und beim Arzt in der Danse macabre. Den letzteren kopierte MANUEL (s. o.) und fügte in ähnlicher Auffassung das Bild des Papstes und des Malers hinzu: der Papst auf dem Sessel, von Geistlichen getragen, lässt auf einen feierlichen Aufzug schliessen, und der Maler ist in seiner künstlerischen Thätigkeit und zwar bei der Malerei an dem Totentanzgemälde selbst dargestellt (Fig. 83). In der Hervorhebung dieses allerdings sehr bedeutsamen Moments der Lebensbilder geht aber VÖGELIN entschieden zu weit, indem er diesen Charakter noch vielen anderen Szenen vindiziert. Warum z. B. das Bild des Ordensritters, einer vollkommen passiven Figur, dazu gehören soll, ist mir rätselhaft geblieben. Ebenso wenig lassen sich die Szenen mit einer Vermehrung der dargestellten Personen ohne weiteres hier anreihen; denn diese Vermehrung sollte entweder nur den Charakter der Hauptperson besser kennzeichnen, wie dies schon bei dem Wucherer in der Danse macabre geschehen war (Kriegsmann mit Knecht, Kind und Mutter)* oder war eine blossе Anhäufung von Personen desselben Standes ohne jede weitere Bedeutung (Mönche, Juden und Heiden). Aber auch die vorhin genannten wirklichen Bilder aus dem Leben sind noch weit entfernt, ihrem Zweck vollständig und wesentlich besser gerecht zu werden als die ähnlichen älteren Vorstellungen, so dass ich mich keineswegs VÖGELIN anschliessen kann, der gerade darin MANUEL „eine ganz neue Umwandlung des mittelalterlichen Themas“ inaugurieren lässt.

Noch in einem anderen Punkte scheint mir VÖGELIN aus MANUELS Bildern zu viel herauszulesen, indem er nämlich aus gewissen Gebärden der Toten ihre Teilnahme am wirklichen Leben erschliesst (No. 1, S. 91). Er verwechselt damit die schon in Basel übliche Darstellung, dass der Tote durch gewisse Attribute sein Opfer nachhäft oder ihm solche zum Zeichen seiner Ohnmacht raubt (s. o.); so wird auch im Berner Gemälde der Tote des Schultheissen durch den Harnisch noch nicht zum Waffenträger (vgl. den Ritter in Basel), der Tote des Jünglings durch den Falken noch nicht zum Falkner, und wenn vollends der Tote der Jungfrau durch die Blumenkrone und den Weihwedel auf dem Kopf sich zugleich als der segnende Priester

*) Der Knecht und das Kind sprechen im Text nicht mit, sondern nur der Krieger und die Mutter.

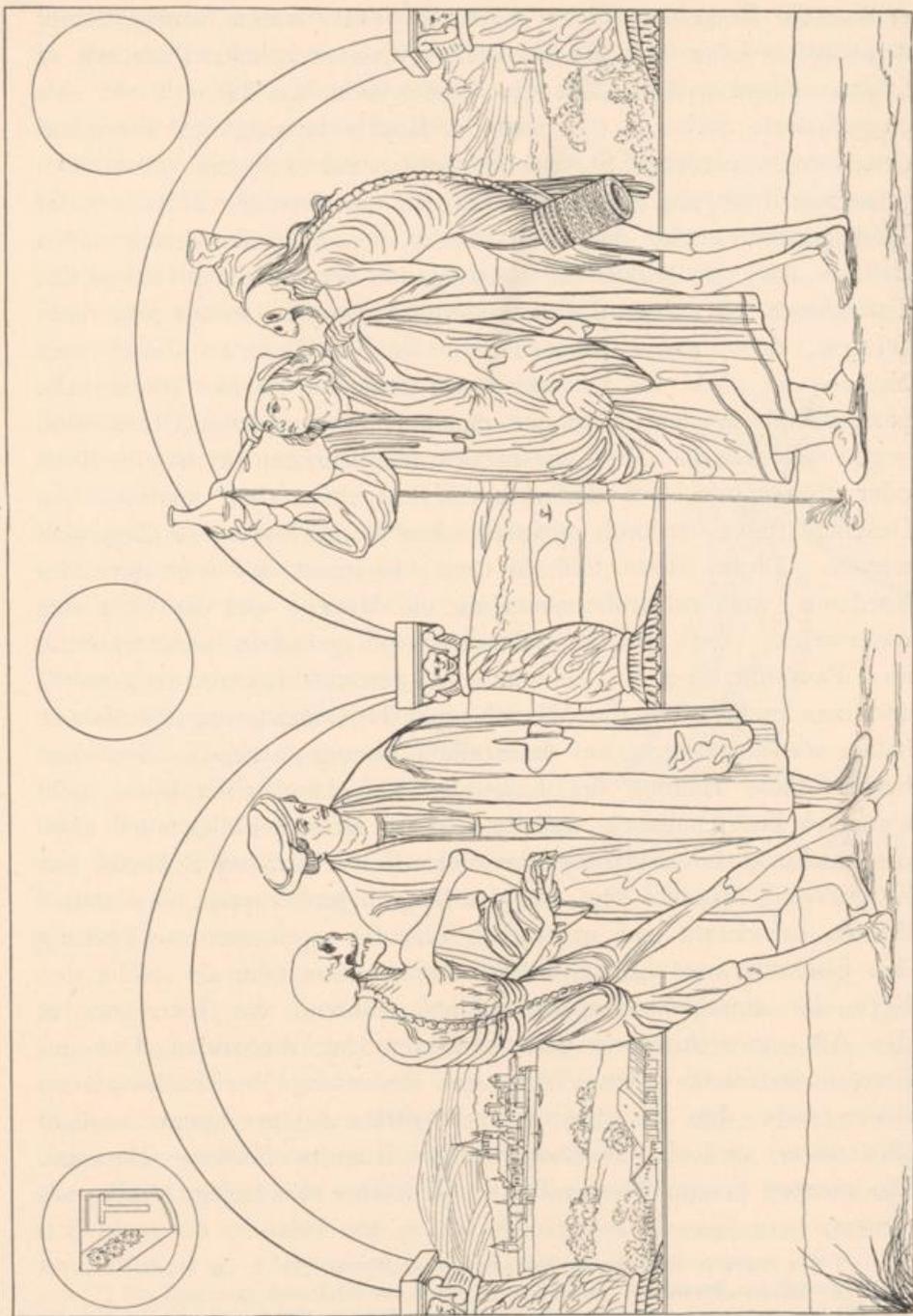


Fig. 80. Fürsprech und Arzt aus dem Berner Totentanz.

und der liebkosende Bräutigam, der Tote des Herzogs dadurch, dass er ihm die Kette vom Halse reisst, sich als dessen Kammerdiener darstellen soll, so fehlt mir die Fähigkeit, einer solchen Phantasie zu folgen. Bloss in dem Bilde des Grafen sehe ich die in dieser Art eingekleidete Satire (s. o.), weil die Kopfbedeckung des Toten auf eine Person niederen Standes hinweist, und weil die übertrieben grüssende Bewegung ausser Beziehung zu der sonstigen Thätigkeit der Totengestalten steht. Wie weit MANUEL im allgemeinen noch davon entfernt war, den wirklichen Übergang von den einzelnen Paaren des Totentanzes zu echten Lebensbildern zu finden, beweist am deutlichsten, dass, sowie seine Toten dem überlieferten Tanze treu blieben, so auch die Lebenden bei ihm die ebenso traditionelle passive Rolle spielen. Doch mit einem bemerkenswerten Unterschied gegen Gross-Basel. Dort wie in den Holzschnitten H² ist die Ruhe oder Resignation, mit der sich die Lebenden dem unerbittlichen Geschick fügen, dadurch motiviert, dass sie als Sterbende dargestellt werden. Dieses Motiv fehlt in Bern, vielleicht mit Ausnahme des Kardinals, während andererseits nur die Mönche und der Narr sich widersetzen. Die übrigen Lebenden sind geradezu unnatürlich in ihrer Passivität, so z. B. der vom Toten gewürgte Doctor theologiae*); und man muss schon die überschwengliche Begeisterung für MANUEL haben wie GRÜNEISEN, um darin einen Vorzug zu sehen. Trotzdem berührt diese Haltung der Lebenden auf dem Berner Bilde nicht eigentlich unsympathisch, weil man in den meisten Fällen auch ohne die ausdrückliche Erklärung, dass alle diese Gestalten Bildnisse von Zeitgenossen MANUELS sind, aus den beigefügten Wappen, den individuellen Gesichtern und namentlich aus der repräsentativen Haltung den Eindruck von wirklichen Bildnissen gewinnt, die als solche den Kern der einzelnen Gruppen bilden, während die Toten nur in der Art einer Allegorie gewissermassen den drohenden Tod der Person andeuten sollen, ohne die Bedeutung des Bildnisses zu stören, wie dies in eigentlichen Porträts schon damals vorkam (BURCKMAIR) und sich bis zum heutigen Tage wiederholte (BÖCKLIN). Die meisten Szenen**) des Berner Gemäldes sind Belege dafür; am

*) Man vergleiche damit den gewürgten Spieler von HOLBEIN (Taf. 8, Fig. 41) oder den „Tod als Würengel“ von BURCKMAIR.

**) Ich nenne hier: Ordensritter, Kaiser, König, Kaiserin, Königin, Herzog, Graf, Ritter, Jurist, Fürsprech (Fig. 80), Ratsherr, Kaufmann, Kriegsmann, Witwe, Maler (Fig. 83).

eigentümlichsten bezeugt aber MANUEL diese seine Neigung zur Bildnismalerei in der letzten Gestalt (Fig. 83), indem er sich selbst in der Arbeit an eben diesem Totengemälde darstellt, seine Figur also aus der Reihe der vorausgehenden Standesvertreter heraushebt und sie schlechtweg zum Bildnis macht.

Noch in einer anderen Richtung verliess MANUEL die gewohnten Geleise, in der Bildung der Toten. Wir sahen, wie der Grossbasler Maler den Eindruck von Leichen zu steigern suchte; ein weiterer Fortschritt in derselben Richtung wäre die Darstellung vollkommener Skelette gewesen. MANUEL knüpfte aber gerade an das ausgeprägte Muskelrelief und die Gelenkteilungen, namentlich aber an die gelegentliche Zerfetzung der Muskeln in Gross-Basel an, um wieder durch einseitige Übertreibung ganz neue Gestalten zu schaffen. An Schultern und Brust, an Hüften und Schenkeln fallen die Muskelfetzen in langen, dicht stehenden Fransen und weit überhängend über jene Körperteile hinab, als wären es Gewandstücke (Fig. 79, 80, 83); und wieder anders gebildet sind die nackten Schenkelmuskeln auf Blatt IV und XIV, die durch spirale Schlitze genau so in Bänder zerfallen wie das Beinkleid des Malers (Fig. 80, 83). VÖGELIN sieht in dieser Behandlung des Totenkörpers nur ein Auskunftsmittel MANUELS, um seinen Mangel an allen anatomischen Kenntnissen zu verdecken (No. 1, S. 93). Da jedoch MANUEL, wie ich aus einer kleinen Handzeichnung von ihm ersehe (Fig. 81)*), die nackte Muskulatur des Menschen recht gut kannte, so ist die Absicht bei ihrer Karikierung gar nicht zu verkennen, zumal auch die Bauchrunzeln mancher Toten in einer vollständigen Tigerzeichnung erscheinen (Fig. 82), wo doch von einem Fehler aus Unkenntnis vollends nicht die Rede sein kann. MANUEL wollte also über den Ausdruck des bloss Leichenhaften hinausgehen, und es fragt sich bloss, ob er dabei nur an den Effekt des Grauenhaften dachte.



Fig. 81.
Totengestalt eine Frau umarmend,
Handzeichnung von Manuel
in Basel, nach einer Braunschen
Photographie.

*) Das Blatt zeigt einen Toten mit freigelegter Muskulatur, der eine Frau umarmt. Es findet sich unter den BRAUNSchen Photographien und ist in dem BAECHTOLDSchen Verzeichnis der Werke MANUELS (No. 1) unter No. 14 aufgezählt.

VÖGELIN findet diese „in Fetzen gehenden Mumien“ ekelhaft, während er auf der anderen Seite den grinsenden Hohn in den Schädeln und die gewaltige Bewegung der Totenleiber anerkennend hervorhebt. Der grinsende Hohn in den Schädeln hat jedoch mit einer Absicht des Malers gar nichts zu thun, da ein richtiger Schädel



Fig. 82. Äbtissin aus dem Berner Totentanz.

aus anatomischen Gründen, die später erörtert werden sollen, uns gar nicht anders wie grinsend erscheinen kann. Zeichnete aber MANUEL die unnatürliche Muskulatur — wofür der Ausdruck einer in Fetzen gehenden Mumie mir nicht ganz glücklich gewählt scheint — nicht aus Verlegenheit, sondern mit voller Absicht, so geschah es doch offenbar nicht, um den Beschauern des Gemäldes Ekelhaftes

zu bieten; und die „gewaltige Bewegung“ der so häufig übertrieben langen und unnatürlich gewundenen Leiber*), worin GRÜNEISEN (No. 23) noch ein besonders erhebendes Moment erblickt, kann ich nun einmal nicht anders als schlechtweg grotesk nennen. Auch bin ich überzeugt, dass dies MANUELS Absicht war; denn jene von ihm absichtlich gezeichnete Muskulatur kann keinen anderen Zweck haben, als einen gewissen grauenhaften Eindruck mit grotesker Komik zu verbinden, wofür auch seine Vorliebe für derbe Züge spricht. So hat er sich auch unter anderem das Motiv nicht entgehen lassen, weibliche Tote mit Männern in Verbindung zu bringen, darunter gerade mit dem Chorherrn**).

Und damit komme ich schliesslich auf das Bezeichnende des ganzen Berner Totentanzes. Unzweifelhaft entfernte sich MANUEL mehr als seine Vorgänger in Gross-Basel von dem alten Grundgedanken des Totentanzes; aber nicht mit der klaren Absicht, den Gegenstand zu einer höheren künstlerischen Gestaltung zu entwickeln, sondern mit der in der Zeit begründeten Leidenschaft des Kampfes gegen das verrottete Hergebrachte, die in dem künstlerischen Vorwurf nur das Mittel sah, den weite Kreise bewegenden Ideen unzweideutigen Ausdruck zu geben. So kam es, dass MANUEL mehr niederriss als wirksames Neue schuf, und dass bei ihm die zielbewusste, harmonische Entwicklung eines künstlerischen Gedankens zurücktrat gegen die Neigung, mit ungezügelter Phantasie und populärer Satire die socialen und religiös-politischen Ziele seiner Zeit zu verfolgen. Naturgemäss war damit der Übertreibung Thor und Thür geöffnet, und das Schlussbild des Reigens setzt diesem Vorgehen in künstlerischer Beziehung die Krone auf (Fig. 83).

*) Am stärksten ist dies beim Toten der Äbtissin übertrieben, die selbst pathologisch gebildet ist (Fig. 82). Nur kann jene Übertreibung nicht durch nachträgliche Korrektur entstanden sein, sondern ist MANUELS eigenes Werk, während die unnatürliche Anschwellung der Äbtissin, was VÖGELIN auf das Aussehen einer Schwangeren bezieht, gewiss nur einem ungeschickten Ausbesserer oder Kopisten zur Last fällt. Denn da das Skapulier der Frau ganz gerade herabfällt, liegt die Anschwellung nicht vorn, sondern an der rechten Hüfte und kann daher nicht eine Schwangere bezeichnen. Überhaupt sind auch in Bern solche Verzeichnungen nicht selten: die wunderbare Kieferbildung XVI, 2, die rechte Totenhand XI, 1, und der in das Kleid übergehende linke Unterärmel XI, 2, die Keule des Narren, die an der Hand, die sie halten soll, vorbeigeht, endlich die mit Unrecht MANUEL zur Last gelegte Verzeichnung des Toten XVII, 2, dessen Bein sich ganz merkwürdig um das Schwert windet.

***) VÖGELIN hat diesen weiblichen Toten übersehen; er betont ausdrücklich, dass ein solcher nur beim Kaufmann vorkomme.

MANUEL hat sich selbst dorthin gestellt, wie er an der vorausgehenden Gruppe von Heiden und Juden malt, wobei er sogar den Malstock an den Kopf einer jener Personen stützt. Trotzdem steht der Maler mit den Figuren seines Gemäldes auf demselben Boden! Eine Absurdität und Geschmacklosigkeit, die sich mit ähnlichen Verirrungen mancher heutigen Illustratoren messen kann. Dazu passt



Fig. 83. Maler aus dem Berner Totentanz.

der Tote, der auf den Knien sich an den Maler heranschleicht und dabei das Stundenglas auf dem wagerecht gehaltenen Rücken trägt. Welcher Unterschied zwischen diesem künstlerischen Übermut und dem Ernst der unmittelbar voraufgegangenen Zeit des 15. Jahrhunderts!

Über den Totentanz, der sich in der 1870 zerstörten Neuen Kirche zu Strassburg i. E. befand, wissen wir eigentlich nur durch EDELS Buch (No. 16). Er ist leider nur unvollständig bekannt geworden; immerhin ist so viel zu ersehen, dass er weder die traditionelle Anordnung und Auffassung der Basler Totentänze befolgte, noch sich durch neue Motive sonderlich auszeichnete. Gruppenweise stehen die Menschen in einem Säulengange, und hier und dort greift ein Toter nach ihnen; der vorangestellte Prediger, aus dem WACKERNAGEL die Anlehnung an Basel folgert, ist eine so häufige Darstellung jener Zeit gewesen (H¹, M², die gedruckte Danse macabre), dass ich darin keinen bestimmten Fingerzeig auf die genetischen Beziehungen des Strassburger Gemäldes zu erblicken vermag. Der Prediger des Basler Gemäldes entstand überdies erst 1568, also lange nach der Herstellung des Strassburger Bildes. Ausser der neuen Anordnung ist dort auch die Bildung der Toten völlig abweichend: magere Körper mit vollständigen, aber haarlosen Köpfen. Mag also auch die Kunde vom benachbarten „Tod von Basel“ die Entstehung dieses Gemäldes veranlasst haben, so ist es doch ganz selbständig erfunden, vielleicht von einem geschickten Maler, wie EDEL meint, der aber gewiss von der eigentlichen Bedeutung des Totentanzes wenig wusste und keine Neigung hatte, das ihm gestellte Thema gedankenreich auszugestalten. Man wird kaum irre gehen, wenn man den Strassburger Totentanz in die zweite Hälfte oder an das Ende des 15. Jahrhunderts verlegt.

RÜCKBLICKE.

Der Berner Totentanz beschliesst die Reihe der Vorbilder von HOLBEINS Totentanz. In dieser Reihe hat sich uns in dem mannigfaltigen Wechsel verschiedenster Bilder der geschichtliche Zusammenhang und aus diesem eine deutliche Entwicklung des Gegenstandes offenbart, deren Erkenntnis allein das Meisterwerk des HOLBEINSCHEN Totentanzes unter dem richtigen Gesichtswinkel vor das Auge des Beschauers rückt.

Schon in zurückliegenden Jahrhunderten des Mittelalters mögen monotone Lehrgedichte der französischen Geistlichkeit die Veranlassung

geboten haben, das erspriessliche Thema des Memento mori in besonders sinnenfälliger Weise ihrem Publikum vorzuführen: es entstand das geistliche Schauspiel des Totentanzes, worin derselbe Gedanke im Prolog und Epilog der leitenden Veranstalter (Prediger) mehr allgemein, und in den Wechselreden des Todes mit den der Reihe nach vorüberziehenden Ständen individualisiert gepredigt wurde. Das einzige, was über den Rahmen einer solchen einfach illustrierten Busspredigt hinausging und bestimmt war, in volkstümlich packender Weise die Sinne des Zuhörers zu fesseln, war die Veranschaulichung des Sterbens durch den von Musik begleiteten Tanz, den der Tod mit seinem Opfer ausführte. Der Ursprung dieser eigenartigen Illustration des Todes ist unbekannt.

Dieses in Frankreich entstandene Schauspiel fand sehr bald Anklang und Verbreitung, später hauptsächlich in bildlichen Nachahmungen als Wandgemälde. Dabei wurde die Abänderung nötig, dass die paarweise Verbindung, die der Tod mit jeder der vorüberziehenden Personen abwechselnd darstellte, im Bilde in ebenso vielen Paaren nebeneinander, die Person des Todes also vervielfältigt erschien. Diese gemalten Totentänze sondern sich nun, wie die voranstehenden Untersuchungen ergeben, in historischer und künstlerischer Richtung in zwei Reihen, die französische und die oberdeutsche.

1) Die französischen Gemälde sind gekennzeichnet durch die enge Anlehnung an das Schauspiel, was sich selbst in dem scheinbar Neuen zu erkennen giebt, in dem Kettenreigen und den Totengestalten. Der Kettenreigen, dadurch gebildet, dass der Tote jedes Paares es mit dem vorausgehenden Paar verbindet, ist der bildlich allein mögliche Ausdruck für die Einheit des dramatischen Vorgangs, dass der eine Tod alle Stände nacheinander empfängt und abführt. Und die zahlreichen Totengestalten haben Aussehen, Attribute und die Bedeutung für die Lebenden von jenem Tode des Schauspiels übernommen und bewahrt, so wenig es auch mit ihrer Zahl und dem Kettenreigen übereinstimmt. Selbst die hierarchische Rangordnung der Stände wird streng eingehalten und die Frau im allgemeinen vom Reigen ausgeschlossen.

Am vollständigsten ist die alte Form in La Chaise-Dieu erhalten: da sitzt noch der musizierende Mönch zu Füßen des Predigers und am Schlusse zeigt sich noch die Gruppe der unbenannten Stände, die so wenig zum Reigen passt. Nur die Einfügung zweier

Klosterfrauen in den letzteren durchbricht die Regel, ist aber wohl nur von lokaler Bedeutung. Etwas grösser sind schon die Neuerungen in Paris. Neben dem Ausfall des Musikers und der Schlussgruppe ist besonders der künstlerische Sinn in der äusseren Anordnung hervorzuheben (Doppelpaare und Einrahmung derselben); ferner sind hier noch die freilich unscheinbaren Ansätze zur weiteren Ausbildung der Einzelpaare (Wucherer, Arzt) zu nennen, die aber in den späteren französischen und norddeutschen Nachahmungen unverstanden erstarrten, und endlich die ebenfalls durch lokale Beziehungen veranlasste Einfügung des toten Königs, der, obschon ein ganz ungehöriger Zusatz, als neue Variante der Todesmahnung zahlreiche Nachfolger erhielt und deshalb schon früh die Richtung andeutete, in der der französische Totentanz auswuchs*). In Kermaria wurde das Pariser Gemälde recht gedankenlos nachgeahmt, indem der vollkommene Kettenreigen in störender Weise mit den vermehrten Arkaden verbunden und der Arme, der als Nebenperson gar nicht in den Reigen gehörte, trotzdem in ihn aufgenommen wurde.

Die vorhin angedeuteten Auswüchse nahmen in den Druckausgaben der Pariser Danse macabre überhand; an Stelle wirklicher Entwicklung trat nun Anhäufung eines minderwertigen und teilweise unpassenden Stoffes, und der Übergang aller dieser Bilder in die Heures zeigt deutlich, in welchem Sinne der französische Totentanz verwertet wurde. Er blieb bei aller Popularität wesentlich ein Kunstmittel der Kirche, die ihn erfunden hatte. — Auch die auswärtigen unmittelbaren Nachahmungen des französischen Schauspiels und Gemäldes in England, Italien, Norddeutschland zeigen uns kaum einen Fortschritt; im Gegenteil sind namentlich das Lübecker und das Revaler Gemälde gerade durch die naive Treue der Überlieferung für die Geschichte des Totentanzes von grosser Bedeutung geworden. Alle diese Gemälde bleiben auf dem schematisch didaktischen Standpunkte des französischen Schauspiels und insofern auch bei seiner dramatischen Darstellungsform stehen, als sie in dem Kettenreigen und in der Behandlung der Totengestalten die unmittelbare Beziehung aller Sterblichen zu der einen Person des Todes

*) Die Verwandlung des Predigers in den geistlichen Acteur ändert die Bedeutung dieses einleitenden Bildes für den Totentanz nicht, sondern bezeichnet bloss die Eitelkeit des Mannes, dem wir nichts weiter verdanken als eine recht flüchtige Bearbeitung des Schauspieltextes für das Gemälde.

festzuhalten suchen*). Die Einflüsse des oberdeutschen Totentanzes, die sich in Lübeck und Berlin nachweisen lassen, gehen über die Einreihung zweier Frauen in den Reigen und über einige Anklänge im Text kaum hinaus.

2) Der älteste oberdeutsche Totentanz ist der Klingenthaler, der in letzter Instanz natürlich ebenfalls auf das französische Drama zurückgeführt werden muss, aber eine direkte Anknüpfung an dasselbe nicht erkennen lässt. Es muss vielmehr vor der Entstehung des Klingenthaler Gemäldes schon eine gewisse Fortentwicklung des ursprünglichen Schauspiels und zwar im oberdeutschen Gebiet, vermutlich in Basel selbst stattgefunden haben. Jedenfalls tritt uns der Klingenthaler Totentanz in einer neuen vom französischen Totentanz in mehrfacher Beziehung abweichenden Form entgegen: er ist nicht mehr die blosse Veranschaulichung des lehrhaften Schauspiels, sondern hat einen neuen dichterischen Inhalt und Gehalt gewonnen, dem sich die Ausführung im einzelnen und zwar in Bild und Wort anpasst, obschon ihm die künstlerische äussere Ausstattung des Pariser Bildes abgeht.

Den selbständigen Fortschritt des Basler Totentanzes sehe ich einmal darin, dass die Vervielfältigung der Todesgestalt in den Tanzpaaren nicht erst durch das Gemälde erzwungen wurde, sondern, wie nach dem Text anzunehmen ist, sich schon früher und bevor die uns bekannten französischen Gemälde entstanden, im 14. Jahrhundert im oberdeutschen Basler Schauspiel vollzog, und dass im Zusammenhange damit auch die Bedeutung seiner Gestalt sich folgerichtig änderte. An die Stelle des Todes treten, unzweideutig bezeichnet, als seine Boten und „Gesellen“ wirkliche Tote, Verstorbene; es verschwinden die Attribute des mordenden Todes, denn die Toten erscheinen nur noch als Führer der Sterbenden, die ihresgleichen werden; der Tanz wird dadurch verständlicher, nämlich zum geisterhaften Reigen der Verstorbenen, und durch das im Gemälde hinzugefügte Beinhaus mit den blasenden und trommelnden Toten wird auch die Musik in natürlichem Schein in den ganzen Vorgang hineinbezogen. Bei dieser Auffassung hatte der Kettenreigen keinen Sinn mehr; getrennt zogen die Paare zum gemeinsamen Ziel, dem

*) Berlin zeigt uns in der Einfügung der Kreuzigung geradezu eine Verirrung des dogmatischen Eifers der Geistlichkeit bei der Verwertung des Totentanzes für ihre Zwecke.

Friedhof, die strenge Rangordnung wurde teilweise gelöst, Frauen der verschiedensten Stände mischten sich unter die Männer. Nachdem auch die Prediger verschwunden waren, blieb von allem, was an das alte Schauspiel unmittelbar erinnerte, kaum etwas zurück; die Todesmahnung war natürlich noch immer an die ganze Darstellung geknüpft, verlor aber ihren ausschliesslich lehrhaften Charakter, da durch die Isolierung der Paare die Aufmerksamkeit mehr diesen und den besonderen Lebensschicksalen der einzelnen Personen zugewendet und daher die freiere Ausbildung dieser Einzelgruppen angebahnt wurde. In Klein-Basel konnten aber weitere Schritte in dieser Richtung nicht auch noch erwartet werden; nur in der Scene des Wucherers sehen wir einen Versuch des Künstlers, diese Freiheit zu benutzen.

In anderer Weise vollzog sich aber der Fortschritt in der Kopie jenes ältesten Totentanzgemäldes in Gross-Basel, ein Fortschritt, der übrigens ohne den Zwang der Kopie gewiss noch entschiedener ausgefallen wäre. Durchweg zeigt sich dort das Bestreben, über das Schema hinauszugehen; die Toten gewinnen mehr Leben und Bewegung, ihre Leiber werden deutlicher leichenhaft, der Tanz und ihr sonstiges Gebaren wird ungestümer, das Sterben ihrer Partner auffälliger geschildert; es mischen sich schon Humor und Satire, Züge des wirklichen Lebens in die Darstellung (Wucherer, Kaufmann, Blinder u. s. w.). In steigendem Masse nahm das Interesse an solchen Einzelgruppen zu und trat die Bedeutung der kirchlich strengen Predigt zurück; und wenn ich auch keineswegs die Ansicht WOLTMANN'S teile (No. 78, S. 251), dass das Grossbasler Gemälde eine vollkommen selbständige, sich über den Text erhebende Schöpfung ist — es führt nur auf dem in Klingenthal eingeschlagenen Wege weiter*) — so ist doch zuzugeben, dass darin unverkennbar der letzte Schritt angedeutet ist, den die Entwicklung des Totentanzes zurücklegen musste, um die Höhe wirklicher bildender Kunst zu erreichen. Nachdem das kirchliche Drama von der Todesnot sich in den dichterisch gefälligeren Totenreigen verwandelt hatte, war die künstlerische Fortbildung an die einzelnen Gruppen, an ihre Ausgestaltung zu vollständigen, in sich abgeschlossenen Bildern geknüpft,

*) WOLTMANN scheint mir Auffassung und Ausführung zu verwechseln; die erstere, die allein ein selbständig Neues schaffen kann, ist in Gross-Basel nicht wesentlich verschieden von derjenigen in Klein-Basel, woran die im einzelnen freiere, lebendigere Ausführung nichts ändert.

wodurch die alte einseitige Predigt und der einer ähnlichen Entwicklung nicht fähige Text gegenstandslos wurden und verschwinden mussten. An diesen Aufgaben versuchte sich allerdings der Grossbasler Künstler, es blieb aber bei den bescheidenen Versuchen.

Ungleich energischer ging MANUEL an das Werk, durchbrach hier und dort die Schranken der Tradition, benutzte gelegentlich die verschiedensten Mittel zu einer freieren Ausbildung der einzelnen Szenen, kam aber doch im ganzen über die schon in Gross-Basel erreichte Stufe nicht hinaus, weil er die leise anklingende neue Auffassung nicht zielbewusst weiter ausbildete, sondern einer rücksichtslosen Ausbeutung der überlieferten Mittel zu besonderen religiösen und socialen Zwecken huldigte und dabei in allem das richtige Ebenmass vermissen liess. Er steigerte die Leidenschaft der Toten in demselben Masse, als er die Lebenden zur apathischen Ruhe des Porträts zwang; die Neigung zur Satire reizt ihn nicht nur zu berechtigtem Angriff, sondern auch zu völlig unmotivierten Übertreibungen, wie z. B. zur Karikatur der Totengestalten; während er beliebig die Paare in grössere Gruppen verwandelt, kommt es doch nicht zu wirklichen Lebensscenen. Kurz, MANUEL benutzte die durch die Basler Totentänze gebotene Freiheit einer ausgiebigen Umbildung des Gegenstandes wohl zu manchen originellen und schönen Einzelheiten, verfuhr aber im ganzen planlos und verfehlte ein höheres Ziel. Die überschwängliche Anerkennung, die ihm gelegentlich gezollt wurde, ist im besten Falle aus jenem Einzelnen zu verstehen; verallgemeinert würde sie nur eine Verkennung dessen bezeugen, wodurch der Totentanz allein zu rechter Kunst führen konnte.

Ich kann nicht schliessen, ohne der alten oberdeutschen Handschriften oder vielmehr der mit ihnen zusammenhängenden Holzschnittwerke zu gedenken, die freilich inhaltlich keine bedeutende Stelle in der Geschichte des Totentanzes einnehmen — die Aufnahme der beiden Prediger mit ihren ganz kirchlich zugeschnittenen Anreden und die unnötige Beschränkung der Zahl der Stände könnten selbst als Mängel bezeichnet werden —, aber in anderer Hinsicht von Bedeutung waren. Es waren die ersten Drucke des Totentanzes — ca. 40 Jahre vor den französischen erschienen —, die im engsten Anschluss an das Klingenthaler Werk entstanden, zuerst eine wirklich ausgiebige Verbreitung dieser volkstümlichen Darstellung vermittelten und abgesehen von dem Einfluss, den sie allerorten

und auf die verschiedensten anderen Totentänze ausübten, wohl auch als die Vorläufer der in der gleichen äusseren Form erschienenen HOLBEINSCHEN Totentänze bezeichnet werden können.

Von Frankreich ging also unzweifelhaft die Erscheinung der Totentänze aus, aber während sie dort wesentlich ihren ursprünglichen kirchlichen Zwecken dienstbar blieben, und daher in der ungefügen alten Form erstarrten, vollzog sich ihre Entwicklung zu echten Kunstwerken des Volks erst im oberdeutschen Gebiet und vorherrschend in Basel, das auch die Wiege ihrer letzten Entwicklungsstufe wurde.