



**GESCHICHTLICHE NOTIZEN**  
ÜBER DIE  
**ALLEGORIE DES TODES**

UND ÜBER

**TODTENTÄNZE**

INSBESONDRE.

GESCHICHTLICHE NOTIZEN

ALLEGORIE DES TODES

TODTENTÄNZE

ISSERODRE

der  
der  
Blu  
gen  
and  
sic  
hän  
Co-  
den  
zu-  
nen  
el  
§-  
al  
1789  
als  
Dars  
weil  
rum.  
bru  
und  
ist e  
aber  
für e



§. 1. Die Personifizirung des Todes bei den Alten und im  
Mittelalter.

Nach Lessing's und Herder's eben so geistreichen als gründlich gelehrten Abhandlungen über die bildliche Darstellung des Todes bei den Alten wäre jede neue weitläufige Erörterung dieser Frage eine Ilias post Homerum. Dass Griechen und Römer den ersten Zwillingenbrüder des Schlafs <sup>1</sup> nicht wie Spence, Caylus, Klotz und Andre wähten, als grinsendes Gerippe darstellten, ist dort einleuchtend genug bewiesen. Eben so wenig aber wurde irgend ein andres Bild oder Attribut typisch für einen personifizirten Begriff, dem man, wie Aeschylus

bezeugt, weder Altäre noch Lobgesänge geweiht hatte<sup>2</sup> und dessen Vorstellung nicht so völlig, wie die anderer, ursprünglich auch nur allegorischer Gottheiten, in der Phantasie des Volks und der Künstler in Fleisch und Blut (geschweige denn in Knochen und Bänder) übergegangen war. Persönlich erscheint der Tod, nicht als Gegenstand des Kultus, sondern selbst nur im Dienste der Poesie, wie in Euripides' Alkestis, wo er die Bühne betritt und wo Herakles ihn als den Herrscher im schwarzen Gewande<sup>3</sup> bezeichnet. Doch so wenig wie der Stahl, den er eben da führt, um den Sterbenden die Haare abzuschneiden<sup>4</sup>, oder wie die Flügel, die übergeschlagenen Füße, der Kranz, die Urne und die umgekehrte Fackel, war für den Fürsten der Schatten die ihm besonders auf die Autorität einer Stelle im Pausanias<sup>5</sup> beigelegte schwarze Farbe unerlässlich, wie Lessing anzunehmen scheint; denn wo vom Tode Hypsenor's die Rede ist, nennt Homer ihn den purpurrothen<sup>6</sup>, was freilich wohl nur den blutigen Tod in der Schlacht bedeuten soll. Die schwarze Farbe war allerdings dem finstern Sohu der Nacht<sup>7</sup> am angemessensten, und so begegnet er uns auch schwarz geflügelt beim Horaz<sup>8</sup>, der beiläufig bei seinen häufigen Betrachtungen und weltbekannten Gemeinplätzen über den Tod, wenn überhaupt an eine Verkörperung dessel-

ben, sicher nicht an das ihm von Otto Vaenius dem Geschmack seiner Zeit gemäss untergeschobene Skelett dachte<sup>9</sup>. Als schwarzumhüllter geflügelter Dämon und überhaupt in ziemlich unveränderter Gestalt, obschon in der Benennung Charos mit dem alten Charon, dem Fergen der Unterwelt verschmolzen, lebte der Tod auch fort in der Phantasie der Griechen, nachdem seiner eignen Macht das heitere blühende Leben im alten Hellas längst verfallen war. Schwarz und mit der Sichel erscheint er in dem kretischen Rittergedichte Rhotókritis als Helmzier des wilden Karamaniten Spithióntas<sup>10</sup>, ähnlich in vielen Volksliedern, zu Ross unter Andern und mit den Seelen der Abgeschiedenen durch die Lüfte brausend in dem schönen Gedicht Charos und die Seelen, dessen Idee auf Goethe's Veranlassung (ausser mehren andern Künstlern) Leybold in einem zwar schönen, doch unsres Bedünkens mehr den Anforderungen der Kunst in ihrer idealen Abstraktion, als dem eigenthümlichen Geiste der neugriechischen Dichtung, zumal dem dämonischen Charakter des Charos entsprechenden Bilde darstellte<sup>11</sup>. In einem andern neugriechischen Gedichte kommt Charos aus der Unterwelt, wie eine schwarze Schwalbe; in einem dritten ringt er auf einer Marmortenne in einem an Genesis 32, 24 ff. erinnernden Kampfe

mit einem Hirten um dessen Seele<sup>12</sup>. Bei Christophulos dagegen erscheint er als wilder, blutschlürfender Thanatos<sup>13</sup>, als Skelett aber so wenig bei den Neugriechen, wie bei den Alten. Diese grauenerweckende Gestalt gewann er, jedoch so viel bekannt nur im Abendlande, in Folge des Christenthums, dessen Lehre, dass auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei<sup>14</sup>, wie schon Lessing bemerkt, die Schrecken des Todes unendlich vermehren musste, wiewohl sich in der Bibel durchaus keine Andeutungen von einem Gerippe finden<sup>15</sup>. David sah den Engel des Herrn (*den Verderber*) stehen zwischen Himmel und Erde, und ein bloss Schwert in seiner Hand ausgereckt<sup>16</sup>; Paulus bewaffnet den Tod mit einem Stachel<sup>17</sup> und in der Offenbarung Johannis reitet er auf einem fahlen Pferde und die Hölle folgt ihm nach<sup>18</sup>. Wie Paul Warnefried erzählt, ging während der Pest in Rom a. 682 der gute und der böse Engel, d. i. der Tod, sichtbar in der Stadt umher und wie viel mal letzterer mit seinem Spiess an jede Hausthür klopfte, so viele Menschen aus selbigem Hause waren ihm verfallen<sup>19</sup>.

In der nordischen Mythologie war die Gottheit des Todes, wie in der römischen, weiblichen Geschlechts als Helja oder Hel, deren Name sich in der deutschen Hölle erhielt, die aber an den im Kampfe gefallenen

Hel  
frau  
Sch  
män  
sen  
befr  
buc  
Bell  
bric  
Tod  
sei,  
ihre  
ter  
chen  
sen  
Nach  
so v  
die  
hinw  
als  
eine  
ter  
Bilde

Helden keinen Theil hatte, da diese von schönen Jungfrauen, den Walkyren, nach Walhalla geleitet wurden. Schon früh scheint die Vorstellung der Hel von der des männlichen Todes verdrängt worden zu sein, über dessen älteste Bildung wir aber auch nur höchst vage unbefriedigende Nachrichten haben. Im deutschen Heldenbuche kommt der Tod als ein Abgott vor, dem der Heide Belli(g)an dient und dessen Bild Wolfdieterich zerbricht<sup>20</sup>. — Wann der Gebrauch, das Abstraktum des Todes als ein Skelett darzustellen, zuerst aufgekommen sei, getrauen wir uns nicht zu bestimmen<sup>21</sup>.

Dass die alten Wenden den Todesgott Flins, einen ihrer bösen oder Schwarz-Götter und beständigen Begleiter des gefürchteten Zernebog oder Pya, auch als Knochengeripp abgebildet, wie Masch und (wohl nur auf dessen Autorität) Mone berichten, ist zu bezweifeln, da die Nachricht von diesem Götzen in der alten Sassenchronik so wenig wie die daselbst befindliche Abbildung, worauf die beiden genannten Schriftsteller als auf die ältesten hinweisen, jene Angabe bestätigt. Flins erscheint dort als ein alter Mann, auf einem Flintsteine stehend, mit einem langen Mantel, einem Löwen auf der linken Schulter und einem flammenden Stabe in der Hand, der im Bilde wie ein Besen aussieht<sup>22</sup>. Nach Jacob Grimm's

Annahme musste die Darstellung des Todes als Skelett in Deutschland um die Mitte des 12ten Jahrhunderts schon gäng und gäbe sein, da im *Reinardus vulpes* eine knöcherne Geige (ein Pferdeschädel nämlich, der als solche dem Wolf spöttisch gereicht wird) *ossea ut dominus Blicero* heisst, worunter nach Grimm nichts anders als der bleiche oder bleckende Tod, etwa mit dem deutschen Eigennamen *Blidgêr* oder *Blicker*, genannt sein kann<sup>23</sup>. Douce's Annahme, dass der „beständige“ Anblick der vielen als Reliquien verehrten Schädel und Gebeine der Heiligen auf jene Vorstellung geführt habe<sup>24</sup>, scheint ziemlich weit hergeholt. Sollte der Tod einmal als Schreckbild erscheinen, so lag es ohnedas nahe genug, ihn durch das scheusliche, nach der Verwesung des Leibes zuletzt übrig bleibende Knochengerüst zu versinnlichen, und hiedurch, wie auch anderweit durch symbolische Deutung aller ihm fehlenden Theile würde das Bild des *Knochenmannes ohne Augen, ohne Maul, ohne Ohren, ohne Nase, ohne Kleider, ohne Fleisch, ohne Herz, ohne Magen, ohne Schönheit und ohne Geschlecht* von dem alten Hilscher<sup>25</sup> in seiner treuerzigen, obzwar sehr breiten und trivialen Manier genügender, als von Douce motivirt. Bei allem Grauen übrigens, welches der Knochenmann erweckt und erwecken

soll,  
Poes  
merl  
des  
solch  
echt  
und  
Gebe  
Lebe  
lichk  
freili  
dem  
die K  
verst  
ihm s  
und l  
Gerip  
nes b  
setzen  
sche  
chen  
liebste  
Hippe  
du tre



soll, fand die *Alles ergreifende und Alles besänftigende Poesie*, wie J. Grimm <sup>26</sup> sehr schön und treffend bemerkt, eben *in der Anwendung der ältern Vorstellungen des wegführenden, anfallenden, tanzenden Todes auf solche Larven eine noch lange nicht erschöpfte Quelle echt volkmässiger, naiver und humoristischer Bildwerke und ohne den rippenhaften Tod, welcher Tracht und Geberde der Lebenden nachäfft und gegen das blühende Leben grell absticht, ginge der Reiz und die Eigenthümlichkeit dieser Erfindungen verloren.* Manchen Andern freilich erregte das Beingerippe grosses Ärgerniss. Bei dem alten Moscherosch z. B. schilt der Tod selbst die *Kupferstecher, die Maler und Inventores recht unverständige Tropfen und Esel*, dass sie, die Todten mit ihm selbst verwechselnd, ihm deren *Beine anmalten* <sup>27</sup>, und besonders Lessing drang darauf, *das scheusliche Gerippe aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes* (aus dem griechischen Alterthume) zu setzen; doch liess er selbst wenigstens das *humoristische Element* in der verschmähten Vorstellung des Knochenmannes praktisch gelten, wenn er in seinem allerliebsten Zechliede erzählte: *Drohend schwang er seine Hippe, Drohend sprach das Furchtgerippe: Fort, du treuer Bacchusknecht! Fort, du hast genug gezech.* —

Von neuern Dichtern, welche das (von einigen ältern, z. B. von Luigi Pulci<sup>28</sup>, auch dem Teufel untergeschobene) Gerippe als Bild des Grausens und Entsetzens wieder zu Ehren brachten, sei nur Bürger's und Göthe's gedacht, deren hieher gehörende Balladen (*Lenore* und *der Todtentanz*) auch zu verschiedenen bildlichen Darstellungen Veranlassung gaben.

## § 2. Die Idee des Todtentanzes.

Beträchtlich jünger, als die Personifizierung des Todes in Gestalt eines Skeletts, scheint die Idee des Todtentanzes zu sein, wovon man auch die ersten Spuren im klassischen Alterthume vergebens suchte. Anakreon erklärt freilich, der Freude leben und die Sorgen verscheuchen zu wollen, ehe er an die Tänze der Todten müsse<sup>29</sup>, doch jeder sieht, dass hier an die auch bei Virgil und Tibull wiederkehrenden Reigen der Schatten in der Unterwelt<sup>30</sup> und nicht an den grausen Tanz des Todes mit seinem Opfer zu denken ist. Käme es nur auf Worte und Citate an, so könnten wir am Ende mit noch mehr Recht den Esel des Lukianos anführen, der von seinem Mitesel erzählt, er sei, nachdem ihm die Räuber die Sehnen durchschnitten, den Tod tanzend hinunter gegangen<sup>31</sup>. Auch bei dem von Gori<sup>32</sup> und in einer bei weitem bessern Kopie von Wicar<sup>33</sup>, wie auch in einem Abgusse der Lippertschen Daktyliothek<sup>34</sup> mitgetheilten Sardonix, einem Intaglio des Florentinischen Kabinetts, worauf ein tanzendes Skelett mit

einem auf der Doppelflöte dazu blasenden, Silen-artigen Alten eingeschnitten ist, kann so wenig, wie bei den im J. 1809 vom Kanonikus Jorio bei Kumä in einer alten Grabhöhle aufgefundenen Reliefs, deren eins drei Gerippe in mehr oder weniger tanzender Stellung zeigt<sup>55</sup>, von einer Allegorie des Todes, mithin von einem Todtentanze im Sinne des Mittelalters die Rede sein. Die drei Figuren des kumäischen Basreliefs zumal, keine eigentliche Skelette, sondern mumienartig eingetrocknete Gestalten, wie der Tod im Baseler Todtentanz, sind offenbar nichts anders, als jene unheimlichen, unter dem Namen *Larvae* oder *Lemures* bekannten, ausschliesslich römischen Gespenster, die auch Goethe am Schluss des *Faust* eine Rolle spielen lässt<sup>56</sup>, und Jorio hat keinen Grund zu der Annahme<sup>57</sup>, dass Lessing, wenn er diese Reliefs gekannt hätte, seine Meinung über die Bedeutung des Skeletts bei den Alten geändert haben würde. Eben so wenig beweist seine Berufung auf die *nackten Schädel*, die der Freigeist Lukianos den Hadesbewohnern beilegt<sup>58</sup>, gegen Herder's Behauptung, dass Bilder der Lemuren nie auf einem griechischen Grabe standen<sup>59</sup>. Auch Goethe hält das kumäische Grab ungeachtet der darin gefundenen griechischen Wortfragmente aus guten Gründen für ein römisches<sup>40</sup>. Er erklärt die drei Reliefs für

eine  
Tän  
feier  
Verw  
Orio  
dem  
tense  
gemäß  
drei  
streich  
liches  
mür  
ein K  
gegne  
Pers  
bürle  
tenrei  
fratze  
annäh  
pelma  
Skelet  
erin  
jedoch  
Vorsp

eine Art Trilogie, worin die Heldin, eine vortreffliche Tänzerin, zuerst einen Triumph ihrer Kunst im Leben feiert, darauf als Lemur im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, ihre Beschäftigung (wie Orion in der *Nekyia* seine Jagden) fortsetzt und zuletzt dem Scheine nach wiederhergestellt, zu der ewigen Scharfenseeligkeit in Elysium gelangt ist. Dieser Auffassung gemäss bezeichnet Goethe das mittlere Relief mit den drei Skeletten als *einen antiken, humoristischen Geniestreich, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabne ein Fratzenhaftes hineingebildet wird.* Sonach begegneten wir hier, wenn schon keiner humoristischen Personifizierung des Todes, doch mindestens einer burlesken, von dem düstern Ernst des griechischen Schattenreichs weit verschiedenen und eben vermöge ihres fratzenhaften Charakters jener mittelalterlichen Idee sich annähernden Darstellung der Todten. — Auch die Hampelmann-artigen Bewegungen jenes kleinen silbernen Skeletts beim Gastmahl des Trimalchio im Petronius <sup>11</sup> erinnern allerdings an die Idee des Todtentanzes, ohne jedoch bei unbefangener Würdigung für einen klassischen Vorspuk derselben gelten zu können.

Eher als in der griechischen und römischen Vorzeit möchte der Ursprung des Todtentanzes im Morgenlande zu suchen sein. Dafür spricht wenigstens die Benennung *Danse Macabre* unter welcher die bildlichen Darstellungen dieses Tanzes als Zierden der Kirchhofsmauern in Frankreich lange vor der Erfindung der Buchdruckerkunst bekannt waren. Früher wurde nach einem, zuerst, wie es scheint, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts aufgekommenen Irrthum, den später der Polyhistor Melchior Goldast durch seine Autorität bekräftigte <sup>42</sup> und den noch der gelehrte Joh. Alb. Fabricius, wie auch Jöcher und selbst Rotermund theilten <sup>43</sup>, jenes Wort von einem vermeinten deutschen Poeten *Macaber* hergeleitet, der die ältesten Verse zum Todtentanz gemacht haben sollte, in der That aber nie existirte. Eben so irrig wäre es, bei dem Worte an einen provençalischen Troubadour *Marcabres* zu denken, der auch mit dem Todtentanz nichts zu schaffen hatte <sup>44</sup>, oder es, wie Andre thaten, aus zwei, nicht angegebenen griechischen Wörtern zusammensetzen zu wollen, wovon auch, ausser *μακάριος* etwa, schwer zu errathen, welche es sein sollten <sup>45</sup>, oder es gar mit Villaret <sup>46</sup> aus dem Englischen von *make* und *breake* herzuleiten, eine Etymologie, die Douce (p. 30 sq.) mit Recht

für  
dara  
klär  
auch  
und  
Orie  
Erklä  
durch  
giöse  
ausdr  
wider  
tracht  
als u  
als D  
*carius*  
Franz  
lich e  
legen  
gagna  
ses K  
tentän  
ganze  
hofsm

für lächerlich erklärt. Bernhard van Praet kam zuerst darauf, das Wort *Macabre* aus dem Arabischen zu erklären<sup>47</sup>, wo <sup>مقبر</sup> *(makbar)* oder <sup>مقبرة</sup> *(makbarat)* oder auch pluraliter <sup>مقابر</sup> *(makabir)* ein Begräbnissplatz heisst, und wir können, auch auf die Beistimmung des gelehrten Orientalisten Wüstenfeld uns stützend, nicht umhin, diese Erklärung für die einzig richtige zu halten. Sie wird durch Peignot's und Douce's Einwürfe<sup>48</sup>, dass die religiöse Bedeutung des Todtentanzes und, wie letzterer sich ausdrückt, *personifizierte Sculptur* dem Wesen des Islam widerstreiten, durchaus nicht entkräftet und hat in Betracht, dass das arabische Wort im Französischen so gut als unverändert geblieben, sicher weniger gegen sich, als Douce's Herleitung von dem heiligen Anachoreten *Macarius*, dessen in der französischen Form *Macaire* den Franzosen von Alters her sehr geläufiger Name schwerlich einer stehenden Verstümmelung wie *Macabre* unterlegen sein würde, und dessen durch ein Gemälde Orgagna's in Pisa verewigte und von Vasari im Leben dieses Künstlers<sup>49</sup> erzählte Legende überdies zu den Todtentänzen nur in sehr entfernter Beziehung steht. Die ganze bildliche Ausführung dieser Tänze an den Kirchhofsmauern und besonders der ihnen später fast allge-

mein untergelegte moralische Zweck mag freilich jüngern und rein christlichen Ursprungs sein, wiewohl man sich in Erwägung des kaustisch scherzhaften Charakters der meisten Todtentänze kaum enthalten kann, das Wort *Danse Macabre* fast buchstäblich durch *صَنْعَةُ الْمَقَابِرِ* (*tanz d-makabiri*), Kirchhofs-Kurzweil, zu erklären. Der Dämon Azraël, auch eine Verkörperung des Todes, spielt wenigstens in einigen morgenländischen Märchen eine bedeutende, und zwar nicht selten neckische Rolle <sup>50</sup>.

Die nächste Veranlassung zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes, so wie zu den in derselben frommen Absicht unternommenen geistlichen Aufzügen und Maskeraden, die Charpentier auch als *Danse Macabre* oder *Machabaeorum chorea* bezeichnet <sup>51</sup>, waren, wie ziemlich einstimmig angegeben wird, verschiedene Seuchen, die (gleichfalls ein Geschenk des Orients!) im Verlauf des 14ten und des 15ten Jahrhunderts Europa verheerten, und zwar nach Peignot's Vermuthung besonders eine Epidemie, die im J. 1373 ihren Anfang nahm, und die mit krankhaften, Veitstanz-artigen Bewegungen verbunden war <sup>52</sup>. Dass auch Petrarca's etwas früher erschienener *Trionfo della Morte* (beiläufig eben nicht sein bestes Gedicht in 120 schwülstigen Terzinen) schon da-

mal  
dern  
wah  
hab  
lig  
det  
hau  
Sat  
Tod  
mit  
falls  
thu  
zu E  
eigen  
det,  
wick  
zuma  
örter  
weise  
Rech  
des  
„N  
eine a  
sel da  
Die al



mals die Idee zu einigen auf den Tod bezüglichen Bildern gegeben, wie Fiorillo meint<sup>53</sup>, ist mindestens sehr wahrscheinlich. Die eigentlichen Todtentänze aber haben einen, dem elegischen Pathos dieses Gedichts völlig entgegengesetzten Charakter, da in ihnen, unbeschadet ihres erbaulich moralischen Zwecks, ja man darf behaupten, zur Förderung desselben, überall der Geist der Satire durchblickt. Dies satirische Element des Todtentanzes und insbesondere seinen Zusammenhang mit der in Dichtung und Bildnerei des Mittelalters gleichfalls typisch gewordenen Personifizierung des Narrenthums, die nahe Beziehung der Hippe des Knochenmanns zu Hanswursts Pritsche, hat Rosenkranz auf eine so eigenthümliche, prägnante Art nachgewiesen und begründet, dass wir es uns nicht versagen können, die Entwicklung seiner Ansicht hier unverkürzt einzuschalten, zumal da wir uns schmeicheln, man werde in den Erörterungen dieses nicht bloss tief, sondern ausnahmsweise auch klar denkenden Philosophen die bündigste Rechtfertigung unsrer eignen poetischen Auffassung des betreffenden Gegenstandes finden.

„Neben dem Gewirr der Narren“, heisst es<sup>54</sup>, „ging in der Zeit eine andre Anschauung, welche zu jenem eigentlich erst den Schlüssel darbietet, die nämlich, dass der Tod mit einem Jeden tanze. Die alte Welt hatte den Tod nicht überwunden, sondern trauerte mit

schmerzlichem Gram um den unersetzlichen Verlust des Daseins, was man liebte. Die moderne Welt musste den Tod überwinden und dies geschah nur dadurch, dass das Leben erkannte, wie der Tod zu ihm gehöre<sup>55</sup>, es selbst aber die Macht über ihn sei; das Wegsterben des Einzelnen — und nur der Einzelne stirbt — ist daher gleichgültiger, oder vielmehr ist es totale Bedingung des geistigen Lebens geworden, ohne vornehme Resignation mit göttlicher Gelassenheit über das Nichtsein der Einzelheit sich hinweggesetzt zu haben; wir sollen die Todten ihre Todten begraben lassen und uns zum Gott der Lebendigen halten; dies Lächeln über den Tod ist nur durch das Wissen von der Freiheit des ewigen Geistes möglich; Freiheit und Geist, sah man ein, sind zwei Namen desselben Begriffs. Der Narr ist lediglich durch seinen Zusammenhang mit der Idee närrisch, weil er sich zu einem abstracten Moment isolirt; er ist das abgerissene Segment, was umsonst der Kreis zu sein sich anstrengt und damit das lächerliche Schauspiel eines resultatlosen Mühens gibt. Der Tod, der dem Menschen gegenübertritt, bringt ihm seine Thorheit zum Bewusstsein, weil er ihn aus der Vertiefung in seine eiteln und nichtigen Interessen aufreißt. Aber der Tod bespricht und beschreibt die Thorheit nicht bloss, sondern das im Komischen ange deutete Nichts, das Urtheil der Idee kommt zum Ernst der Vollziehung und der Untergang des Thoren bricht wirklich herein, indem der Tod zu einem Jeden tritt und mit ihm den Reihn in das Grab hinein tanzt. Der Todtentanz veranschaulicht also die Eitelkeit der närrischen Welt und verkehrt ihre Verkehrung. Alle Menschen vom Papst und Kaiser an, alle Stände hindurch bis zur Amme mit dem Kinde auf dem Arme werden vom Tode überrascht. Jeden stört er, Jedem kommt er noch zu früh, Jeder hat noch Aufschub nothwendig. Aber der Tod ist ein kategorisches Wesen; er ist taub, wie gegen die Wirklichkeit des Vergangenen, so gegen die Möglichkeit des Zukünftigen, und kennt den Werth der Zeit gar nicht; er ist ächt geistig eine unabweibare Fulguration des Ewigen und Zeitlosen. Der einzelne Geist muss immer sterben können, wesshalb dem Tode die Entschuldigungen, wo sein Dasein mit seinem Wesen nicht in Einheit sich zeigt, nichts gel-

ten,  
ses  
tan  
den,  
ihren  
alte  
einen  
Murn  
Johan  
hunde  
ner S  
der  
Mittel  
diener  
beding  
vollen  
terth  
entbeh

ten, denn gerade, dass sie noch gemacht werden, verräth ein böses Gewissen.“

Wir erkennen hiernach in der Idee des Todtentanzes eine Manifestation jener kalten und schneidenden, und doch zugleich so derben und volksthümlichen ihrem innersten Wesen nach ausschliesslich im Mittelalter wurzelnden Satire, der nämlichen, die später einem Sebastian Brant sein Narrenschiff, dem Thomas Murner die Gäuchmatt und die Schelmenzunft und noch Johann Fischart, dem Jean Paul des sechzehnten Jahrhunderts, seine bunten skoptischen Capriccios diktirte, jener Satire, welche mit bewusstem didaktischen Zweck, der warmen und überschwänglichen Romantik des Mittelalters als nothwendiger praktischer Gegensatz dienend, grade insofern durch das Dasein derselben bedingt war, und deren daher die harmonisch in sich vollendete und abgeschlossene Poesie und Kunst des Alterthums eben sowohl wie des romantischen Elements entbehrte.

### § 3. Der Todtentanz als Gegenstand der bildenden Kunst.

Der im Vorhergehenden von Rosenkranz entwickelten Idee entspricht nicht bloß das als ältester Beleg von ihm angeführte Gedicht vom Schmied Barthel Regenbogen<sup>56</sup> (aus dem 13ten Jahrhundert), wo der Tod mit dem Menschen unterhandelt und die Boten welche er voraussendet, beschreibt, sondern auch alle übrigen poetischen, zumal die, zum Theil den oben erwähnten geistlichen Maskeraden dienenden theatralischen Bearbeitungen dieses Stoffs im Mittelalter, von welchen hier als die merkwürdigsten nur die spanische *Danza general* von dem jüdischen Wundarzt Rabbi Santo von Carrion, einem nicht verächtlichen Dichter um die Mitte des 14ten Jahrh.<sup>57</sup>, und aus dem 16ten Hans Sachsens *Hecastus*, so wie der um dieselbe Zeit in England gedruckte *Every man*, erwähnt seien. Noch greller und unzweideutiger aber brachten eben jene Idee mehr oder weniger auch sämtliche bildliche Darstellungen des Todtentanzes mit den sie begleitenden Versen zur Anschauung.

gal  
Mi  
nac  
sein  
der  
ehe  
eine  
Par  
unte  
früh  
ums  
den  
and  
und  
dass  
dern  
sei<sup>6</sup>  
schie  
Engl  
Paris  
wide  
Ansi  
eben

Für den ältesten dieser gemalten Todtentänze galt in der Regel der von Fabricius<sup>58</sup> angeführte zu Minden in Westfalen, der im J. 1383, also 10 Jahre nach dem Ausbruch der vorhin erwähnten Pest gefertigt sein soll. — Der von Peignot und Douce<sup>59</sup> als zweiter der Zeit seines Entstehens nach genannte Todtentanz im ehemaligen Charnier des Innocens zu Paris, der nur in einer Chronik aus dem 15ten Jahrhundert, *Journal de Paris sous le regne de Charles VI et de Charles VII*, unter dem Namen *Danse Maratre* erwähnt wird<sup>60</sup>, muss früh wieder zu Grunde gegangen sein, da auch in den umständlichsten ältern Beschreibungen von Paris, wie in denen von Gilles Corrozet, Le Maire, Germain Brice und andern, seiner mit keiner Sylbe gedacht wird<sup>61</sup>. Felibien und noch Dulaure, wie auch Villaret, glaubten daher, dass hier an kein Werk der Malerei und Skulptur, sondern an einen jener theatralischen Aufzüge zu denken sei<sup>62</sup>, zumal ein solcher auch nach dem Zeugniß verschiedener anderer Geschichtschreiber<sup>63</sup>, zur Zeit da die Engländer unter dem Herzog von Bedford Herren von Paris waren, daselbst soll stattgefunden haben. Doch widerlegte schon Fiorillo und nach ihm Peignot<sup>64</sup> jene Ansicht zur Genüge durch die einzig zulässige Deutung eben jener alten Chronik, wo es heisst, dass der To-

dtentanz im Charnier des Janocens im August 1424 angefangen und in den nächstfolgenden Fasten vollendet sei, was natürlich jeden Gedanken an eine Maskerade beseitigt. Die Vorstellung einer solchen legt gleichwohl noch der gelehrte Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) seinem phantastischen Roman *la Danse Macabre* zum Grunde — einem Ragout von Mord, Unzucht, Ehebruch, Völlerei, Aussatz, Pest, Verwesung und allem denkbaren Unflath, das selbst in der an Produkten dieser Art bekanntlich nicht armen neuern französischen Literatur an penetrantem Hautgout kaum seinesgleichen finden dürfte<sup>65</sup>. — Ein dritter Todtentanz, als dessen Verfertiger ein gewisser Masoncelli im J. 1436 genannt wird, schmückte die Mauer des zur Zeit der Revolution zerstörten Klosters de la Sainte Chapelle in Dijon, und noch ein in Weiss auf schwarzes Zeug gestickter befand sich in der Kirche Notre Dame daselbst, ging aber gleichfalls während der Revolution sammt dem übrigen Mobiliar der Kirche verloren<sup>66</sup>. — Für den fünften dem Alter nach hielt man den berühmten Gross-Baseler Todtentanz, welcher zum Andenken der um 1439 in Basel wüthenden Pest bald darauf, noch zur Zeit der grossen Kirchenversammlung, in der Sanct-Johannes-Vorstadt, man weiss nicht von welchem Meister, in vierzig Bildern, ursprünglich

al  
ger  
sch  
aus  
ver  
Rep  
hin  
Tod  
wie  
ken  
also  
be i  
dara  
And  
geh  
Erör  
erka  
liere  
Ganz  
hau  
Nam  
verä  
Manc  
z. B.

al Fresco, an die Mauer des Dominikaner- oder Prediger-Kirchhofes gemalt, in der Folge mehrmals von verschiedenen Malern ziemlich ungeschickt mit Ölfarbe ausgebessert und endlich 1805, da er wieder gänzlich verwiltet, zum grossen Theil abgebröckelt und keiner Reparatur mehr fähig war, sammt der verfallenden Mauer hinweggeschafft wurde. Dass diesen 1441 vollendeten Todtentanz nicht, wie man früher allgemein glaubte und wie selbst gelehrte Männer mit unbegreiflicher Gedankenlosigkeit einander nachschrieben<sup>67</sup>, der im J. 1498, also 57 Jahre später geborene berühmte Hans Holbein gemalt oder auch nur später je einen Pinselstrich daran gemacht, wie auch, dass Hugo Klauber, den Andre für den Urheber hielten, ihn nur im J. 1568 ausgebessert hat, ist in Folge wiederholter weitläufiger Erörterungen dieses Gegenstandes jetzt zu allgemein anerkannt, als dass wir weiter ein Wort darüber zu verlieren brauchten<sup>68</sup>. Obgleich der Baseler Todtentanz im Ganzen seinen Ruhm ziemlich unverdienter Weise und hauptsächlich durch die Unterschiebung von Holbein's Namen gewann, war er doch auch kein so durchaus verächtliches Machwerk, als wofür Viele ihn ausgaben. Manches ist in der Anlage vortrefflich, und der Gedanke z. B., die eitle Edeldame darzustellen, wie sie den Tod

im Spiegel nahen sieht, (Nr. 20 bei Merian) kann sich mit den besten Erfindungen Holbein's messen. Die Baseler Bibliothek bewahrt von diesen Gemälden eine gelungene verkleinerte Nachbildung in Wasserfarben von dem Bäcker Emanuel Büchel (1773), der schon früher auf gleiche Weise auch den von ihm entdeckten sogenannten Klein-Baseler Todtentanz im ehemaligen Nonnenkloster Klingenthal kopirte, vielleicht den ältesten von allen, da er nach einer noch vorhandenen Inschrift aus dem J. 1312 stammen soll, jedenfalls älter, als der Gross-Baseler, dem er bis auf ein paar unbedeutende Abweichungen (z. B. in dem 5ten, 9, 14ten Bilde etc.) zum Muster diente<sup>69</sup>. Allgemein bekannt wurde der Gross-Baseler Todtentanz besonders durch die seit 1621 oft aufgelegten Kupferstiche desselben von Joh. Jak. und Matthäus Merian (später retouchirt von Chovin) und von andern, mit deutschen und französischen Versen und erläuterndem, grösstentheils auch erbaulichem Text, hinsichtlich deren wir auf Massmann's sehr vollständige Literatur der Todtentänze<sup>70</sup> verweisen. — Der Todtentanz in der sogenannten Todtenkapelle der Sanct-Marien-Kirche in Lübeck, besonders merkwürdig durch seine alten höchst naiven plattdeutschen Verse, die freilich bei einer Ausbesserung in neuerer Zeit durch schlechte hochdeutsche verdrängt



wurden, stammt laut einer Inschrift aus dem Jahre 1463 und ist noch jetzt vorhanden <sup>71</sup>. Eine Kopie davon in kolorirten Kupferstichen mit ausführlichem Kommentar lieferte Ludw. Suhl im J. 1783. — Ein seit 1560 nicht mehr vorhandener Todtentanz an einer Kloster-Kirchhofsmauer in Bern war das Werk des Malers Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, der sich auch als Dichter, witziger Kopf und Reformator einen Namen machte. Nach zwei von Albr. Kauw und Wilh. Stettler in Wasserfarben verfertigten und von Hulderich Frölich durch den Holzschnitt <sup>72</sup> vervielfältigten Kopien zu schliessen, übertrafen diese Gemälde theilweise an Kunstwerth die Baselschen <sup>73</sup>. — Der Dresdener Todtentanz wurde im J. 1535 verfertigt und befand sich ursprünglich am Palaste des Herzogs Georg (reg. 1500—1539). 1721 wurde er von da entfernt und später vor dem schwarzen Thore an der Kirchhofsmauer aufgestellt. Er besteht aus 27 gruppenweise geordneten Figuren in halberhobener Arbeit, wovon die 12te den Herzog Georg vorstellt. Eine Beschreibung und Abbildung davon findet man bei Weck <sup>74</sup> und noch ausführlichere Nachricht darüber in Hilscher's oben erwähnter Monographie <sup>75</sup>. — In Luzern gibt es drei Todtentänze, unter welchen der merkwürdigste auf der Müh-

len- oder Spreuerbrücke in 36 doppelseitigen Bildern eine von Kaspar Meglinger gefertigte Kopie des Baselschen ist <sup>76</sup>. — Ein interessanter al Fresco gemalter Todtentanz in der Abtei Chaise-Dieu, den zuerst Taylor erwähnt und von welchem später Jubinal eine Abbildung und Beschreibung herausgab, scheint nach dem Kostüm zu schliessen, aus dem 15ten Jahrhundert zu stammen <sup>77</sup>. — Nachrichten über verschiedene andere Todtentänze zu C onstanz (von Jak. Hiebler um 1588), zu Füssen im Hochstift Augsburg (von Jak. Wyll zu Anfang des 17. Jahrh.), zu Kukuksbad in Böhmen (gegen Ende desselben Jahrh. auf Anlass Anton's v. Spark gefertigt), zu Straubing (von F. Hölzl 1763) und einen durch die Stiftung vieler Einzelnen (seit 1735) entstandenen in Erfurt, sowie endlich über ein todtentanzähnliches, von dem Niederländer H. Bos im 16. Jahrh. gemaltes Bild im Kloster St. Ildefonso in Spanien, findet man in Massmann's betreffendem Artikel des Pierer'schen Universal-Lexicons. — Hinsichtlich der theils unbedeutenden, theils zweifelhaften und meistens nicht mehr vorhandenen Todtentänze in Leipzig, Annaberg, Nürnberg, Amiens, Rouen, Fescamp, Blois, Strassburg, Vienne, Berlin, Wien, Haag, Burgos, Neapel, London, Salisbury, Wortley Hall, Hexham und Croydon, genüge es auf Peignot und Douce <sup>78</sup>

hinzuweisen. Fiorillo erwähnt ausserdem noch auf die Autorität eines gewissen Erasm. Rothaler einen Todtentanz in der Andreaskirche zu Braunschweig, von dem er aber weiter nichts zu sagen weiss, einen andern nach Landers Reisen durch Deutschland im Dominikanerkloster zu Landshut und nach Letzner's Dassel'scher Chronik einen dritten im Barfüsser - Kloster zu Gandersheim <sup>79</sup>.

Denselben moralischen Zweck, wie diese grössern Gemälde und Skulpturen, verfolgten in weitem Kreisen seit der Erfindung der Formschneide- und Buchdruckerkunst jene zahlreichen und mannichfach variirten, in Holz geschnittenen Todtentänze, die stets von einem erbaulichen Text in Versen und in Prosa begleitet sind, und unter welchen der alte niederdeutsche *Dotendantz* in verschiedenen Ausgaben (seit 1459) <sup>80</sup>, vor Allem aber die noch weit zahlreichern Editionen der französischen *Danse Macabre* (seit 1485) und die vielen französischen und lateinischen Gebetbücher unter dem Titel *Heures (Horae)* in der ascetischen Literatur des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunderts einen so bedeutenden Platz einnehmen. Der beachtenswertheste und ausführlichste unter den deutschen ist ein, 1496 in Lübeck gedruckter *Dotendantz* in plattdeutschen Versen, den auch Rosen-

kranz <sup>81</sup> erwähnt und wovon Bruns <sup>82</sup> nach dem in der Helmstädter Bibliothek befindlichen Exemplar einen vollständigen Auszug gegeben hat. Bemerkenswerth, nicht als Verfasser, doch als Umarbeiter der lateinischen Reimverse des vermeinten *Eximius Macaber* zu den lateinischen Ausgaben der *Danse Macabre* ist Peter Desrey von Troyes gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts <sup>83</sup>, dessen Verse ein Ungenannter ins Französische und der Mönch John Lydgate von St. Edmunds ins Englische übersetzte <sup>84</sup>. Ausführliche Beschreibungen verschiedener Ausgaben der *Danse Macabre* und der französischen Gebetbücher mit Todtentänzen lieferten Peignot und Douce <sup>85</sup> und vollständige Verzeichnisse von beiden Massmann <sup>86</sup>. Viele einzelne Kunstblätter in gleichem Geschmack und Geist, theils mit Versen, theils auch ohne Beischrift, die in jenen Jahrhunderten erschienen, hat besonders Douce aufgezählt <sup>87</sup>; wir erinnern hier nur an Albrecht Dürer's unter dem Titel *Ritter, Tod und Teufel* bekannten Kupferstich <sup>88</sup> vom J. 1513, worauf der Ritter den berühmten Franz von Sickingen vorstellen soll. Die xylographischen Illustrationen zu Peter Michaults moralischem Gedicht *la Danse aux Aveugles*, worin in Form eines Dialogs zwischen dem Verfasser und dem Verstande (*Entendement*) die Leitung des Menschen hienieden durch

die drei blinden Führer: Glück, Liebe und Tod  
abgehandelt wird, bedürfen, da sie zu unserm Gegen-  
stande nicht in unmittelbarer Beziehung stehen, nur die-  
ser beiläufigen Erwähnung <sup>89</sup>.

Die drei blinden Führer: Glück, Liebe und Tod  
abgehandelt wird, bedürfen, da sie zu unserm Gegen-  
stande nicht in unmittelbarer Beziehung stehen, nur die-  
ser beiläufigen Erwähnung <sup>89</sup>.

§ 4. Hans Holbein's grösserer Todtentanz.

Völlig in den Schatten treten alle diese Bilder gegen die Holzschnitte, die seit den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts als Zier eines Erbauungsbuches unter dem Titel *Imagines Mortis*<sup>90</sup> in Lyon herauskamen und wovon die vielen Originalausgaben, so wie später eine Menge Nachdrücke in Holzschnitt und Kupferstich, in zahllosen Exemplaren durch ganz Europa sich verbreiteten<sup>91</sup>. Fast einstimmig wird dieser ursprünglich anonym erschienene Todtentanz, wovon die Originalabdrücke, trotz jener weiten Verbreitung, längst zu einer theuern Seltenheit wurden, dem berühmten Hans Holbein (geb. 1498, gest. 1554) zugeschrieben, und neben der Mehrzahl von desselben Meisters Bildern zum alten Testament<sup>92</sup>, von Kennern und Liebhabern als das *Non plus ultra* der Zeichen- und Formschneidekunst bewundert. In neuerer Zeit wurde freilich, in Einklang mit Bartsch's Behauptung<sup>93</sup>, dass die ausgezeichnetern Maler und Zeichner jener Zeit es unter ihrer Würde gehalten, selbst in Holz zu schneiden, mehrfach die Ansicht auf-

ge  
des  
ver  
len  
dag  
vor  
tz e  
Bild  
ken  
Ant  
ihm  
sich  
han  
stütz  
Doch  
Holb  
nach  
Form  
cher  
frosti  
geh  
schm  
Behat  
nichts

gestellt und verfochten, dass nur die Zeichnungen des Lyoner Todtentanzes (die sich im Original einer unverbürgten Angabe zufolge in Petersburg befinden sollten<sup>94</sup>) von Holbein selbst herrühren, die Holzschnitte dagegen von einem oder verschiedenen Formschneidern von Profession, und zwar vorzugsweise von Hans Lutzelburger, dessen Monogramm man in der auf dem Bilde der Herzogin<sup>95</sup> angebrachten Chiffre **HL** zu erkennen glaubte. Ja, Douce ging so weit, Holbein jeden Antheil auch an der Erfindung und Zeichnung des nach ihm benannten Todtentanzes abzusprechen<sup>96</sup>, indem er sich besonders auf eine Dedikation der Verleger an Jehanne de Touszele vor der ersten Ausgabe von 1538 stützte, wo von dem Tode des Künstlers die Rede ist. Doch suchte schon Otteley<sup>97</sup> darzuthun, dass diese für Holbein allerdings 16 Jahre zu früh kommende Todesnachricht nicht auf den Zeichner, sondern nur auf den Formschneider zu beziehen sei, und noch wahrscheinlicher ist es am Ende, dass sie nur fingirt wurde, um die frostige Witzelei, dass der Tod den Künstler aus Rache geholt habe, anzubringen<sup>98</sup>. Der gründliche und geschmackvolle Kunstkenner von Rumohr hat Douce's Behauptung durch Gründe widerlegt, die, wie uns scheint, nichts zu wünschen übrig lassen<sup>99</sup>. Keiner der gering-

sten darunter ist das Zeugniß eines Zeitgenossen von Bedeutung, des lateinischen Dichters Nikolaus Bourbonius (Bourbon) <sup>100</sup>, in seinen Versen auf Holbein's Todesbilder, denen freilich Douce ein Gemälde in Whitehall von zweifelhafter Existenz unterlegen will <sup>101</sup>. Die Verse lauten <sup>102</sup>:

*DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.*

*Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,*

*Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere*

*Videatur ipsa: et ipse se immortalibus*

*Parem dis fecerit, operis hujus gloria;*

was man in einer deutschen Umschreibung, dem Geschmack jener Zeit sich annähernd, etwa so wiedergeben dürfte:

Wie Maler Hans so klar und treu

Gemalt des Todes Konterfei,

Dass wir mit eignen Augen traun

Den Tod leibhaftig vor uns schaun,

Gewann er selbst durch solche Kunst

Sich der Unsterblichkeit Vergunst,

Da nimmer seinen Ruhm fortan

Des Todes Hippe tilgen kann.

Was dagegen den von Rumohr gegen Murr, Zani, Brulliot, Massmann, Sotzmann und Andre mit grossem



Eifer vertheidigten Satz betrifft, dass Holbein sowohl den Todtentanz als jene Bilder zum alten Testament selbst auf Holz gezeichnet und wahrscheinlich zum grössten Theil auch selbst geschnitten habe, so lassen wir diese auch für den gründlichsten Historiker und Sachkenner mit Gewissheit schwer oder nie zu entscheidende Frage hier auf sich beruhen, da es uns genügt, dass das herrliche Werk seinen Meister lobt<sup>102</sup>. Die *Imagines Mortis* wurden im Geleit einer erbaulichen „*Medicina animae*“ in die Welt geschickt, die Bilder aber sind die köstlichste Arznei, und wenig mag uns der Streit kümmern, ob sie vom Doctor selbst oder vom Apotheker dispensirt worden. Über den hohen Kunstwerth dieser Zeichnungen sowohl hinsichtlich der Erfindung als der xylographischen Ausführung ist das Urtheil der Kenner einstimmig. Wir erinnern nur an Joachim von Sandrart's Erzählung<sup>103</sup>, wie ihm in seiner Jugend auf einer Reise nach Amsterdam der berühmte Paul Rubens empfohlen, Hans Holbeins Todesbilder fleissig zu studiren und nachzuzeichnen, so wie er selbst als Jüngling es gemacht habe. Was uns in diesen Bildern, abgesehn von ihrer künstlerischen Vollendung vor allem anspricht, ist die unerschöpfliche Fülle ächten Humors, der hier fast auf jedem Blatte freier und le-

bendiger, als in irgend einem der vielen andern Todtentänze von älterm oder jüngerm Datum, sein Wesen treibt und dem insbesondere des Malers entschieden protestantische Antipathie gegen das damalige katholische Pfaffenthum die reichlichste Nahrung bot. Obwohl nicht von so leidenschaftlicher Erbitterung gegen den römischen Klerus, wie Nikolaus Manuel's oben (S. 89) erwähnter Berner Todtentanz, durchdrungen<sup>104</sup>, mögen doch auch Holbein's Todesbilder zur Empfehlung und Verbreitung der Reformationsideen ihr nicht verächtliches Scherflein beigetragen haben<sup>105</sup>. In protestantischem Geiste, wenn schon aller direkten Polemik und namentlich der durch die Bilder so nahe gelegten poetischen Satire sich enthaltend, sind auch die sie begleitenden moralischen Quatrains des gelehrten Pariser Buchdruckers Gilles Corrozet<sup>106</sup> abgefasst, die in den lateinischen Ausgaben durch Nachbildungen in lateinischen Tetrastichen von Luther's Schwager, Georg Aemylius<sup>107</sup>, ersetzt wurden. Die ascetischen Abhandlungen und Homilien, die den Rest des Büchleins füllen<sup>108</sup>, sind kaum der Rede werth.

Die Originalschnitte des Holbein'schen Todtentanzes erschienen zuerst in vierzig nur auf einer Seite gedruckten Blättern mit deutschen Über- und Unterschriften, ohne Ort und Jahreszahl, doch wie Massmann mit guten

Gr  
Bu  
Ste  
Me  
ein  
Tex  
mit  
und  
vier  
lien  
ten  
man  
und  
Tode  
ten  
sche  
Mon  
1608  
siehe  
bildu  
hofe  
ihrer  
meine  
beins

Gründen bewiesen hat, im Jahre 1530<sup>109</sup>; sodann als Buch mit französischem Text und mit dem Bilde des Sterndeuters vermehrt, zuerst 1538 bei den Gebrüdern Melchior und Gaspar Trechsel in Lyon; seit 1542, einmal mit französischem und fünfmal mit lateinischem Text und zwar seit der lateinischen Ausgabe von 1545 mit 12 Bildern, also bis auf 53 vermehrt<sup>110</sup>, bei Franz und Johann Frelon daselbst; und von 1547 bis 1574 viermal lateinisch, dreimal französisch und zweimal italienisch bei Johann Frelon allein. Nähere Nachrichten über diese sechzehn Originalausgaben findet man bei Fiorillo, Peignot, Hegner, Douce, von Rümohr und am vollständigsten in Massmanns Literatur der Todtentänze<sup>111</sup>. — Unter den zahlreichen Nachschnitten der *Imagines Mortis* sind die wichtigsten die Baselschen von einem ungenannten Formschneider mit dem Monogramm G. S.<sup>112</sup>, die mit deutschem Text 1588 und 1608 durch Hulderich Frölich und von 1715 bis 1795 siebenmal durch Konrad und Joh. Jak. Mechel als Abbildungen des Baseler Todtentanzes im Prediger-Kirchhofe herausgegeben wurden, und durch diesen Titel bei ihrer weiten Verbreitung zu der oben erwähnten allgemeinen und fest eingewurzelten Verwechslung der Holbeinschen *Imagines Mortis* mit jenem Bildwerke wohl das

Meiste beitrugen <sup>115</sup>. Von andern Nachschnitten nennen wir nur als die besten die von Vaugris in Venedig seit 1545, zuletzt 1677; ferner die stark vergrösserten und mit dem Bilde des Ehebrechers vermehrten von Dennecker in Augsburg von 1544 (od. 42) bis 1561, Leipzig 1572, und Sanct-Gallen 1581; die unbedeutend vergrösserten und veränderten von dem Anonymus *A* (vielleicht Antonius Silvius) bei Birkmann in Köln (und Antwerpen) von 1555 bis 1637 (9 Ausgaben mit lateinischem Text); die vermuthlich auch in Köln, doch ohne Angabe des Orts gedruckten und von 1557 bis 1575 (?) 5mal aufgelegten Nachschnitte mit deutschen Versen von Caspar Scheyt aus Worms; die 1563 zu Prag erschienenen mit böhmischem Text; und aus neuerer Zeit die in England gedruckten von Bewick, zuerst bei Court, London 1789, zuletzt bei Wright daselbst 1825, und von Bonner und Byfield zu Douce's oft angeführtem *Dance of Death*, London bei Pickering, 1833. — Die bekanntesten Kopien in Kupferstich sind die von Eberh. Kieser (mit 7 neuen Bildern bis auf 60 vermehrt) in 5 Ausgaben, Frankf. am Main, 16?? bis 1638; von Strauch und Kohl bei Paulus in Nürnberg, 1647 (mit den Kieser'schen neu hinzugekommenen Bildern; von einem Anonymus bei J. Bapt. Mayr in La i-

bach und Salzburg, 1682, unter dem Titel „*Theatrum Mortis tripartitum*“ (wovon der erste Theil den Todtentanz nach den Birkmann'schen Nachschnitten, der zweite und dritte eine Menge Abbildungen verschiedener Todesarten und Höllenstrafen, sämmtlich mit schönen Blumenumrandungen, enthält) mit erbaulichem Text von Joh. Weichard Valvasor; von einem Anonymus, mit holländischen Versen von Salom. van Rusting, 3 Ausgaben, Amsterdam 1707 bis 1741, und mit hochdeutschem Text von Georg Meintel, Nürnberg, 1736; von dem berühmten böhmischen Kupferstecher Wenzeslaus Hollar<sup>114</sup>, mit englischem Text, 10 Ausgaben, London 1647 bis 1816; von David Deuchar mit englischem Text, in 3 oder 4 Ausgaben, Edinburg und London seit 1788; von J. R. Schellenberg unter dem Titel: *Le Triomphe de la Mort*, als erster Theil der von Chr. v. Mechel herausgegebenen *Oeuvres de J. Holbein*, Basel, 1780; und in Unrissen von Frenzel in Dresden mit Gedichten von Ludw. Bechstein, bei Leo in Leipzig, 1831. — Lithographirte Nachbildungen lieferten Schlotthauer in München, 1832, mit Versen von Schubert und kurzen historischen Erläuterungen von Massmann; und, nach den Denecker'schen Nachschnitten in deren vergrössertem Masstabe Hellmuth in Magdeburg,

1836<sup>115</sup>. Im Ganzen wurde der Holbein'sche Todtentanz, Originalausgaben und Kopien zusammengezählt, in 300 Jahren etwa 100 mal aufgelegt.

Von den vielen entfernten Nachahmungen und Seitenstücken dieses Werks genüge es, den Züricher Todtentanz von Rudolf und Konrad Meyer in verschiedenen Ausgaben von 1650 bis 1704 (57 bis 61 Kupferstiche in 4to); Pater Abraham a Sancta Clara's 1730 in Brüssel gedruckten allgemeinen Todtenspiegel (mit 67 Kupfern in 12<sup>mo</sup>); die anonymen, zuerst bei Mangold in Passau 1753 gedruckten und bei Ilger in Linz erschienenen geistlichen Todesgedanken (mit 52 Kupfern von Mich. Rentz, in fol.); Chodowiecky's modernisirten Todtentanz in 12 trefflichen Küberchen (in 12<sup>mo</sup>) zum Lauenburg'schen Taschenbuch auf 1792; und Freund Hein's Erscheinungen<sup>116</sup> in Holbein's Manier von J. R. Schellenberg, in 24 Kupfern (in 8<sup>vo</sup>) Winterthur 1785 und Mannheim 1803, zu erwähnen, letztere mit erläuterndem Text von Musäus in Prosa und Versen, worin man aber den geist- und gemüthvollen Verfasser der Volksmärchen nicht wiedererkennt: so über alle Maassen läppisch und schwülstig zugleich zeigt er sich in dieser prosaischen Poesie und afterpoetischen Prosa. In dem 1833 in Stuttgart erschienenen Freund Hein da-

gegen ist der Text, Grottesken und Phantasmagorien von Eduard Duller, noch das beste und die Holzschnitte nach den an sich lobenswerthen Zeichnungen Mor. v. Schwind's ziemlich unbedeutend. Auf eine, ob auch entferntere Anregung durch Holbein's Todtentanz lassen endlich auch einige treffliche Bilder in Franz Kugler's Skizzenbuch schliessen. In Bezug auf verschiedene durchweg ziemlich werthlose englische und französische Nachahmungen verweisen wir auf Massmann <sup>117</sup>.

## § 5. Das Todtentanz - Alphabet.

Keiner unter allen ältern und neuern Nachahmern hat indessen des grossen alten Meisters geniale Ideen in andrer Form so glücklich zu reproduciren gewusst, als er selbst, Hans Holbein, und zwar in den winzigsten Dimensionen.

Schöne zusammenhängende Gruppen von Todtentänzen bestehend aus zwölf Figuren (dem König, der Königin, dem Ritter, der Edelfrau, dem Mönche, dem Kinde und sechs Skeletten) enthält die Zeichnung zu einer Dolchscheide, deren Erfindung ihm zugeschrieben wird und wovon man gute Kopien nach dem auf der Baseler Bibliothek befindlichen Original, im Kupferstich bei Chr. von Mechel in den *Oeuvres de Holbein*, und im Holzschnitt bei Douce als Titelbild seines *Dance of Death* findet <sup>118</sup>. Übertroffen aber wird diese Arbeit noch durch eine andre in gleichem Geist, wovon nur wenige Original Exemplare sich erhielten und die bisher noch durch keine Kopien dem Publikum zugänglich wurde.

Zu den Holzschnitten, die seit der Erfindung der Buch-



druckerkunst an die Stelle der zierlichen Miniatürgemälde in den Luxusexemplaren der Handschriften getreten waren, gehörten vornehmlich die grossen Anfangsbuchstaben mit Arabesken oder, in typographisch glänzender ausgestatteten Büchern, mit sorgfältig gearbeiteten kleinen Bildern der mannichfachsten Gegenstände, die übrigens auf den Inhalt nicht grade Beziehung zu haben brauchten, sondern oft nur im Allgemeinen zur Zierde dienen sollten. Diesem Zweck widmete auch Holbein ein Alphabet von 24 römischen Unzialbuchstaben, deren xylographischer Verzierung er die Motive von 22 Bildern seines grössern Todtentanzes und zwei neue (bei den Buchstaben S und V) zum Grunde legte, und die, so ausgestattet, hinter jenen weder an Geist und Kühnheit der Erfindung, noch an gefälliger Eleganz der Ausführung zurückstehen, ja die von Einigen künstlerisch noch höher gestellt werden und sie auch wenigstens an Feinheit entschieden übertreffen. Die unglaublich weiche Zartheit in der Behandlung des Holzes verleitete früher selbst Kenner, diese Initialen für Kupferstiche zu halten <sup>119</sup>, was sich jedoch durch das Urtheil der kompetentesten Männer von Fach und besonders auch durch Einzelabdrücke derselben mittelst der Buchdruckerpresse als irrig ausgewiesen hat.

Man findet diese Buchstaben einzeln, ihrer Bestimmung gemäss verwandt, in alten Baselschen Druckwerken, die in den Offizinen von Hervagius, Frobenius, Bebelius, Cratander, Isingrin und Andern erschienen, z. B. in Cratanders griechischem Galenus 1538, und, vielleicht in Abklatschen, in Strassburger Drucken von Cephaleus, z. B. in der griechischen Bibel 1526, in *Hutlichii Romanorum principum effigies*, 1552, etc.<sup>120</sup>. Probedrucke nur auf einer Seite bedruckt besaßen 1) Douce und zwar a) von allen 24 Buchstaben (auf einem oder 24 Blättern?) ohne beigedruckten Namen, und b) als Buch mit Stellen der Vulgata; 2) von 23 Buchstaben H. H. Füssli, Verfasser der Fortsetzung des Künstlerlexikons, in Zürich; 3) von 8 Buchstaben der verstorbene Baron von Rumohr; 4) einen vollständigen Abdruck mit deutschen Bibelstellen<sup>121</sup> früher das Winkler'sche Kabinet in Leipzig; 5) findet sich ein vollständiger Abdruck auf einem Blatte in der Bibliothek zu Basel, und 6) ein dem letztgenannten durchaus gleichförmiger in der k. Kupferstichsammlung zu Dresden<sup>122</sup>.

Über die Frage, wer dies Alphabet in Holz geschnitten, erhoben sich in neuerer Zeit dieselben Streitigkeiten, wie in Betreff des grössern Todtentanzes, ja die den Abdrücken in Basel und Dresden in beweglichen

Ty  
fo  
v.  
H  
tan  
gra  
bei  
ser  
t z  
Fo  
es  
anz  
unt  
Kur  
hätt  
lers  
sch  
übe  
der  
spr  
und  
die  
es  
auch

Typen beigedruckte Firma: „Hans Lutzelburger, formschneider, genannt Frank,“ war für Chr. v. Mechel und Chr. G. v. Murr der Hauptgrund, das **H** auf dem Bilde der Herzogin im grössern Todtentanz auf Lutzelburger zu beziehen und die xylographische Ausführung auch dieses Werks ihm statt Holbein zuzuschreiben<sup>125</sup>. Auch der Abate Zani trat dieser Meinung bei und motivirte damit seinen dem Lutzelburger beigelegten Ehrentitel des Fürsten der Formschneidekunst<sup>124</sup>. Hegner dagegen hält es<sup>125</sup>, weit entfernt, jene Schlussfolgerung als zulässig anzuerkennen, für sehr möglich, dass selbst die Firma unter dem Alphabet nur die des Verlegers sei, da die Kunsthändler jener Zeit sich gern Formschneider genannt hätten und da bei den Zeitgenossen des vermeinten Künstlers Lutzelburger, trotz so bedeutender ihm jetzt zugeschriebener Leistungen, sich durchaus keine Nachrichten über ihn fänden. Rumohr endlich, der zwar den Schnitt der Probedrucke mit Lutzelburgers Namen ihm nicht absprechen will, erklärt diese Exemplare für Nachschnitte und sucht diese Meinung durch einige Verschiedenheiten, die er darin wahrzunehmen glaubt, zu erhärten<sup>126</sup>. Dass es wirklich Nachschnitte (nicht zu verwechseln mit auch vorhandenen blossen Nachahmungen) von die-

sem Alphabet gab, die u. a. in Verlagsartikeln von Christoph Froschauer in Zürich vorkommen, bezeugen auch Hegner und Douce<sup>127</sup>; doch werden die Buchstaben des Dresden-Baseler Abdrucks von Männern von Fach mit den, in den oben erwähnten alten Basel'schen Druckwerken einzeln vorkommenden Initialen als identisch anerkannt und jene von Rumohr bemerkten Abweichungen in Kleinigkeiten lediglich aus der Verschiedenheit des Drucks, nicht des Schnitts erklärt.

Wir lassen diesen Streit, wie gesagt, auf sich beruhend, und verweisen die, welche sich eines breitem darüber unterrichten wollen, an die oft genannten Schriftsteller, die alle wenigstens in einem Punkte, in der Anerkennung der Vortrefflichkeit dieses zierlichen Kunstwerks, vollkommen übereinstimmen<sup>128</sup>. „Dies Todtentanz-Alphabet“, heisst es u. a. bei Douce<sup>129</sup>, „ist in jeder Hinsicht als das Meisterwerk der alten Formschneidekunst zu betrachten, und es in unserer Zeit glücklich nachzuschneiden, dürfte nur den äussersten Anstrengungen solcher Künstler, wie Harvey, Jackson und Byfield gelingen.“ Wir freuen uns, dass ein deutscher Künstler mit der treuen Kopie des kleinen Holbein'schen Todtentanzes nach dem Dresdener Abdruck, die wir hier den Kunstfreunden übergeben, jenen

Engländern zuvorgekommen. — Obgleich die Arbeit der Art ist, auch ohne alles literarische Beiwerk sich Eingang zu verschaffen, wie sie denn wirklich bei allen Kennern, denen bis jetzt Abdrücke davon zu Gesicht gekommen, bereits die erfreulichste Anerkennung fand<sup>150</sup>, so ging doch der Verfasser dieser Blätter, selbst auf das lebhafteste davon angesprochen, gern auf den Vorschlag seines Freundes Loedel ein, die Buchstaben mit erläuternden Denkversen zu begleiten, in welchen sie, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss, als Initialen verwandt wurden. Da aus diesem Alphabet als hervorstechender Charakter durchweg ein wo möglich noch grellerer, keckerer Humor, als aus dem grössern Todtentanz uns entgegenlacht, hiesse es hier, wie dort, das Wesen der Bilder durchaus verkennen, wollte man irgend pathetische oder sentimentale Betrachtungen daran knüpfen. Noch besser verträge sich jedenfalls damit die ganz trockene hausbackene Moral, welche die ehrbaren Kommentatoren des 16ten Jahrhunderts (die freilich wohl nie mit Hans Holbein in der Schenke sass<sup>151</sup>) in redlicher Absicht hineinlegten, und aus dieser Rücksicht wurden für Leser, die an den deutschen Versen etwa ein frommes Ärgerniss nehmen sollten, den Buchstaben die Bibelstellen und die erbaulichen lateini-

schen Epigramme des alten Aemylius zu den entsprechenden Bildern des grössern Todtentanzes gegenüber gestellt. Für den Reiter (bei dem Buchstaben V), dessen Bild in jenem Werke fehlt, wurde freilich ein neuer Bibelspruch und ein neues Tetrastichon nöthig, das wir indessen mit dem Geist der übrigen möglichst in Einklang zu setzen suchten. Zu dem Buchstaben S, von dessen Gegenstand sich auch kein völlig entsprechendes Seitenstück im grössern Todtentanz findet, passte nur allenfalls Aemylius' Epigramm zum Bilde der Gräfin, doch fehlte es ja zu unserm Troste nicht an historisch berühmten galanten Gräfinnen<sup>152</sup>, deren Andenken hier zur Vermittelung dienen mochte. Allgemeine und unmittelbare Verständlichkeit vor Allem im Auge, hat der Verfasser historische Anspielungen sich nur bei zwei Buchstaben erlaubt, beim B auf die angebliche Todesart Alexander's VI<sup>153</sup>, als des notorisch ruchlosesten Papstes, und beim C auf das bekannte Apophthegma Vespasian's, dass ein Kaiser stehend sterben müsse<sup>154</sup>. Auch bei dem alle Fibelversler zur Verzweiflung bringenden Y kann er den biblischen Gegensatz der *Zeder zu Libanon* und des *Ysops, der an der Wand wächst*,<sup>155</sup> als des Grössten und des Kleinsten in der Pflanzenwelt, um so billiger als bekannt voraussetzen,

mit je grösserm Recht das wahre Wort in dem allerliebsten Bilder-ABC-Buch der Dresdener Künstler: *Und stellst du auf den Kopf dich schon, du findest nichts auf Ypsilon!* auch ihm zu gut kommen dürfte. Im Übrigen will er in geziemender Resignation erwarten, ob man auch in diesen harmlosen Knittelversen irgend politische oder sonstige Ketzerei wittert und rügt. Es ist ihm bei einer andern Gelegenheit vorgeworfen worden, dass er wissenschaftliche Interessen zu *einem einseitig politischen Zwecke missbrauche*, und er muss jetzt vielleicht des Vorwurfs gewärtig sein, dass er es mit den Interessen der Kunst nicht besser mache. Gleichviel! Sprach er doch diesmal unter der Autorität und von wegen eines Herrn, der, ob auch der absoluteste auf Erden, doch nur für einen urdemokratischen Dictator gelten kann, da er das Princip der allgemeinen Gleichheit mit rücksichtloserer Konsequenz in Kraft hält, als je ein Blousenmann von Saint-Antoine.

III

Anmerkungen und literarische Nachweisungen zu der  
vorstehenden Abhandlung.

1) Τέτρα δὲ μιν πομπῶσιν ἔμει κραινατοῖσι γέγρασθαι  
"Υπνοὶ καὶ Θανάτω διδρυμένοι." *Il. XVI, 681.*  
(Vgl. *Hesiod. Theogon. 756*, wie auch Virgil's *consanguineus Leti Sopor. Aen. VI, 278*.)

2) Οὐδ' ἔστι βρομός, οὐδ' ἐπιπνέεται. Eustathios citirt das mit diesem Verse schliessende Fragment aus Aeschylus' verloren gegangener *Niobe* bei Gelegenheit einer Stelle im Homer (*Il. IX. 158 sq.*), wo *Hades* unversöhnlich und unbezähmbar genannt und als der den Menschen feindlichste der Götter bezeichnet wird. — Nur die Gaditaner in Spanien sangen nach Philostratos (*vit. Apollon. Tyan. V, 4. Ed. Olear. p. 190*) Päane an den Tod; an welchen auch, doch ohne alle konkrete Bezeichnung seines Wesens, der 87ste der dem Orpheus beigelegten Hymnen gerichtet ist.

3) — ἄνακτα τὸν μέγαμπελὸν τῶν νεκρῶν  
Θάνατον φιλᾶσω. *Eurip. Alc. vs. 855.*

4) Στείχω δ' ἔτι' αὐτὴν ὡς κατέψομαι ξίφτι,  
"Ἰερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν  
"Οἶον τοδ' ἔγχος κματὸς ἄγριου τριγυ." *Ib. 74 sqq.*

Dies Schwert hat sonst auch den Zweck, den Faden der Parze durchzuschneiden. Vgl. *Stat. Theb. I, 633*.

5) Pausan. *Eliac. I, 18*, wo von einem in Olympia auf der Kiste des Kypselos von Korinth befindlichen Relief, darstellend



ein Weib (die Nacht) mit einem weissen und einem schwarzen Knaben auf dem Schoosse, die für den Schlaf und den Tod erklärt werden, die Rede ist. Eine kolorirte Abbildung der Kiste mit diesen Figuren nach Pausanias' Beschreibung findet man in *Quatremère de Quincy's Jupiter Olympien ou l'art de sculpture antique*, p. 132. (Eine weibliche Figur mit den Zähnen eines Raubthiers und langen krummen Krallen, die auf einer andern Seite desselben Kastens hinter den kämpfenden Brüdern Eteokles und Polynikes dargestellt und durch die Beischrift als eine jener finstern feindseligen Schicksalsgöttinnen, der Keren, bezeichnet war (cf. *Hesiod. scut. Herc. 254 sq.*) kann eben desshalb für keine Verkörperung des Todes in weiterm Sinne gelten.) Man vergleiche über beide Gruppen ausser *Lessing* besonders *Heyne's* noch immer lezenswerthe Vorlesung über den Kasten des Cypselus, S. 24 ff. und 52.

6) — τὸν δὲ καὶ ὄνομα

Ἐλλαβε πομπήν τε θάνατος. *H. V, 83.*

7) Νῆξ ἰ' ἔτεκε στυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαινα  
καὶ θάνατον. *Hesiod. Theogon. 211.*

Vgl. in demselben Gedichte *Vs. 758 sq.* Eben da, *Vs. 764 sqq.* heisst es von dem Tode, dass er ein eisernes Herz in der ehernen grausamen Brust trage, festhalte wen er einmal gefasst habe und auch den unsterblichen Göttern feind sei.

8) — seu Mors atris circumvolat alis.

*Horat. serm. II, 1, 58. Vgl. Od. I, 28, 13.*

9) Man sehe die *Emblemata Horatiana* dieses zu seiner Zeit und auch noch später, besonders als Rubens' Lehrer mit Recht hochgeschätzten Künstlers. Dass *O. Vaenius* die Horazische *Mors* als ein Gerippe darstellte, wird so wenig durch irgend eine Andeutung des Dichters hierüber gerechtfertigt, als die gleiche Skelettbildung der Hesiodischen *Ἀνδροκτασίη* auf dem Schilde des Herakles (*vs. 155*) durch *Le Lorrain*, der ohne Zweifel auch hierin der ausdrücklichen Vorschrift des Grafen *Caylus* folgte. S. *Hist. de l'académie des inscriptions*, t. 27, pl. II.

10) Ἐστὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει γόλυμανθρον τὸν Χάρον μὲ δρεπίαν.

*Ερωτόκρ. μέγ. β. (Ed. Ven. 1805. p. 91.*

11) Man findet es in lithographirten Umrissen nebst Goethe's preisendem Urtheil darüber in Schorn's Kunstblatt, 1826, Nr. 10 und 11. Die nationalen Anspielungen des Gedichts erschienen freilich Schorn (*ib.* S. 42) in Uebereinstimmung mit Goethe's Urtheil als unbrauchbar für den bildenden Künstler. — Merkwürdig als ein antikes Seitenstück zu diesem nach der neugriechischen Idee entworfenen Bilde scheint uns die Vorstellung des alten Charon, von kleinen geflügelten Seelen umgeben, auf einer äginetischen Vase. S. Millin, *magasin encyclopédique*, 1811, II, p. 140.

12) S. Fauriel, *chants populaires de la Grèce moderne*, II, p. 112 und 90. (Ueb. den neugriechischen Charos vgl. des Verf. Polyglotte der europ. Poesie, I, S. 276 f.)

13) Ὁ Θάνατος ὁ ἄγγελος, πῶς αἵματα βρῆάνει.  
Ἄθαν. Χριστόπουλος, Ἐρωτικ. 38.

14) Vgl. Röm. 5, 12 ff.; 6, 23; Jac. 1, 15 etc.

15) Herder (in der Abhandlung, wie die Alten den Tod gebildet, Brief IX) meint vielleicht nicht ohne Grund, dass das Gesicht des Feldes der Gebeine beim Hesekiel (Kap. 37), wie auch der Gedanke an die Schädelstätte von Golgatha von Einfluss auf diese Vorstellung möge gewesen sein.

16) S. 1 Chron. 22, 16.

17) Ποῦ σου, Θάνατε, τὸ κέντρον; I Korinth. 15, 55.

18) Καὶ ἰδοὺ, ἔλπος χλωρὸς, καὶ ὁ καθήμενος ἐπάνω αὐτοῦ ὄνομα αὐτοῦ ὁ Θάνατος, καὶ ὁ Ἄδης ἀκολουθεῖ μετ' αὐτοῦ. Apocal. 6, 8.

19) Paul. *Diacon. de reb. gest. Longobard. VI, 5.*

20) Heldenbuch, ed. Feyerabendt, Frankf. 1590, S. 124 f.

21) Hinsichtlich der Personifizirung des Todes bei den Kelten, wo die mächtige Gottheit Ceridwen auch seine Macht vertreten zu haben scheint, und wo die in ihre Mysterien Einzuweihenden, wie es heisst, durch das Bild des Todes geschreckt wurden, verweisen wir auf *Davies mythology and rites of the British Druids*, p. 231. — Nach *Ledwich (antiquities of Ireland, p. 282)* zeigt das alte Denkmal von Knockmoy in Irland über der bildlichen Darstellung einer Execution 3 Skelette mit Kronen auf den Schädeln, wobei aber schwerlich an eine Per-

sonifizierung des Todes zu denken ist. Vgl. *K. Eckermann's Religionsgeschichte und Mythologie der Kelten*, II, S. 246.

22) *S. Croncken der Sassen (Mentz 1492)* zum Jahre 1116, Bogen p. Bl. 5, a. — Vgl. *G. A. Maschens gottesdienstliche Alterthümer der Obotriten etc.* (Berlin 1771), S. 104, und *F. J. Moné's Geschichte des Heidenthums im nördl. Europa*, I, S. 209.

23) *S. Grimm's deutsche Mythologie*, 2te Ausg. S. 809. — Vgl. *Reinardus vulpes*, III, vs. 2162.

24) *The Dance of Death etc. By Francis Douce, Esq. London, 1833. Pag. 5.* — Bei manchen unleugbaren Mängeln ist doch dies Buch noch immer als das reichhaltigste und in jeder Hinsicht befriedigendste Werk über die Geschichte des Todtentanzes auszuzeichnen.

25) *Paul Christ. Hilscher's Beschreibung des Dresdener Todtentanzes*, Lpzg. u. Dresden, 1705. S. 107.

26) *J. Grimm a. a. O.* S. 810.

27) Oder vielmehr *Fr. Quevedo im Sueño de la Muerte*, den *Moscherosch* hier nur wörtlich übersetzt. *S. Philander's von Sittewalt Geschichte*. Strassb. 1642. S. 145.

28) Im *Morgante*, wo es im 2ten Gesange, St. 32 heisst:

*Allor Morgante la pietra sù alza;*

*Ed ecco un diavol, piu di carbon nero,*

*Che della tomba fuor subito balza.*

*In un carcere di marta assai fiero.*

29) *Ἦνεν ἐκτὸς οὐτ' ἠ' ἀλλήθην*  
*Ἦνεν νεκρῶν χορείας.* *Anacr. od. 4, 16.*

30) *Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*

*Aen. VI, 644.*

*Hic choreae cantusque rigent.* *Tib. carm. I, 3, 59.*

31) *Ὁ δὲ ἀνήγει καὶ τὸν θάνατον ἀρχοῦμενος.*

*Lucian. Asin. 19.*

32) *Museum Florentinum. Vol. I, tab. 91. Cf. Gorii observat. Ib. p. 175.*

33) *Galerie de Florence dess. par Wicar. T. III, p. 28.* In der Vignette, S. 67, geben wir eine vergrößerte Abbildung dieser für unser Thema immerhin interessanten Gemme.

- 34) S. *Lippert's Daktyliothek*, Supplem. zu Abth. I, nr. 241.
- 35) S. *Scheletri Cumani dilucidati dal Canonico Andrea de Jorio. Nap. 1810*, mit 5 Kupfertafeln. Vgl. Götting. gel. Anz. 1823, S. 1243, und *Millin, magasin encyclopédique*, 1813, Janv. p. 200. — Ferner *Sickler, de monumentis aliquot Gr. e sepulcro Cumaeo erutis, etc. Vimar. 1812*; *Goethe*, das Grab der Tänzerin, nachgel. Werke, IV, p. m. 194 ff. und besonders *Olfers* üb. ein merkw. Grab bei Kumä, in den hist. philol. Abhandlungen der Berl. Akad. aus d. J. 1830, wo S. 30 ff. noch über manche andre antike Abbildungen von Skeletten in Reliefs, auf Gemmen etc. Bericht erstattet, auch von einigen Abbildungen mitgetheilt werden. — Ein Brief des *Dr. L. Pech* an den Pater *Secchi* in dem *Bulletino dell' instituto di corrispondenza archologica (Roma 1843)* enthält ausser der Nachricht von einem vermeintlich pompejanischen elfenbeinernen Tottenkopf, dessen präsumirtes Alter er bezweifelt und an den er verschiedene Bemerkungen über antike Skelette knüpft, eben nichts Neues von Bedeutung über den betreffenden Gegenstand. — Mehr Beispiele der in antiken Bildwerken vorkommenden Skelette und die ausführlicheren Erläuterungsschriften darüber findet man in *K. O. Müller's Archäologie der Kunst*, § 432, angeführt. Von Interesse ist besonders die Darstellung eines Skeletts, das von einer Frau mit einem Bande geschmückt wird bei *Mazois, ruines de Pompéji, t. I, pl. 29, Fig. 4*; vrgl. jedoch *Olfers l. t. p. 30*. und in *Lippert's Daktyliothek* ausser dem oben erwähnten Sardonyx die 4 Cameen nr. 150 und 471 — 473 im Supplem. zu der 2ten Abtheilung, wie auch die Glaspaste nr. 998 derselben Abtheilung p. 247, letztere übrigens sehr verschieden von der Beschreibung, welche *Fiorillo*, S. 119, Anm. d, davon gibt und nach welcher sie allerdings mehr, als irgend ein andres Denkmal, für die Skelettbildung des Todes bei den Alten spräche. Es ist aber keineswegs, wie es dort heisst, »ein Skelett mit dem Merkurs-Stabe, welches die Seelen zur Unterwelt führt,« sondern nur ein Skelett mit einem behänderten Stabe an der rechten, einer geknoteten Binde und einer Krone darüber an der linken Seite. Vgl. die erste, auch ziemlich ungenaue Nachricht *Win-*

kelmann's darüber in der *Descr. des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, p. 517, n. 240, und die richtige Beschreibung nebst Abbildung bei *Olfers* a. a. Orte. S. 37 u. Taf. V, Fig. 3.

36) *Herbei, herbei! Herein, herein!*

*Ihr schlotternden Lemuren,  
Aus Bändern, Sehnen und Gebein*

*Gestickte Halbnaturen.*

Vgl. über sie *Ovid. Fast. V, 419 sqq.*; *Horat. ep. II, 2, 205 etc.*; und namentlich auch *Seneca, ep. 24*, wo es heisst: *Nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras et larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium.*

37) *Jorio l. l. p. 15.*

38) Eigentlich nur: »Der Schönheit entkleidete Schädel«, *ἡ γυμνὰ τοῦ κάλλους. Luc. dial. mort. I, 3.*

39) *S. Herder* a. a. O. Schlussanmerkung zum 10ten Briefe.

40) *S. Goethe* in der Abhandlung: *Das Grab der Tänzerin.*

41) *S. Petron. Satyric. 34.*

42) Man sehe das von ihm herausgegebene und bei Aubry's Erben in Hanau erschienene Werk: *Speculum omnium statuarum totius orbis terrarum etc. Auctore Roderico, episcopo Zamorensi etc. Cui ob similem materiam est adjectum Macabri speculum morticinum. Hanoviae, 1613.* Der Titel dieses Anhangs, S. 231. lautet: *Eximii Macabri speculum choreae mortuorum versibus alemannicis (i. e. in morem ac modos rhythmorum germanicorum compositis) ab eo editum, et a Petro Desrey Trecacio oratore ante annos sesquicentum emendatum.* Man sieht hieraus zugleich, dass Desrey den Todtentanz nicht, wie Fabricius meint, und wie Michaud (im Artikel *Holbein* der *Biographie universelle*), Peignot und Douce ihm nachgeschrieben, aus dem Deutschen ins Lateinische übersetzte, sondern nur die alemannischen, d. h. lateinischen, aber nach deutscher Art gereimten (mehr oder weniger iambischen) Knittelverse verbesserte, auch zum Theil in regelmässige Hexameter und Pentameter übertrug.

43) *S. J. A. Fabricius, biblioth. Lat. V, l. 12, p. 1; Jöcher's Gelehrten-Lexikon, Art. Macaber, und Rotermond's Fortsetzung dieses Werks, Bd. IV, S. 298.*

44) S. *Histoire littéraire des troubadours* (anon. v. *Lacurne de Sainte-Palaye*), Paris 1774. T. II, p. 250. Bei *Joh. Nostradamus* (*vitae poetarum provincialium*, 62) heisst dieser Troubadour *Marchebruse*, bei *Raynouard* (*Choix des poésies des troubadours*, t. V, p. 251) *Marcabrus*, bei *Diez* (*Leben und Werke der Troubadours*, S. 42) *Mrccabrun*, nirgends aber *Macabres*, wie *Fiorillo* in der *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland u. den Niederlanden*, Bd. IV, S. 129, ihn nennt. Der Abschnitt über die Todtentänze in letztgenanntem Werke, I. I. S. 117—174, ist übrigens als die erste schätzbare, in Einzelnem sehr gründliche Untersuchung über diesen Gegenstand hervorzuheben, obgleich auffallender Weise weder *Peignot* noch *Douce* Notiz davon genommen haben.

45) S. *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, Par. 1780 (anon. vom *Marquis de Paulmy* und *Contant d'Orville*) t. VII, de la lecture des livres français, 4ième partie: *Poésies du 16ième siècle*, p. 22. Es heisst hier: *Le mot de Macabre vient de deux mots Grecs, d'après lesquels on pourrait l'appeller Danse infernale*. Ohne diesen Zusatz lägt es nahe, bei den beiden griechischen Wörtern an die griechische Schlusszeile einer lateinischen Inschrift des (Gross-)Baseler Todtentanzes vermuthlich aus dem Anf. des 16. Jahrh. zu denken: *Ὁρα τιλος μακροῦ βίου, Ἀρχὴν ὅρα μακροβίου*. (Ed. *Merian*, p. m. 119). Gesetzt aber es fände wirklich ein Zusammenhang zwischen dem Worte *Macaber* und dieser Inschrift statt, so ist es wahrscheinlicher, dass der *Schulwitz* des alten *Philologen*, dem letztere ihr Dasein verdankte und der ohne Zweifel jener eilten, schon von *Erasmus* persifflirten Liebhaberei seiner Zunft gemäss, gern die Gelegenheit wahrnahm, einen Brocken Griechisch anzubringen, das ihm unbekannt arabisches Wort auf obige Weise ausbeutete, als dass *Macaber* von *μακρός βίος* und *μακρίος* herzuleiten wäre.

46) *Villaret*, *histoire de France*, XIV, p. 300, n. — Hr. Prof. *Massmann* rath, bei Erklärung des Namens *Macabre* den *Bachuber*, einen Schwertertanz im Dorfe *Corvières* (im obern *Dauphiné*) nicht zu vergessen. S. den Artikel *Todtentanz* in *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. XXIII, S. 567.

47) S. *Millin's magasin encyclopédique*, 1811, Déc. p. 367.

(Vgl. *Complément du dictionnaire de l'académie fr.* 1842, p. 726.) Auch J. Grimm neigt sich zu dieser Ansicht. S. deutsche Mythologie, 1844, S. 810 f. Anm. ††.

48) S. Gabriel Peignot, *recherches sur les danses des morts, Paris et Dijon, 1829, p. 81.* und Douce, p. 30. — Be- weise, dass es die Araber wenigstens in Spanien mit dem be- treffenden Verbot ihrer Religion so genau nicht nahmen, findet man u. a. in *Murphy's Arabian antiquities of Spain.*

49) Vasari, *vite de' pittori.* Ed. Livorn. 1767, t. I, p. 431 sq.

50) Man denke z. B. an das von Herder bearbeitete Märchen: Der Wagen des Todes. — Eine Abbildung dieses orientali- schen Freund Hein, in phantastischem Kostüm, mit dunkel- grünen schwarzgesprenkelten Flügeln, in der Ausübung seines Amtes begriffen, und mit der Unterschrift *عزراييل* (*Azraïl*), steht in Möller's Katalog der Gotha'schen Bibliothek (1825), *Cod. nr.* 231, XI, 1. — Vgl. auch den Artikel *Azraïl* in *d'Herbelot's Bibliothèque orientale, t. I, p. 305.* (Beiläufig sei hier noch des auf einem Büffel reitenden, mit einem Stocke bewaffneten To- des- und Höllenfürsten *Yamen*, eines der 8 Dewerkel oder Halb- götter bei den Hindu's, gedacht.)

51) *Glossar. ad scriptores med. aevi, II, p. 1103.* Es liegt nahe, bei der latinisirten Form an den Tod der 7 jüdi- schen Märtyrer zu denken, die im II. B. der Maccabäer (7) vorkommen und selbst häufig mit diesem Namen bezeichnet werden; doch möchte der Schluss auf einen Zusammenhang des Todtentanzes damit schwerlich Stich halten.

52) Peignot, *l. l. p. XXVIII sqq.* Vgl. insbesondere auch He- cker, die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter, Berlin 1832.

53) Fiorillo, *l. l. S. 128.* — Der Tod erscheint bei Petrarca nicht als Skelett, sondern als ein wüthendes Weib in schwarzem Gewande; c. I, vs. 31 sqq.:

*Ed una donna involta in vesta negra*

*Con un furor, qual io non so, se mai*

*Al tempo de' giganti fusse à Flegra, etc.*

Dies Bild schwebte ohne Zweifel dem schon erwähnten *Andr.*

*Orgagna* bei seinem unter gleichem Titel berühmten Frescogemälde in Pisa vor, von welchem man in den *Pitture à fresco del Campo Santo disegnate da Gius. Rossi ed incise da G. P. Lasinio (Fior. 1832) tav. 16*, einen guten Kupferstich findet. Nicht minder bekannt ist der nach Petrarca's Idee etwa 130 Jahre später von *Tizian* gemalte und von *Sylvester Pomereda* in Kupfer gestochene Triumph des Todes, wo jedoch in Widerspruch mit der Angabe des Dichters der Tod in Gestalt eines Skeletts erscheint.

54) *K. Rosenkranz*, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter. S. 591 ff.

55) In minder tröstlichen, dem Tode die Uebermacht zuerkennenden Worten findet sich dessen Identifizirung mit dem Leben in dem Epigramm *Owen's (l. III, ep. 109)* ausgesprochen:

*Cor nisi cura nihil; caro nil, nisi triste cadaver;*

*Nasci aegrotare est, vivere saepe mori.*

(Deutsch mit Annäherung an die Alliteration des Originals im Hexameter, etwa so;

Schmerz nur ist unser Herz, ein trauriger Leichnam der Leib nur; Krankheit ist die Geburt, Leben nur häufiger Tod.)

In Bezug auf das Verhältniss des Todes zur Narrheit und Eitelkeit der Welt vergleiche man in *P. Desrey's* Bearbeitung des alten lat. Todtentanzes die Verse:

*Qui spem ponit in mundanis,*

*Manifeste fatuus*

*Comprobatur. nam inanis*

*Hinc transit et vacuus.*

*Macabri speculum morticinum.* Ed. Goldast, p. 271.

56) S. über ihn von der Hagen's Museum der altheutschen Literatur, Bd. II, S. 169 ff. und *Gervinus* Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, 3te Aufl. Th. II, S. 41 ff. und über spätere poetische Bearbeitungen des Todtentanzes, insbesondere über seine Bedeutung unter den Mysterien oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters, *ib.* S. 365 f.

57) Man findet diesen spanischen Todtentanz in der *Collecion de poesias Castellanas anteriores al siglo XV* por *T. A. Sanchez*, Madr. 1779, t. I, p. 179 sqq. — Dass in Spanien, dem al-



ten Reiche der Omajjiden; von wo aus so manches orientalische Element mit nachhaltender Wirkung dem Geistesleben der Abendländer sich mittheilte, in so früher Zeit (um 1360) grade ein jüdischer Rabbi von einem solchen Stoff sich dichtersich angeregt fühlte, beweist wenigstens nichts dafür, dass die Idee des Todtentanzes durchaus im Christenthum wurzeln müsse, wie denn ja auch Herder (a. a. O. Brief XI), der freilich den Ursprung im »Dunkel der nordischen Mitternacht« sucht, behauptet, dass sie »zum Christenthum eben so wenig gehört, wie zur Religion des Dalai Lama in Tibet.«

58) Fabricius, *Biblioth. Lat. V.*, p. 2. Vgl. Peignot, p. XXVII u. XXXII; Douce, p. 35. Nach Fiorillo, S. 123, zeigte dies Gemälde nur auf der einen Seite ein schönes Weib und auf der andern den Tod. Aehnliche Vorstellungen sah man nach ihm in Schlottau, Chemnitz und an vielen andern Orten, während es in einigen Kirchen üblich war, Fahnen mit solchen Bildern des Lebens auf der einen und des Todes auf der andern Seite und mit einigen moralischen Versen dabei so aufzuhängen, dass sie sich bei jedem Windstoss bewegten und umwandten.

59) Fiorillo, S. 129 ff.; Peignot, p. XXXII sqq. u. 82 sqq.; Douce, p. 18 sq. und p. 35.

60) S. Labarre's *memoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne. Paris, 1729. P. 103.*

61) In einem neuern uns vorliegenden Werke dieser Art: *Les curiosités de Paris, par M. L. R. (Piganiol de la Force und Saugrain), 1723*, könnte, Seite 190, wo vom Kirchhofe des Innocens die Rede ist, an die *Danse Macabre* nur etwa die Angabe erinnern, dass am Tage aller Seelen rechts vom Eingange die sehr geschätzte Figur eines Skeletts, dem Vorgehen nach das Werk eines geschickten Bildhauers Namens Jean Gougnon (Goujon?), ausgestellt wurde. Dies Skelett scheint identisch mit einer bei Alex. Lenoir (*Musée des monumens français, t. II, p. 126, pl. 80, Fig. 91*) abgebildeten und von Héricart de Thury (*Catacombes de Paris, p. 137*), und Peignot (p. 85 n.) beschriebenen alabasternen Statue des Todes, als deren wahrscheinlicher Verfertiger jedoch von diesen Schriftstellern der Bildhauer Franc.

Gentyl von Troyes aus dem 16. Jahrh. statt eines früher dafür geltenden Germain Pilon genannt wurde. Das Skelett trug einen Schild mit der Inschrift:

*Il n'est vivant, tant soit plein d'art,*

*Ni de force pour résistance,*

*Que je ne frappe de mon dart*

*Pour bailler aux vers leur pitance.*

Nach der Aufhebung des Kirchhofes des Innocens im J. 1785 wurde diese Statue zuerst in die Kirche Nôtre Dame und von da ins Musée des Monumens Français gebracht. Was später daraus geworden, gesteht Peignot (p. 86 n.) nicht zu wissen.

62) Vgl. Mich. Félibien, *hist. de la ville de Paris*, vol II, t. 16, § 34, p. m. 807; Villaret, *hist. de France*, t. XIV, p. 300; Du-laure, *hist. physique, civile et morale de Paris*. Ed. 2, t. III, p. 440.

63) Z. B. Barante, *hist. des ducs de Bourgogne*. Ed. 3, t. V, p. 42, und Villeneuve-Bargemont, *hist. de René d'Anjou*, t. 1, p. 54 sq. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass des erstern Angabe auch nur auf einem Missverständniss des Berichts in jener von den drei vorhingenannten Schriftstellern angeführten alten Chronik beruhte, und das Villeneuve wieder nur Barante's Erzählung vor Augen hatte und willkürlich ausschmückte. Vgl. übrigens auch Michelet, *hist. de France*, t. IV, p. 409 sqq.

64) Fiorillo, S. 130 ff.; Peignot, p. XXXIII u. 83 sqq.; vgl. Douce, p. 15.

65) *La danse Macabre. Histoire fantastique*, par P. L. Jacob Bibliophile. 2de ed. Paris, 1832.

66) Peignot, XXXVII sq., Douce, p. 35.

67) Z. B. Fabricius, *Biblioth. Lat.* V, p. 2; Warton in seiner *history of english poetry*, ed. Price, vol. II, p. 364 (wogegen dieser Gelehrte in den *Observations to Spenser's Fairy Queen*, II, p. 116 die Lyoner Imagines Mortis nicht für Holbein's Werk hält und eher geneigt ist, Alb. Dürer oder einen gewissen Reperdius [s. unten Anm. 109] für deren Urheber zu halten); ferner de Paulmy und Contant d'Orville a. a. O. (s. oben Anm. 45); Baron Zurlauben im 2ten Theil von J. B. de La Borde's *tableaux de la Suisse ou voyage pittoresque*, p. 136; selbst noch der sonst so gründliche Millin im *Magasin encyclopédique*, 1813, Janv. p. 205; und eben

da, 1814, Sept. p. 12, auch G. M. Raymond in einer Abhandlung über einige alte Ausgaben der *Danse Macabre*. Auch Kaiser Joseph II theilte sehr verzeihlicher Weise diesen Irrthum. *Votre Holbein n'est pas mon homme!* sprach er zu Hrn. v. Mechel, als dieser ihm den Todtentanz an der Predigerkirchhofmauer zeigte.

68) Vgl. Fiorillo, S. 123 ff.; Peignot, p. XXXIX sqq. u. p. 1—25; Douce, p. 36 sqq. und besonders auch Ubr. Hegner im Leben Hans Holbein's des Jüngern, Berlin 1827, S. 296 ff. — Eine ausführliche Parallele des Baseler und des Holbein'schen Todtentanzes gibt Peignot, p. 26 sqq. — Das Werk des Hrn. Prof. Massmann: Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen, Stuttgart (u. Leipzig), 1847, bedaure ich zu spät erhalten zu haben, um es für obige Abhandlung noch benutzen zu können. Möchte es diesem ausgezeichneten Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Schrift- und Sittenkunde doch gefallen, seine schon seit vielen Jahren erwartete ausführliche Geschichte der Todtentänze den Freunden der Kunst- und Kulturgeschichte nicht allzu lange mehr vorzuenthalten!

69) S. Douce, p. 42 sq. und Hegner a. a. O., S. 308 ff.

70) In *Rob. Naumann's Serapeum*, 1lter Jahrgang, Leipzig, 1841, S. 175 ff.

71) *Fabricius*, l. I.; *Fiorillo*, S. 124 f.; *Peignot*, p. XII, und *Douce*, p. 43 sq. Letzterer macht bei dieser Gelegenheit Lübeck zu einer Stadt in Nieder-Elsass. (Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieses Gelehrten gänzliche, für einen Schriftsteller grade über diesen Gegenstand kaum verzeihliche Unkenntniss des Deutschen den Gebrauch seines sonst so schätzbaren Werks sehr verleidet. Man findet bei ihm kaum drei Worte in unserer Sprache ohne sinnentstellende Schnitzer angeführt, und dass dabei an keine Druckfehler zu denken ist, wird weiter unten aus einer noch merkwürdigeren Probe von Hrn. Douce's deutscher Gelehrsamkeit sich ergeben.)

72) Mit dem Holbein'schen Todtentanz. S. *Massmann* im ersten Jahrg. des *Serapeum* (1840), S. 269 f.

73) Vgl. *Hegner*, S. 305 ff.; *Peignot*, p. XLII, u. *Douce*, p. 45.

74) *Anton Weckens* Beschreibung von Dresden, S. 26.

75) S. oben Anm. 25. Vgl. *Fabricius l. l.*; *Fiorillo*, S. 126; *Peignot*, p. 44. Eine lithographirte Abbildung dieses Todtentanzes erschien in Dresden 1832.

76) S. *Peignot*, p. XLII sqq. und *Douce*, p. 46 sq.

77) S. *Taylor voyage dans l'ancienne France*, l. V, und *La danse des morts de la Chaise-Dieu, fresque du quinzième siècle. Par Achille Jubinal. Paris 1841.*

78) *Douce*, p. 44—55.

79) *Fiorillo*, S. 127 und 142.

80) S. *Fiorillo*, S. 164 ff. und *Massmann* im *Serapeum*, Jahrg. II, S. 184 f.

81) *Rosenkranz*, *Gesch. d. deutschen Poesie im Mittelalter*, S. 593.

82) *Bruns*, Beiträge zur kritischen Bearbeitung unbenutzter alter Handschriften. Braunschweig 1803. III, S. 321 ff. — Einen Todtentanz in 35 Holzschnitten mit gereimten Ueber- und Unterschriften und einer gleichfalls in Holz geschnittenen gereimten Einleitung auf einem besondern Blatte veröffentlichte nach einer Heidelberger Handschrift aus dem 16ten Jahrh. *Massmann*, als Anhang seines oben (Anm. 68) erwähnten Werks über die Baseler Todtentänze.

83) S. oben Anm. 42. Vgl. *Peignot*, p. 18, 89, 109 etc. u. *Douce*, p. 28 sqq.

84) *Peignot*, p. 179; *Douce*, p. 29, 51 etc.

85) *Peignot*, p. 93 sqq. und 143 sqq.; *Douce*, p. 55 sqq. — Ohne auf poetischen Werth Anspruch machen zu können, verleugnen die französischen Verse doch nicht eine gewisse treuherzige Wärme und Innigkeit in Geist und Ton, welche die französische Lyrik jener Zeit, sowohl geistliche als weltliche, überhaupt charakterisirt. Zum Beleg möge der Prolog dienen, welchem wir zugleich die entsprechenden lateinischen Verse nach *Desrey's* Bearbeitung aus *Goldast's* oben (Anm. 42) erwähnter Ausgabe des *Speculum choreae Mortuorum*, p. 232 sq., beifügen.

Creatura rationalis

Quae aeternam vitam desideras,

Haec doctrina tibi notabilis

Est, si ipsam bene consideras.

Hic quilibet addiscit choreas,

Hanc choream MACABRI nominans,

O creature raisonnable

Qui desires vie éternelle,

Tu as cy doctrine notable,

Pour bien finer vie mortelle.

La dance Macabre sappelle

Que chascun à danser apprend,

Haec est via super omnes vias,  
 Nulli parens, omnia criminans.  
 In hoc potest speculo legere  
 Omnis homo tendens ad tumulum.  
 Sapiens est qui scit videre:  
 Mortuus dat viventi speculum.  
 Tu majores vides ad oculum  
 Hanc choream conducere: quia  
 Viventium corpora singulim  
 Fabricantur vna materia.

A l'homme et femme est naturelle,  
 Mort nespargne petit ne grant.  
 En ce miroir chascun peut lire  
 Qui le conient ainsy danser.  
 Saige est celluy qui bien sy mire  
 Le mort le vif fait auancer.  
 Tu vois les plus grans commencer  
 Car il nest nul que mort ne fiete:  
 C'est pitense chose y pauser,  
 Tout est forgie d'une matiere.

86) Serapeum, II, S. 191 bis 239. *Massmann* bezeichnet 30 Ausgaben der *Danse Macabre* von 1485 bis 1729; 77 der *Heures* mit Todtentänzen von 1490 bis 1537, und 5 englische Andachtsbücher dieser Art von 1569 bis 1609.

87) *Douce*, 188 sqq. Vgl. *Fiorillo*, S. 173 f. und *Peignot* p. 185—193.

88) Nicht Holzschnitt, wie *Fiorillo*, S. 122, ihn irrig nennt. Vgl. *Hüsgen's* raisonnirendes Verzeichniss von Alb. Dürer's Werken, S. 57. S. auch *Peignot*, p. 186.

89) Mehr darüber findet man bei *Peignot*, p. 127 sqq. und *Douce*, p. 231 sq.

90) Auch *Icones*, französisch zuerst *Simulachres*, und in den Ausgaben seit 1547 *Images de la Mort*; italienisch (1549) *Simulachri de la Morte*.

91) Vgl. *Papillon*, traité de la gravure en bois. Paris, 1766. T. I, p. 423.

92) *Historiarum veteris testamenti* (in der ältesten Lyoner Ausgabe von 1538: *instrumenti icones*). Mit französischen Quatrains von Gilles Corrozet. S. *Douce*, p. 94 sqq.; *Hegner*, S. 338 ff. und über die Ausgaben *Massmann*, Serap. II, S. 162—174. Es sind in den vollständigsten Ausgaben 94 Bilder, wovon die vier ersten mit den vier ersten des Todtentänzes zusammenfallen. Vorangedruckt sind poetische Lobsprüche auf Holbein von dessen Freunde *Nicolaus Borbonius*: ein längeres lateinisches Gedicht in elegischem Versmass und das ziemlich matte griechische Epigramm:

Ἔστιν, ἰδεῖν εἰδωλὰ θίλικα ἱεροποιῶν ὁμοία;

Ὀκριακῆς ἔργον δὲκεο τοῦτο χροῶς.

93) S. Bartsch, *le peintre graveur*, t. VII, p. 19 sqq.

94) Sie sollen um 1771 durch den Fürsten Gallitzin, damals Gesandten in Wien nach Russland gekommen sein. Vgl. *Chr. G. v. Murr's Journal zur Kunstgeschichte*, Bd. X, S. 74; *Fiorello*, S. 146, Anm. u); *Peignot*, p. 24, und *Douce*, p. 134 sq. Nach *Huber* und *Rost* dagegen im *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, t. I, p. 155, hätten diese Zeichnungen sich 1797 noch in der Baseler Bibliothek befunden.

95) Dem 36sten in der gewöhnlichen Folge, Einen trefflichen Nachschnitt dieses Bildes vom Grafen *La Borde* findet man als Titelvignette vor *Rumohr's* Schrift über *Holbein* in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen.

96) *Douce*, p. 82—138.

97) *Ottley*, *enquiry into the origin and early history of engraving*, II, p. 759.

98) Die Stelle heisst: »*Tres grandement vient à regretter la mort de celui, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, qui me fait penser, que la Mort craignant que cet excellent peintre ne la paignist tant vifve, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour cela luy accelera si fort ses jours, qu'il ne peut pas achever plusieurs autres figures ja par luy trassées.*»

99) S. v. *Rumohr's* betreffende Aufsätze in *Schorn's* Kunstblatt, Jahrg. 1823, die später, gesammelt und vermehrt, als besondere Schrift unter dem Titel erschienen: *Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen*. Leipzig, 1836. (S. besonders S. 33 ff.)

100) S. über ihn *Beuchot's* Artikel in der *Biographie universelle*, t. V. p. 350.

101) S. v. *Rumohr* a. a. O. S. 37.

102<sup>a</sup>) *Nic. Borbonii Nugae*. Ed. Lugd. 1538, fol. 427. (Vgl. auch das Zeugniß *Car. Patin's* in dem seiner Ausgabe von *Erasmii Epistoliarum Moritius* beigefügten *index operum Joh. Holbenii*, nr. 60, obgleich dieser Schriftsteller seine Glaubwürdigkeit ziemlich verdächtigt, indem er die Sage, dass *Holbein* den Baseler To-

1 den  
(ut t  
schm  
1  
nann  
Lutz  
treff  
1  
Mal  
1  
Ges  
1  
Liter  
merk  
auf  
der  
Eras  
rozet  
Thom  
wege  
dass  
Bild  
(ganz  
sicht  
in K  
Tage  
1  
ihn i  
1  
biblis  
theol.  
richt  
histor  
1  
der  
morta

dentanz gemalt habe, freilich nur als die Meinung einiger Leute (*ut quidam volunt*), doch ohne sie ausdrücklich als eine abgeschmackte Fabel zu bezeichnen, wiederholt.)

102<sup>b</sup>) Näheres über jenen Streit findet man bei den obengenannten Schriftstellern und das entscheidende Wort zu Gunsten *Lutzburger's* vielleicht in *Peter Vischer's* Aufsatz üb. den betreffenden Gegenstand im Kunstblatt 1838, Nr. 50 bis 54.

103) *J. v. Sandrart*, Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkünste. Th. II, Bd. III, Cap. 7. Ed. Nürnberg. 1675, p. 252.

104) Vgl. *K. Grüneisen's* Beiträge zur Beurtheilung und Geschichte der Todtentänze im Kunstblatt 1830, S. 94.

105) *Massmann* macht am Schluss des Vorworts zu seiner Literatur der Todtentänze (Serapeum 1840, S. 244) darauf aufmerksam, welche bunte Reihe merkwürdiger Männer, die alle auf die verschiedenste Weise in ihrer Zeit für die Ausbreitung der Wissenschaft und zumal der Kunst Gutenberg's wirkten: *Erasmus, Frobenius, Trechsel, Frellon, Jodoc. Bad. Ascensius, Corrozet, Serreto, Oemler (Aemylius), Fraxineus, Nic. Borbonius, Thom. Morus* u. Andre, sich um *Holbein's Todtentanz* bewegen und vereinen. Es drängt sich dabei der Gedanke auf, dass es wohl keine undankbare Mühe wäre, alle Gemälde und Bildwerke von irgend historischer Bedeutsamkeit (ganz abgesehen vom Kunstwerth) in einer kompendiösen Uebersicht mit den nöthigen Erläuterungen und, soweit es thunlich, in Kopien von den Zeiten der griechischen Mythe bis auf unsre Tage zusammenzustellen.

106) Geboren 1510, gestorben 1568. *S. Weiss'* Artikel über ihn in der *Biographie universelle*, t. IX, p. 662.

107) Eigentlich *Oemler*, geboren 1517. Er bearbeitete viele biblische Stoffe in lateinischen Versen und starb 1569 als *Dr. theol.* und Superintendent zu Stolberg. Die ausführlichste Nachricht über ihn findet man in *Zeitfuchsens* Stolbergischer Kirchengeschichte, S. 380.

108) Es sind ausser der erwähnten *Medicina animae* als der Hauptschrift eine *Ratio consolandi aegrotos*, eine Rede *de mortalitate* vom heil. Cyprian, eine andere *de patientia* von Jo-

hannes Chrysostomus, eine dritte über verschiedene Punkte der christlichen Moral und in spätern Ausgaben und Nachdrücken noch ein paar kürzere Traktätchen und Gebete.

109) Serapeum, 1840, S. 245, Anm. 1. (Hr. Prof. Massmann kommt in eben dieser Note auch auf einen gewissen *Reperdius* zu sprechen, welchen *Borbonius* in einem Epigramm neben *Holbein* als grossen Maler (oder Zeichner und Formschneider) preist, und wirft beiläufig die Frage auf, ob dieser *Reperdius* nicht vielleicht der Holländer *Ripperda*, Herzog, erster Minister von Spanien etc. sei, trägt auch, wie es scheint, nur deshalb Bedenken, ihn mit Bestimmtheit dafür zu erklären, weil dieser Holländer nirgends als Maler, als Künstler bezeichnet wird. Die Sache stösst sich aber, davon abgesehen, noch an der kleinen Schwierigkeit, dass der berühmte *Johann Ripperda*, der seiner Zeit als Abenteurer, diplomatischer Spion, Minister in Spanien und zuletzt als Renegat in Marokko eine so merkwürdige Rolle spielte, anno 1680, also 142 Jahre, nachdem *Borbonius* jenes Epigramm über den Maler *Georg Reperdius* drucken lassen, erst geboren wurde.)

110) Die neuhinzugekommenen sind: der Schweizersoldat, der Spieler, der Säufer, der Narr, der Räuber, der Blinde; der Kärner, der Bettler und vier dem Todtentanz fremde und wahrscheinlich auch nicht von *Holbein* herrührende Bilder mit spielenden Kindern.

111) *Fiorillo*, S. 130 ff.; *Peignot*, p. 52; *Hegner*, S. 312; *Douce*, p. 103; v. *Rumohr*, S. 43 bis 58 und 99—101; *Massmann* im *Serapeum* I, S. 245—S. 261.

112) S. über ihn *Douce*, p. 41 und 117.

113) S. *Massmann*, S. 269. M. bezeichnet hier die Baseler (Frölich-Mechelschen) Ausgaben ausdrücklich und ausführlich als Nachschnitte, führt sie dagegen später im Jahrg. 1841 des *Serapeum*, in der seiner Literatur der Todtentänze zu S. 136 beigefügten Uebersichtstabelle mit unter der Rubrik Ur-schnitte auf. Wie ist dies zu verstehen?

114) Geboren in Prag 1607, gestorben in London 1677. S. *Ponce's* Artikel *Hollar* in der *Biogr. univers. t. XX*, p. 479.

111  
manch  
gänzlic  
Konr.  
mit ge  
Mass  
richter  
hauer'  
zu Bö  
bibliog  
tänze

11  
deutsch  
Ideal  
nung v  
und d  
einer  
dem  
seines  
Hr. L  
from  
for th  
coin t  
un de  
a wo  
der w  
von I  
fremd  
gende  
Belei  
heit  
11  
11  
126  
sehr  
rissen



115) Die befriedigendste Auskunft über alle diese und noch manche andre Kopien der *Imagines mortis* (welchen jedoch die gänzlich davon verschiedenen Kupferstiche von *Rud.* und *Kowr. Meyer* und von *M. Rents* nicht beigezählt werden sollten) mit genauer Specifizirung sämmtlicher Ausgaben findet man bei *Massmann*, *l. l.* S. 261 bis 301, und noch ausführlichere Nachrichten dieses Gelehrten über seine eigne Ausgabe von *Schlott-hauer's* meisterhaften Steindruck-Kopien enthält das Anzeigebblatt zu Bd. 58 der Wiener Jahrbücher, 1832. — Von allgemein bibliographischen Schriften sind für die Literatur der Todtentänze die von *Ebert*, *Brunet* und *Champollion-Figeac* die wichtigsten.

116) In der Vorrede, S. 6 f., heisst es, bei der *Armut der deutschen Sprache an synonymen Ausdrücken für das allegorische Ideal des Todes* habe der Verfasser sich erlaubt, die jokose Benennung von *Freund Hein*, die der erfindsame *Asmus* ausgeprägt und die schon hin und wieder für voll angenommen werde, unter einer kleinen orthographischen Abänderung, um der Konkurrenz mit dem Worte *Hain* oder *Hayn*, lucus, auszuweichen, auch seines Orts in Umlauf zu setzen. Ueber diesen Passus berichtet *Hr. Douce* (p. 155) folgendermassen: „*The preface states that from the poverty of the German language in synonymons expressions for the allegorical or ideal Death, the author has ventured to coin the jokose appellation of Freind Hein, which will be understood from its resemblance to Hain or Hayn, a word signifying a grove. The sagacity of the German reader will perhaps discover the analogy.*“ Nach dieser Probe von *Hrn. Douce's* Gelehrsamkeit im Deutschen kann es nicht befremden, wenn er p. 240 sqq. *Hegner's* durchaus nicht beleidigende, ja nicht einmal unhöfliche Polemik gegen ihn als eine Beleidigung versteht und ihn mit wirklichen englischen Grobheiten dafür bedient.

117) *Serapeum*, 1840. S. 302 f.

118) Vgl. *Hegner*, S. 345; *Rumohr* im Kunstblatt 1823, S. 126 ff.; *Frenzel* eben da 1832, S. 107; *Douce*, p. 133. Eine sehr mittelmässige Kopie dieser Zeichnung in lithographirten Umrissen findet man auch bei *Peignot*.

119) *Hegner*, S. 328. Vgl. *Fiorillo*, S. 143 Anm. Letzterer spricht hier unmittelbar nach einander von zwei Alphabeten in *Lettres grises*, über die ihm der Graf *Lepel* Notizen mitgetheilt habe, die aber nach seiner Beschreibung davon beide nur verschiedene Exemplare dieses einen nämlichen Todtentanz-Alphabets gewesen zu sein scheinen.

120) Wir entlehnen diese Notizen zunächst aus *Rud. Weigel's* Beilagen zu *Rumohr's* mehrerwähnter Schrift, S. 105. Vgl. *H. H. Füessli's* 2. Band (Fortsetzung und Ergänzung des Künstlerlexikons, Zürich 1806, S. 659), und *Douce*, *ch. XV.* besonders p. 216 sq.

121) Ein solches Exemplar war vermuthlich auch das, nach *Fiorillo* S. 143 Anm., vom Grafen *Lepel* in Coburg gesehene vermeinte Kupfer.

122) *Weigel*, a. a. O. und *Douce*, p. 214 etc.

123) *S. v. Murr's* Kunstjournal, Bd. XVI, S. 10. Ein Verzeichniss 10 andrer Arbeiten dieses ausgezeichneten und gleichwohl auffallender Weise von keinem gleichzeitigen Schriftsteller erwähnten Formschneiders gibt *Douce*, p. 99 sqq.

124) „*Hans Lutzelburger*. — Il vero principio degli incisori in legno.“ *Piet. Zani*, enciclop. metod. delle belle arte, parte I, Vol. XII, p. 152.

125) *Hegner*, S. 332 ff.

126) *Rumohr*, S. 15 f.

127) *Hegner*, S. 336; *Douce*, p. 217.

128) Vgl. *Hegner*, *Douce*, *Rumohr* und *Weigel* II. II.; wie auch *Frenzel's* ausführliche Beschreibung des Todtentanz-Alphabets nach dem Dresdener Exemplar, im Kunstblatt, 1825, S. 21 ff.; ferner *H. H. Füessli*, a. a. O.; *Zani*, enciclopedia metodica, I, X. p. 467; *Heller's* Formschneidekunst, S. 140; *Brulliot*, dictionnaire des monogrammes, éd. 1832, I, p. 306; und namentlich auch *Pet. Vischer's* gehaltvollen Aufsatz über *Holbein* und *Lutzelburger*, im Kunstblatt 1838 Nr. 50 bis 54, wo der Meinung *Rumohr's* über diese Streitfrage wohl die gewichtigsten Gründe entgegengestellt werden.

129) *Douce*, p. 214.

130) Als ein uns bekannt gewordener öffentlicher Ausdruck solcher Anerkennung (neben vielen in Privatmittheilungen) sei nur *Frenzel's* Nachricht von dieser Kopie, im Kunstblatt, 1846, Nr. 27, hier erwähnt.

131) Man sehe unter den Federzeichnungen, womit *Holbein* seines Freundes *Osw. Müller (Molitor)* Exemplar von *Erasmus'* Lob der Narrheit schmückte, das Bildchen zu den Worten: *Sed multo candidius pinguis ille ac nitidus Epicuri de grege porcus, etc.*, auf welches *Erasmus*, da er es sah, über den Kopf des Zechbruders den Namen *Holbein* schrieb. Man findet es in *W. G. Becker's* Ausgabe des *Ἐγκύμιον Μωρίας (Basil., 1780)*, p. 298. In *Patin's* oben (Anm. 102<sup>a</sup>) erwähnter Ausgabe (p. 196) fehlt jene Ueberschrift des *Erasmus* und in allen übrigen, die Zeichnungen *Holbein's* wiedergebenden Editionen des *Ἐγκύμιον* ist dies Bild wie noch manche andre beträchtlich kastrirt.

132) Wer kennt nicht die holden Namen *Dubarry*, *Lichtenau*, *Reichenbach* und noch so viele nicht minder unsterbliche, wovon der Leser nach Belieben einen oder den andern der liebevollen Dame, Seite 49, beilegen und durch deren Vermittelung ihr somit der Tod zu gleicher Unsterblichkeit verhelfen mag.

133) *S. Guicciardini, istoria d'Italia, V, 5.* Vgl. *P. Jovius, histor. l. VIII, epit.*

134) *Sueton. v. Vespas. 24.*

135) 1 Buch der Könige, IV, 33.

