

Ueber die Basler Todtentänze

Autor(en): **Burckhardt-Biedermann, Th.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur vaterländischen Geschichte**

Band (Jahr): **11=1 (1882)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-110826>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ueber die Basler Todtenfänze.

Vorgelesen

den 27. Januar 1876

in der

historischen und antiquarischen Gesellschaft

von

Ch. Burkhardt-Biedermann.

(Gänzlich umgearbeitet 1881.)

Basel darf sich bekanntlich rühmen, von den weit verbreiteten und in neuerer Zeit viel besprochenen Wandgemälden des „Todtentanzes“ zwei vollständige, bilderreiche Exemplare bejessen zu haben. Das eine befand sich an der im Jahre 1805 abgebrochenen Mauer, welche den Kirchhof des Dominicaner- oder Predigerklosters nordwärts abschloß. Der Kirchhof ist zwar jetzt zur öffentlichen Anlage umgewandelt, aber die Straße, deren südliche Seite ehemals die Mauer mit dem Gemälde bildete, heißt noch heute „am Todtentanz.“ Uebrigens war nicht etwa die Außen-, sondern die gegen den Kirchhof schauende Innenfläche der Mauer mit der Bilderreihe bemalt; ¹⁾ eine an dieselbe vorgebaute hölzerne Halle schützte die Malerei vor den Unbilden des Wetters; die Reihenfolge der tanzenden Paare begann offenbar für den davorstehenden Beschauer links und schloß rechts in der Nähe einer Thüre, durch welche man den Kirchhof an seiner nordöstlichen Ecke vom Stadthor (St. Johann-Schwibbogen) her betrat. Von dem ganzen Kunstwerke sind freilich nur einige Bruchstücke im Original erhalten, die sich in der Basler mittelalterlichen Sammlung befinden; ²⁾ aber durch die Merian'schen Kupfer-

¹⁾ Es scheint nöthig, dies ausdrücklich zu bemerken wegen der irrigen Angabe Sal. Bögelins in Bächtold's Niklaus Manuel, Einleit. S. 77. Der Irrthum ist, abgesehen von andern Beweisen, schon durch die Aussagen zuverlässiger Augenzeugen leicht zu widerlegen. Vgl. auch unten: Uebermalung des Jahres 1703.

²⁾ Durch eine zufällige Aeußerung erfuhr ich, daß sich im Musée Arland zu Lausanne noch ein Bruchstück befinde; eine flüchtige Federkizze von der Hand eines Kunstfreundes daselbst, die mir ein freundlicher Colleague verschaffte, beweist, daß es in der That eine Halbfigur unseres Todtentanzes ist, nämlich der Jüngling. Das Stück war früher im Besitze von Herrn Dietrich Iselin, laut einer Notiz von Daniel Burckhardt-Wildt in dem Exemplar der Merian'schen Ausgabe auf der hiesigen Kunstsammlung P. 6.

stiche, deren erste Ausgabe im Jahr 1621 erschien, und durch die genauen farbigen Copien des kunstsinigen Bäckermeisters Emanuel Büchel sind wir in den Stand gesetzt, uns das Ganze ziemlich getreu zu vergegenwärtigen, so nämlich, wie es nach den Restaurationen von 1568 und 1616 und wie es nach der dritten Restauration von 1658 zu Büchels Zeit gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts aussah. Das schöne Exemplar von Büchels Abbildungen wird auf der Kunstsammlung des Museums, ein zweites, ebenso genau gezeichnetes und gemaltes, aber weniger elegant ausgestattetes, wird in der schweizerischen Bibliothek des Antiquariats aufbewahrt. Die Auszeichnung der Reimprüche dagegen besitzen wir schon aus dem Jahre 1581.

Das zweite Basler Todtentanz-Gemälde, lange Zeit vergessen, gehörte dem Kloster Klingenthal in Kleinbasel an und bestand noch bis zur Erbauung der Kaiserne in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts, wurde aber wenig geachtet und wäre gänzlich vergessen und verloren, wenn nicht derselbe Büchel es durch genaue Copien gerettet hätte. Durch Professor d'Annone angeregt, copierte er zuerst im Jahre 1766 die über den Figuren gemalten Reime auf 78 Blättern 16° in Querformat, gab dann in theilweise colorierten Zeichnungen die Bilder selbst wieder mit Beifügung anderer Reste von Malereien, die sich an den Wänden des Kreuzganges und der Kirche noch vorfanden, sowie der sämmtlichen Grabsteine der Kirche; zuletzt führte er dieses Concept (dem die Reimverse des Todtentanzes fehlen) sauber und schön aus, im Jahre 1768. Alle drei Arbeiten, die Reime des Todtentanzes, das Concept und den Quartband von 92 Blättern mit der fertigen Malerei besitzt die Kunstsammlung des Museums (P. 1, 2, 3). In Umrisszeichnung hat Maßmann (die Basler Todtentänze mit Atlas, 1847) Büchels Bilder herausgegeben, nachdem er durch Vergleichung mit den Originalen ihre Genauigkeit noch hatte constatieren können. Büchel selbst bezeugt später, da er im Jahre 1775 die Grabsteine und Bildnisse der Johanniterkirche,

unmittelbar vor der Demolierung derselben, copierte:¹⁾ „Ich habe mir bei Abzeichnung derselben (nämlich der Grabsteinbilder) die gleiche Mühe gegeben und solche auf das Genaueste ausgemessen; ein gleiches habe ich bey Abzeichnung des Todtentanzes in Klingenthal beobachtet und die schlecht gezeichneten Stellungen, wie sie sich im Original befinden, nachgeahmt.“ Indessen werden uns doch auch Büchels Copien die Originale nicht erzeuget können, da er für den alterthümlichen Stil der Bilder, die fast ohne Modellierung und nur Umrißzeichnungen waren, unmöglich das gebührende Verständniß haben konnte; namentlich ist die Wiedergabe der Gesichtszüge bei der Kleinheit der Zeichnung (die Figuren sind etwa 1 Dcm. hoch) unvollkommen und nach dem Berichte eines Kenners, der das Original noch sah, lange nicht so markirt und sprechend als dort.²⁾ Dagegen in der Nachahmung von Umriß und Farbe ist Büchel genau, selbst bis auf offenbare Verzeichnungen, die er bemerkt, aber dennoch wiedergegeben hat; und so hat er uns besser, als es ein geschulter Maler seiner Zeit gethan hätte, in den Stand gesetzt, Haltung und Costüm der Figuren uns zu vergegenwärtigen und über den Schriftcharakter der Sprüche — den er diplomatisch genau³⁾ nachbildet — zu urtheilen. Auch die Reihenfolge der Paare dieses zweiten Todtentanzes bewegte sich von links nach rechts: die eine Hälfte derselben, vom Beinhaus bis zum Krüppel, war im westlichen, die zweite Hälfte, Waldbruder bis Mutter, im nördlichen Flügel des Kreuzganges, der zum Begräbnißplatz der

¹⁾ Diese Zeichnungen befinden sich auf der Bibliothek des Antistitiums. — Nach freundlicher Mittheilung unseres Vereinsmitgliedes, Herrn Pfarrer LaRoche.

²⁾ Prof. F. Fischer, Ueber die Entstehungszeit und den Meister des Großbasler Todtentanzes (1849) S. 11, wo überhaupt die Art der Malerei, übereinstimmend mit Wackernagel, Kl. Schr. I. S. 348 ff., geschildert wird.

³⁾ Was einzelne Lesefehler, die Maßmann nachweist, natürlich nicht ausschließt.

Klosterfrauen bestimmt war. Die erste Hälfte war an die Wand der „Conventstube“, die zweite an den „Dormenter“ der Nonnen gemalt; ¹⁾ und die Bilder schauten so, ernst mahnend, durch die Spitzbögen des Kreuzganges von zwei Seiten her auf den Ruheplatz der Todten.

Die beiden genannten Wandbilder, der Todtentanz zu Predigern und der im Klingenthal, sind schon wiederholt der Gegenstand kunst- und kulturhistorischer Untersuchung gewesen, und der Verfasser dieses Aufsatzes wäre, als ein Dilettant auf diesem Gebiet, nie dazu gekommen, hier ein Wort mitzusprechen zu wollen, wenn ihn nicht eine zufällige Entdeckung auf Nachforschungen antiquarischer Art geführt hätte, deren Resultat die bisherigen Ansichten wesentlich modificieren muß. ²⁾ Der Klingenthaler Todtentanz galt bis jetzt als der älteste, weil er im Jahr 1312 gemalt sein sollte, eine Jahreszahl,

¹⁾ Vgl. den Plan des Klosters aus Merians Stadtplan in:

E. Burchardt und Ch. Riggenschach, Die Klosterkirche Klingenthal, Mittheilungen der Gesellschaft für vaterl. Alterthümer Nr. 8 und die Erklärung dazu.

²⁾ Die wichtigsten Schriften, welche speciell die Basler Todtentänze besprechen, sind:

Maßmann, Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen (mit Atlas), Stuttgart 1847.

W. Wackernagel, Der Todtentanz, zuletzt im ersten Bande seiner Kleinen Schriften, S. 302—375.

Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 654—659.

Die vollständige Literatur s. bei Rahn: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, im Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde 1880 u. 1881, Abschnitt: Canton Basel, unter „Dominikanerkirche“ und „Klingenthal“.— Was ich über das Datum des Klingenthaler Bildes gefunden hatte, theilte ich dem geehrten und befreundeten Verfasser zur Veröffentlichung mit oder machte es auf seine Aufforderung hin im „Anzeiger für Schweizer. Geschichte“, 1877, Nr. 4, bekannt. Da ich aber schon vorher den Aufsatz für die „Beiträge“ unserer Gesellschaft versprochen hatte, bin ich des Zusammenhanges und der Vollständigkeit wegen genöthigt, einiges schon dort von mir Mitgetheilte hier zu wiederholen.

die sich auf eine von Büchel gefundene Inschrift über der Figur des Grafen an der Westwand gründete. Und die Angabe Büchels schien um so zweifelloser, als sich an genannter Stelle nicht etwa bloß die Jahreszahl in Ziffern, sondern das Jahrhundert in Worten angegeben fand:

Duffent ior dri hundert und XII

Obgleich also dieser Todesreigen, abweichend von den frühesten sonst bekannten, die alle erst dem 15. Jahrhundert angehören, nicht wie diese 24, sondern 39 Paare zeigt, also erst eine Erweiterung jener andern zu sein schien, so glaubte man ihn doch zuversichtlich mehr als ein Jahrhundert vor den ersten zu Paris, der 1425 gemalt wurde, zurückverlegen zu müssen. Es hat sich aber nun erwiesen, daß die Zweifel, die schon Woltmann in seinem Holbein dieser Datierung gegenüber aussprach, und die sowohl die Zahl der Paare als das Costüm erregen mußten, vollkommen begründet waren, und daß es, wie auch sonst etwa, mißlich ist, mit vermeintlichen sichern urkundlichen Beweisen gegen bestimmte Indicien, die in der Sache selbst liegen, zu streiten.

Ich fand nämlich in der von Antistes Falkeisen angelegten Bibliothek des hiesigen Antistitiums zwei Bände mit den Abbildungen der Basler Todtentänze, beide von Emanuel Büchel und beide, wie es scheint, bis jetzt noch unbenützt. Die Bilder sind hier wie dort auf Vorsetzblätter aufgeklebt; auf diese sind auch die Reime des Predigerbildes oben geschrieben, die des Klingenthaler Gemäldes aber auf die Bildblätter selbst, die übrigens in beiden Exemplaren mit Bleistift-Nummern bezeichnet sind. Titelbild und Titel fehlen beiden Bänden, letzterer ist von der Hand des Antistes Burckhardt vorgelegt und lautet: der Todtentanz im Kloster Klingenthal in der mindern Stadt (im andern Band: d. T. beim Predigerkloster) gezeichnet und gemalt nach dem Original von Emanuel Büchel von Basel. Der Inhalt ist genau der gleiche

als in den entsprechenden Bänden Büchels auf der Kunstsammlung.¹⁾ Was aber dieses Exemplar des Klingenthaler Bildes auszeichnet und für uns besonders werthvoll macht, das ist eine anderzwo fehlende, nachträgliche Notiz über das Datum. Sie ist von Büchel mit Bleistift auf ein in dem Bande liegendes, loses Blatt geschrieben (und von der Hand, die den Titel schrieb, in das Buch eingetragen) und lautet so:

„Fernere Untersuchung das Alter des Todtentanzes im Klingenthal betreffend.“ Nach einer kurzen Erörterung über das hohe Alter des Gemäldes, die nichts Neues enthält, fährt Büchel fort: „Inwährend dieser Arbeit (des Copierens) entdeckte ich eine sehr verblichene Schrift, welche über dem Bilde des Grafen stehet, so die Jahreszahl 1312 anzudeuten schiene, welche auch von unterschiedlichen Kennern alter Schriften also gelesen wurde. Dieser Beifall machte, daß ich dafür hielt, besagte Jahreszahl wolle den Ursprung dieses Werkes anzeigen, weiln sie oben angezogenen Umständen angemessen war. Um aber auf den rechten Grund zu kommen, wurde eine neue Untersuchung vorgenommen, diese zweifelhafte Schrift deut-

¹⁾ Nur Schrift und Orthographie der Großbasler Reime weichen etwas ab. Die Bände sind in Fol, 31 Ctm. hoch und tragen die Signaturen: Schw. Bibl. K. IV. 21 (für Gr.B.) und 22 (für Kl.B.); der letztere mit 69 numerierten und 6 nichtnumerierten Blättern, enthält außer dem Todtentanz auch die sämtlichen übrigen Wandgemälde und Grabsteine des Klosters in schöner Ausführung, alles von der Hand und Schrift Büchels. Den Todtentanz enthalten die Blätter Nr. 1—22: Beinhaus bis Krüppel an der Westwand, und Nr. 24—41: Waldbruder bis Mutter an der Nordwand; auf Blatt 23: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, ein Bild, das in der Mitte des Todtentanzes die Ecke an der Nordwand ausfüllte. Auf den übrigen Blättern die andern Gemälde und Grabsteine; zu Nr. 42 gehört noch ein folgendes, nicht numeriertes Blatt; ein eben solches, mit dem Grabmal der Markgräfin von Baden, steht vor Nr. 55, und ebenso tragen die 4 letzten keine Nummer; diese, wie das eben bezeichnete, sind nicht eingeklebt, sondern Blätter des Buches selbst. Der einleitende Text, den das Exemplar der Kunstsammlung hat, fehlt hier.

licher zu machen. Man bemühet sich, solche zu säubern, allein man richtete nichts damit aus, bis man endlich auf den Einfall gerathen, solche mit einem nassen Tuche anzufeuchten, vermittelst dessen kame folgende Jahreszahl zum Vorschein: 1512. Allein diese wollte dem Alter dieses Werkes nicht entsprechen. Ich ware also genöthiget, weiter nachzuspüren, was besagte Jahreszahl bedeuten wolle? Endlich wurde ich nach einer scharfen Untersuchung gewahr, daß solche eine Erneuerung, welche mit dem Todtentanz vorgenommen worden, anzeigen wolle. Ich beobachtete, daß die Vorstellung des Weinhausers, der Pabst, Kaiser und übrige Figuren bis zum Waldbruder mit Oelfarben übermalet wären, ingleichen die Schriften, insonderheit bei den ersten Vorstellungen verbessert und erneuert worden. Noch deutlicher zeigte es sich, daß etwas dergleichen vorgegangen“

Hier bricht leider das Manuscript mitten auf der Seite ab, und wir müssen uns mit dem Gesagten begnügen. Vielleicht wollte der aufmerksame Beobachter als Anzeichen der Uebermalung noch die hübschen, aus Ranken bestehenden Ornamente geltend machen, welche er über den drei rechteckigen Fenstern dieses Kreuzgang-Flügels, sowie über der Kaiserin fand und in seinem zweiten Exemplar getreu abbildete. Auf Blatt 11, also genau in der Mitte des westlichen Flügels, über dem Bilde des Grafen stellt er nun die früher 1312 gelesene Jahreszahl so dar:

A n n o d o m i n i
M i l l e n t e u n d f
h u n d e r t u n d x i i

Wir dürfen nach diesem gründlichen Berichte Büchels nicht mehr zweifeln, daß das Jahr 1312 als Entstehungsjahr des Bildes urkundlich unbezeugt sei. Und da 1512 ebenso sicher eine Uebermalung bezeichnet, so ist

das ursprüngliche Datum erst noch zu suchen. Damit wird aber auch das zeitliche Verhältniß des Klingenthaler Todtentanzes zum GroßBasler wieder ins Ungewisse gestellt. Denn während man bisher annehmen mußte, daß dieser, der GroßBasler, der spätere und von jenem copiert sei, so könnte sich nun — und ich werde dies nachzuweisen versuchen — das Verhältniß ändern, so daß das Gemälde im innern Kirchhof der Nonnen zwar nicht längere Zeit nachher, aber doch erst in Folge und Nachahmung des im Predigerkloster gemalten entstanden wäre. Um diese Frage zu lösen, ist es nöthig, erstlich das Alter des Klingenthaler Bildes festzustellen, zweitens den Zustand des Todtentanzes in GroßBasel, wie er vor den Uebermalungen des 16. und 17. Jahrhunderts war, zu ermitteln; drittens wird dann aus einer Vergleichung des so Gefundenen die Priorität des einen Bildes vor dem andern erschlossen werden müssen.

I. Das Alter des Klingenthaler Todtentanzes.

A. Die Uebermalung.

Nach Büchels oben angeführtem Bericht ist die erste Hälfte des Klingenthaler Todtentanzes im Jahre 1512 mit Oelfarbe übermalt worden, und zwar vom Beinhaus, das neben einer spitzbogigen Thür in der Ecke links sich befand, „bis zum Waldbruder“, d. h. wohl diesen nicht gerechnet, da er schon an der Nordwand die zweite Hälfte des Reigens eröffnete. Diese dagegen ist schwerlich von der Uebermalung betroffen worden. Denn von den zehn Figuren, die Prof. F. Fischer noch sah, vom Jüngling bis zum Juden, bezeugt er („Ueber die Entstehungszeit“ u. s. w. S. 11), daß sie in der ältern Art

der bloßen Umrißzeichnung gemalt waren: „rohe grobe Striche, wie mit Kohle, jedenfalls mit kohligtem Pinsel (?) gezogen, und dünne, trübe Leimfarbe, welche noch in ihrem ursprünglichen Auftrag vorhanden zu sein scheint, mit wenig Mannigfaltigkeit und Abstufung;“ es sind „bloße Umrißzeichnungen, mit gleichförmigem, dünnem Farbauftrag ausgefüllt“. Dazu kommt, daß unter den letzten Gestalten, der Tode wie der Lebenden, mehrere übermäßig hager und lang sind, so der Schultheiß, der Bogt, der Jude, der Heide, während die des Anfangs wohl proportioniert erscheinen. Die Verschiedenheit der Höhe der Gestalten am Anfang und am Schluß, die nach Büchel $1\frac{1}{2}$ Schuh beträgt — die ersten sind 4, die folgenden $4\frac{1}{2}$, dann $4\frac{3}{4}$, die letzten 5, ja $5\frac{1}{2}$ Fuß hoch — und die verschiedenartige Ausführung, beides veranlaßte Büchel („die Schrift an dem Todtentanz“ 1766) zu der Annahme, es seien „unterschiedliche Meister“ an dem Ganzen thätig gewesen. In dessen, diese Ungleichheit der Malerei fällt nun für den ersten Theil jedenfalls dem Uebermalen zu. Was aber die Steigerung der Bilderhöhe anbelangt, so trifft sie auch bei dem Großbasler Todtentanz ein, dessen Figuren, nach Büchels Angabe, von $4\frac{1}{4}$ Fuß am Anfang bis zu 5 und $5\frac{1}{2}$ Fuß am Schluß zunehmen. An beiden Orten wird also diese Eigenthümlichkeit eine ursprüngliche sein; sie beruht wohl auf der Thatfache, daß ein rascher Contourenzeichner — und als solchen müssen wir uns den ersten Maler denken — bei zunehmender Flüchtigkeit nach und nach ins zu Große geräth. Die Flüchtigkeit der ersten Malerei bezeugen auch mehrfache arge Verzeichnungen. So bei der Edelfrau der Tod (Maßmann XVIII).¹⁾ Er läßt hier seinen Oberleib von hinten sehen, dreht den Kopf rechts gegen den Spiegel in der Hand der Frau und gesticuliert mit den Armen gegen sie; dennoch

¹⁾ Ich citiere der größern Zugänglichkeit wegen Maßmanns „Atlas“, der oben die Kleinbasler, unten die Großbasler Bilder aufweist. Büchels Abbildungen aber, als die genauern, habe ich stets verglichen.

sind seine Beine so angelegt, als ob der Oberleib dem Beschauer die Vorderseite zuehrte. GroßBasel hat den Fehler gebessert. Der Kaufmann (Maßmann XIX) hat an dem linken herabhängenden Arm, den der Tod faßt, eine rechte Hand, der Narr umgekehrt am rechten Arm eine linke Hand: auch dies ist in GroßBasel zurechtgebracht (Maßmann XXX). Einen ähnlichen Fehler zeigt der Tod beim Arzte (Maßmann XVI): seine Hand, die rückwärts greifend den Kleiderfaum des Arztes faßt, gehört dem rechten Arme zu, ist aber als linke gebildet. Und — merkwürdig! — dieser Fehler ist am GroßBasler Gemälde durch alle drei Renovationen hindurch und noch nach der Umgestaltung des fleischigen Todes zum Skelette¹⁾ stehen geblieben! — Allein im geraden Gegensatz zu diesen Fehlern hat die ursprüngliche Malerei in einigen Gestalten des Klingenthaler Bildes den Vorzug vor allen spätern Uebermalungen; so ist die Jungfrau „in Gestalt und Gewandung ein fast vollendetes Kunstwerk und erinnert an den Adel der Antike.“²⁾ Desgleichen übertrifft die Edelfrau (Maßmann XVIII), die offenbar auch nach der Uebermalung die ursprünglichen Contouren behalten hat, ihre später umgedrehte und im Costüm veränderte Schwester von GroßBasel bei weitem; und gerade neben ihr steht der oben erwähnte mißbildete Tod! Dieser Umstand und die Verzeichnung der Hand des Todes bei dem GroßBasler Arzte selbst nach mehrfachen Uebermalungen beweisen, daß hier weder Vorzüge noch Fehler der Zeichnung ein Kennzeichen abgeben — für die Ursprünglichkeit oder die Uebermalung der Figuren.

Deutlicher lassen sich an den übergeschriebenen Sprüchen die Spuren der letztern verfolgen. Die ersten Reime des Klingenthal's nämlich, über Pabst, Kaiser und Kaiserin zeigen

¹⁾ Auf dessen richtige Wiedergabe der Uebermalen doch besondern Fleiß verwandt zu haben gesteht, wenn er im Reime sagt: „Herr Doctor b'schawt die Anatomien An mir, ob sie recht g'machet sey.“

²⁾ Wackernagel, Kl. Schr. I. 334.

verzierte Majuskeln, wie sie in keinem der folgenden Sprüche wieder erscheinen, so H, E, D, A, J; die Majuskeln sind auch zahlreicher in den ersten 4 bis 5 Reimen als in den übrigen; auch die Minuskeln g, h und a haben hier eine nachher nicht wiederkehrende Form. Dies muß der Uebermaler gethan haben. Nicht, als ob er sämtliche Verse nachgebessert hätte: vielmehr tragen dieselben der Mehrzahl nach das Gepräge großer Flüchtigkeit; es sind Worte ausgelassen oder so offenbar verschrieben, daß ein Uebermaler hätte bessern müssen.¹⁾ Er hat sich also diese Mühe nur für die paar ersten Sprüche genommen und auch hier etwa nur einzelne Buchstaben zierlicher gemalt, sowie er die hübschen Rankenornamente über die drei Fenster der Westwand mag gezeichnet haben. — Aus allem geht hervor, daß die Auffrischung mit Oelfarben sich auf wenige Sprüche und nur auf die Bilder im westlichen Flügel des Kreuzganges, auf diese aber sicher, bezogen hat. Darum steht auch die Jahreszahl der Uebermalung genau in der Mitte dieser Hälfte, über dem Grafen, der eilften der hier befindlichen 22 Gruppen.

Die Jahrzahl selbst ist vielleicht auch jetzt, da sie nach Büchel 1512 lautet, noch nicht ganz richtig gelesen, aus folgenden Gründen. Auch die gegenüberliegende Nordseite der Kirche und des Chores, sowie die Flächen zwischen den vorspringenden Strebepfeilern des letztern, waren mit malerischen Darstellungen geschmückt. Auch diese wurden von Büchel, wie oben bemerkt, sorgfältig copiert.²⁾ Nun trägt eine Reihe dieser Bilder deutlich das Datum 1517, und es knieen als Stifterinnen öfters zwei (zweimal drei) Nonnen daneben mit den aus-

¹⁾ Beispiele: schon Nr. 9 Bischof: die (wile) Ich leyt in Biscoffs orden; Nr. 11 Abt: er wil wil umers libs walten; Nr. 15 Chorherr: ich han gesungen als ein foirher fri Gesungen menge melody; Nr. 18 Kaufmann: Der (tod) nympt weder gelt noch güt. —

²⁾ Rahn, Gesch. d. bild. K. i. d. Schw. S. 662 f.

geschriebenen oder angedeuteten Namen: S(wester) Anna Meigerin und Margareta vom Stall. Jene war im Jahr 1507 Priorin,¹⁾ diese starb um 1512, nach einer Notiz, die ich auf dem Titelblatt des einzigen noch erhaltenen Einnahmen- und Ausgabenbuches des Klosters (1440—1476) gefunden habe. Hier steht nämlich unter den „nomina defunctarum Monialium in Klingenthal ab anno 1500 usque ad annum 1512“ als letzte: Margret vom Stall. Die beiden genannten Nonnen scheinen also, vielleicht bei ihrem Tode — doch findet sich im Fahrzeitenbuche nichts — eine Stiftung gemacht zu haben für Malereien im Kreuzgang und dessen Umgebung. Manche der mit ihrem Namen bezeichneten Bilder mögen damals bloß aufgefriecht worden sein, denn Büchel giebt an, daß einige mit Wasserfarbe, andere mit Oelfarbe gemalt seien; diese letztern wären also übermalt. Jedenfalls sind in dem Jahre 1517 eine Reihe solcher Bilder, sei es neu entstanden, sei es wieder aufgefriecht worden. Man ist daher zu der Vermuthung versucht, daß dies damals auch mit dem in dem gleichen Raume befindlichen Todtentanz geschehen sei, daß man also in dem Datum des letzteren, dessen Jahrhundert in Worten geschrieben und jedenfalls fest steht, die Ziffern XVII, nicht aber XII zu lesen habe.

Wichtiger übrigens wäre es, wenn sich noch feststellen ließe, ob auch die Kreuzigung mit Maria und Johannes inmitten des Todtentanzes ursprünglich mit demselben gemalt worden oder erst bei der Uebermalung dazu gekommen sei. Zwar die beiden als Donatorinnen unter dem Kreuz knieenden Nonnen dürften wohl die gleichen sein als die oben erwähnten, so oft in dieser Eigenschaft auftretenden; leider sind von ihren Wappen nur noch die Helmzierden erhalten, weil unten ein späteres Kellerfenster in die Wand gebrochen wurde. Aber wenn auch das Bild mit vielen andern dieses Kreuz-

¹⁾ Burckhardt und Riggensbach: Die Klosterkirche Klingenthal S. 35.

ganges im Jahre 1517 übermalt wurde, so muß es doch wohl schon mit dem Todtentanz entstanden sein. Denn es befand sich an der Nordwand, in der Ecke des Kreuzganges, wo eine Thüre in das westliche Flügelgebäude führte, und unterbrach die Bilderreihe des Todtentanzes so, daß es dieselbe etwa in der Mitte schied; diesen Raum, den man beim Eintritt in die Thüre unmittelbar zur Rechten hatte, hätte der erste Maler des Todtentanzes schwerlich leer gelassen: entweder war die Malerei schon da, oder er malte sie zugleich mit seinen Scenen hin. Jen es ist unmöglich, weil, wie sogleich soll gezeigt werden, der Raum für die Malerei vorher noch gar nicht geschaffen war; dieses hat die Analogie des Berliner Todtentanzes in der Marienkirche für sich. Auch dort nämlich theilt ein Bild der Kreuzigung mit Maria und Johannes den ganzen Todtentanzreigen in zwei Hälften, so nämlich, daß links (für den Beschauer) die Reihe des geistlichen, rechts die des weltlichen Standes von dieser Mitte ausgeht. Der Berliner Todtentanz gehört der Mitte des 15. Jahrhunderts an.¹⁾ Nicht nach Ständen geschieden und nicht in Rücksicht auf dieses Centrum sinnvoll gruppiert, das den Ueberwinder des Todes dem Beschauer vergegenwärtigt, wäre so unser Kleinbasler Todtentanz doch äußerlich wenigstens an die bedeutame versöhnende biblische Darstellung angeknüpft gewesen. Bestimmter freilich und, wie überall, drastisch bringt Nicolaus Manuel diesen Gedanken zum Ausdruck, wenn er in seinem Todtentanz den Tod seinen Zeigefinger gegen den sterbenden Heiland erheben und rufen läßt:

Allein der Herr über alle Herren
 Mocht sich selbs wol mins gwallts erwerben
 Ein tod ist gsin min tod unnd Stärben
 Dardurch er üch wolt gnad erwärben.

¹⁾ Th. Prüfer, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, Berlin 1876. Schöne, stilgetreue Wiedergabe des Originals in Umrißzeichnungen.

B. Das ursprüngliche Gemälde.

Also eine Uebermalung des Klingenthaler Todtentanzes, sei es im Jahr 1512 oder 1517, steht fest; das Ursprungsjahr 1312 dagegen ist gefallen. Es gilt nun, das wirkliche Entstehungsjahr zu finden.

Ein sicheres Datum, vor welches man nicht zurückgehen darf, giebt die Erbauung des Kreuzganges im Jahre 1437. Damals nämlich wurde von der Hinterlassenschaft der Klosterfrau Agnes zum Wind eine bedeutende Summe, über 1100 Pfund, auf den Bau des Kreuzganges verwendet, wie das Jahrzeitenbuch des Klosters bezeugt. Und daß dieser Bau gerade den westlichen und den nördlichen Flügel betraf, sehen wir aus einer folgenden Notiz desselben Buches, die zu einem spätern Jahre eine Ausgabe von 120 Pfund anführt, „an den andren teil des crüzgangs vor dem tor,“ also den südlichen Flügel des Vierecks. Das letztere muß in den Anfang der Vierziger Jahre fallen, da — laut einer Notiz des Rechnungsbuches zum Jahre 1445 — schon 1441 der Bau der Sacristei, die mit dem Kreuzgang hier verbunden war, muß begonnen worden sein.¹⁾ Diese, sowie andere später folgende Bauunternehmungen des Klosters überwachte Clara ze Rin, die Schwester des Bischofs Fridrich ze Rin; diese Verwandtschaft war offenbar von Bedeutung für das Kloster, dessen Jahrzeitenbuch zu dem Todestag des Bischofs anmerkt: „uff der heiligen dry künge oben anno 1451 do starb der hochwirdig her fridrich ze Rin bischoff ze Basel unser gnädiger her, der do unserm gotshus vil guoz getan hatt und gab uns uff den tag 4 gulden über tisch.“ Es beginnt seit den vierziger Jahren für das Kloster überhaupt eine Periode lebhafter Bauthätigkeit, über die das

¹⁾ Die Belege zu diesen Angaben habe ich im „Anzeiger für Schweiz. Geschichte,“ 1877, Nr. 4. veröffentlicht, wo auch das Testament der Agnes zum Wind mitgeteilt ist.

Rechnungsbuch (1440—76) viel Einzelnes enthält. Eine Bulle des Concils vom Jahre 1440, mit Indulgenzen für alle Beisteuernden, machte den Anfang dazu, Vermächtnisse der Klosterfrauen, meist begüterter Adeliger, beförderten die Lust am Bauen und an mancherlei Luxus, zugleich aber auch wuchs die Ueppigkeit, die schließlich in den Reformationsstreitigkeiten der Jahre 1480—1482 arg zu Tage trat. Der Kreuzgang war übrigens ganz einfach und schmucklos gebaut, in fahlen Spitzbogen ohne Maßwerk, wie man aus Büchels Bildern noch erkennt; und da die Gebäude, an welche er sich lehnte, schon vorhanden waren, einerseits die Kirche, andererseits das gleich bei der Klostergründung (1274) errichtete Dormitorium, so muß er mit einem kleinen Dach vor der Mauer dieser Gebäude vorge sprung en sein.¹⁾ Jedenfalls ist das Vorhandensein der Todtentanzbilder an den rückwärts liegenden Wandflächen unmöglich vor dem Bau des Kreuzganges. Man darf aber annehmen, daß sie bald nachher gemalt wurden, denn viel später sie zu setzen, erlaubt die primitive Art der Umrißmalerei nicht, und es dürfte nicht weit fehlgegriffen sein, wenn wir das Jahr der Pest 1439, das die Tradition dem Großbasler Todtentanz giebt, auch für den Kleinbasler in Anspruch nehmen.²⁾ Daß der Charakter der beiden ursprünglichen Malereien einer Gleichzeitigkeit beider nicht widerspricht, sondern sie vielmehr wahrscheinlich macht, werde ich später darzuthun suchen.

Den Namen des Malers erfahren wir natürlich nicht; doch sind aus den Versen Spuren seiner Herkunft zu finden. Es sind nämlich in den Reimen oberdeutsche und niederdeutsche

¹⁾ An der Kirche zeigt dies der Merian'sche Plan; für die entgegengesetzte Seite beweist es eine Schenkung des Jahrzehntenbuches: „Iwester clar elsy Kötin hatt geben XX gulden an dz crütygang tach vor dem refental“ (Refectorium).

²⁾ Das gleiche Datum hält auch Rahn: Gesch. d. bild. Künste S. 656, wiewohl in etwas anderer Motivirung, für wahrscheinlich.

Formen auf eine sonderbare und auffällige Weise gemischt. Schon Maßmann¹⁾ bemerkte dies, erklärte es aber aus den mehrfachen Uebermalungen, dergleichen er bei einem Ursprung der Bilder vom Jahre 1312 für das Ende des 15. Jahrhunderts, wie für 1517 annahm. Nun sind aber die Reime, wie oben geltend gemacht wurde, größtentheils gar nicht übermalt und es liegt deshalb eine andere Erklärung der Thatsache näher.

Zunächst geht aus einigen Stellen deutlich hervor, daß das Original der Reime oberdeutsch, nicht niederdeutsch war, da nur in jener Mundart die Worte reimen:

(Graf) helfen: wolffen, für: welfen,

(Waldbruder) despenseren: fveren, für: ...ieren, fieren.

(Jude) nôt: stât, für: nôt, stôt.

(Heide) bescirmen; wormen, für: beschirmen, würlen; dazu können gezählt werden Fälle wie: hôt, gôt, für: huot, quot; vor, coir, für: vor cor (Chor); scal: fail, für schal, fall u. ähnl. In all diesen Fällen wird der Reim durch die Umfegung ins Niederdeutsche entweder getrübt oder gar gänzlich zerstört. Es kommt freilich noch eine andere Entstellung des Reimes vor: durch den Einfluß des Alamannischen, d. h. Baslerisch-Elßäsischen, wenn es einmal beim Arzt heißt:

Her arzet thund uch selber rôtt
versuchet uwer kunst getrât²⁾

Und so erscheinen innerhalb der Zeilen alamannische ô statt â, wie lof = laß, lôn = lassen, gôn = gehn, gödt = geht, nôch = nach, jômer = jammer, môß = maß, dôhin = dâhin, dôrumb = dârum, grôßf = grâf, bôpst = bapst, und die Reime nôch: gôch = nâch: gâch; versmôcht: brôcht = vershmâcht: brâcht. Allein auch dies sind eben nur dialectische Veränderungen,

1) Die Basler Todtentänze S. 37 f.

2) Hängt wohl zusammen mit drâde = gerade, bald, schnell, das im niederdeutschen Berliner Todtentanz vorkommt? Die oberdeutschen Todtentänze der Handschriften haben hier: rât, tât.

die in Basel oder im Eliaß vorgenommen wurden, der Urtext lautete überhaupt oberdeutsch. In dieser Form zeigen ihn die wörtlich übereinstimmenden Handschriften, vier der Münchener, zwei der Heidelberger Bibliothek, wie sie Maßmann veröffentlicht hat. Es thut hierbei nichts zur Sache, daß die Basler Bilderreihe um 15 Paare vermehrt erscheint; in den 24 sich entsprechenden alten ist der Text der gleiche. Und dazu kommt neuerdings als schweizerisches Zeugniß der im Jahre 1879 abgedeckte Todtentanz in der Todtenkapelle zu Wyl im Kanton St. Gallen,¹⁾ dessen spärliche Reste in den Sprüchen zur Mutter, zum Kind, zum Bauer, Juristen, Ritter und Edelmann eine völlige Uebereinstimmung mit jenen Handschriften zeigen. Die Handschriften gehören übrigens der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Wylser Todtentanz erst dem 16. Jahrhundert an.

Also die Sprachformen waren ursprünglich gemein oberdeutsche, wurden darauf zu Basel oder in dessen Nähe stellenweise alamannisch, nicht aber sind sie zuvor niederdeutsch gewesen. Mit den letztern wird es im Klingenthal ebenso zugegangen sein, wie in einer von Maßmanns Handschriften (H 2), wo offenbar durch den Holzschneider niederdeutsche Spuren sich eingeschlichen haben.²⁾ Der Maler, der die Reime

¹⁾ Rahn, in Janitscheks Repertorium für Kunstwissenschaft, III. 1880, S. 191 ff. — Nach Rahns Beschreibung zu schließen, muß auch dieser Cyclus nur die 24 Darstellungen der Handschriften aufgewiesen haben, denn er schließt mit den noch kennbaren: Krüppel, Koch, Bauer, Kind, Frau; es fehlt also jedenfalls die Einschiebung der 14 Paare Groß-Basels zwischen Krüppel und Koch; merkwürdig, daß auch hier der Reigen an der Westwand beginnt und um die Ecke des Raumes herumgeht, um an der Nordwand zu schließen.

²⁾ Maßmann, Anhang S. 2. — Ebenso ist es dem jüngern, achtzehiligen Todtentanz ergangen; auch er ist oberdeutsch, s. Wackernagel Kl. Schr. I. 341, in der Nachbarschaft von Bingen, vielleicht in dem Cistercienserkloster Eberbach entstanden, s. Nieger in der Germania XVI. S. 183; aber sowohl in das von Wackernagel benutzte Druck-Exemplar, als in die Casseler Handschrift, s. Rugler Kl. Schr. I. 54, haben sich

flüchtig und sorglos an die Wand pinfelte, hat seine oberdeutsche, ja hie und da schon alamannisierte Vorlage mit Wortformen seiner eigenen Sprache vermischt. Diese aber sind zumeist kölnisch oder besser niederrheinisch, wie schon Maßmann (S. 37) erkannt hat; daher die zahlreichen ai und oi statt â und ô, selbst etwa da, wo die Form im Niederdeutschen anders lautet: gröff (niederdeutsch: greve), weil der Schreiber das alamannische gröff vor sich sah und nach Analogie anderer Fälle verfuhr. Am genauesten scheinen mir die Wortformen des von Kieger veröffentlichten „Spiegelbuches“ nach der Trierer Handschrift mit den unsrigen zu stimmen.¹⁾ Wir müssen also schließen, daß der Maler der Klingenthaler Bilder vom Niederrhein stammte.

Schließlich giebt die Vergleichung mit den handschriftlichen Texten eine Bestätigung ab für das angenommene Datum 1439. Von jenen ist der eine aus dem Jahr 1446, ein anderer 1447, ein dritter 1471 datiert. Nun hat zwar KleinBasel der Bilder mehr, aber sein Text ist theilweise ursprünglicher, wie sich aus folgender Zusammenstellung ergibt.

Herzog (Maßmann VIII. 4):

Handschr. wol her, lât iuch die tôten grüezen (Reim: büezen)
oder: wol her, lât iuch ab den tôten nit grüssen.
Kl.B. wol her, lußt²⁾ uch die tôten zo grüssen.

niederdeutsche Wortformen eingeschlichen. Und hier geschah es vielleicht durch Umdichtung, wie sicherlich in dem theilweise der Todtentanzpoesie entnommenen „Spiegelbuch“, das derselben Localität entstammt, s. Kieger a. a. O. Von diesem hat die Trierer Handschrift niederrheinische, die Homburger oberhessische Mundart; daß aber die letztere die ursprüngliche sei, beweist unt. And. der Reim von 137, 138: verseit: bereit, gegenüber dem umgedichteten und zerstörten versacht: kleit.

¹⁾ So die Präposition ain (an) = Spiegelb. 242, 251, 573; hê (hier) = Spiegelb. öfter; myrckhint (merket) = Spiegelb. 228, 414. Formen, die ich in den Cölner Chroniken nicht fand.

²⁾ Maßmann hat den Druckfehler: last.

Letzteres bestätigt durch GroßBasels Umformung des 16. Jahrhunderts:

wol her glust euch die Tod'n zu grüssen.

Die falsche Lesart „lât“ hat das Mißverständniß „mit grußen“ erzeugt; von beidem ist KleinBasel frei.

Graf (Maßmann X. 3):

Handschr. ich bringe iuch hie ze wilden welfen
mit den ir müßent tanzen und jagen,
Kl.B. mit den moiffen ir baizen und jagen.

Ritter (Maßmann XII. 4, vgl. S. 106):

Handschr. Euch hilft weder schimpf noch fechten.
Kl.B. Es hilft wider scirmen noch fechten.
Gr.B. bestätigend streiten noch fechten.

Es geht daraus hervor, daß KleinBasel, wenn auch im Allgemeinen mit dem Text der Handschriften übereinstimmend, doch nicht von diesem direkt abgeleitet ist, sondern einer bessern Quelle entstammt. Damit stimmt, daß wir keine Malerei, obgleich sie 15 Scenen mehr hat, doch um einige Jahre früher setzen.

II. Der Todtentanz im Predigerkloster.

A. Die spätern Erneuerungen seit 1616.

Es ist schon von Büchel erkannt, von Maßmann, Wackernagel u. A. als erwiesen angenommen, daß die beiden Basler Todtentänze nicht nur in naher Verwandtschaft, sondern in unmittelbarer Abhängigkeit des einen vom andern stehen. Das beweisen, minder deutlich zwar, die Reimprüche — ihre öftere

Uebereinstimmung könnte ja auf einer gemeinsamen Ableitung von einem dritten, ältern Original beruhen, so gut wie dies für ihre Uebereinstimmung mit den handschriftlichen Sprüchen der Fall ist — evident aber beweisen es die Bilder, die, wenige Ausnahmen abgerechnet, in Composition und Reihenfolge durchaus die gleichen sind. Die oben erwähnte Verzeichnung der rechten Hand des Todes beim Arzte bestätigt diese Wahrnehmung. Da nun das Klingenthaler Gemälde mit seiner bisherigen Jahrzahl 1312 unbedingt für älter gelten mußte, als das der Prediger, welches die Tradition im Pestjahre 1439 entstanden sein läßt, so mußte auch das letztere als eine Copie des erstern angesehen werden. Es schien dies um so natürlicher, als die Klingenthaler Nonnen unter die Oberaufsicht der Dominikaner gestellt waren, also oft, vielleicht täglich mit ihnen verkehrten. Und so war es auch erklärlich, daß zu Predigern der Darstellungen mehr sind. Denn hier ist vor das Beinhaus mit den zum schaurigen Tanze blasenden Toden, das links am Beginn der Bilderreihe steht, und zu dem die hinsterbenden Menschen von den Todesgestalten hingeschleppt werden, vor dieses Beinhaus ist noch ein Prediger hingestellt: er predigt von der Kanzel herab einer vor ihm versammelten Gruppe von Pabst, Kaiser, Cardinal u. s. w. über Tod, Auferstehung und Gericht, wie die beige-schriebenen Verse ausführen. Und an dem Schluß des Reigens ist beige-fügt das Paradies und der Sündenfall mit Adam, Eva und der Schlange. Und noch deutlicher schien für einen spätern Ursprung des Prediger Gemäldes zu sprechen die veränderte Art der Malerei. Darüber sagt Wackernagel: ¹⁾ „Fassen wir nun auch die Einzelheiten ins Auge, so erweist sich uns darin überall der Fortschritt, den die Kunst während des Jahrhunderts gemacht hatte, das zwischen den Malereien im Klingenthal und dieser ihrer Nachbildung in GroßBasel liegt. Die

¹⁾ Kl. Schr. I. 348 f.

Beschränkung zwar auf je zwei Tanzende, den Tod und einen Menschen, ist geblieben, und ebenso im Wesentlichen die Auffassung derselben: aber innerhalb dieser Grenzen geht Alles weit über das Urbild hinaus. Im Klingenthal sind alle Umrisse noch mit breiten schwarzen Strichen bezeichnet, und die Malerei giebt nur, mit geringem Farbenwechsel, eine gleichtönige Ausfüllung derselben: im Predigerkirchhof ist solche Einfachheit und Armuth längst schon überwunden, der Maler freut sich an wechselnder Mannigfaltigkeit der Farben und an ihrer Abstufung durch Licht und Schatten. Die Zeichnung ist berichtigt und die Gebärde zu treffender Charakteristik belebt. Der Tod ist beinerter, rippichter, obichon auch hier kein ganz entfleischtes Gerippe, mit einziger und wohlangebrachter Ausnahme bei dem Arzte, den ein Skelett auffordert die Anatomie zu beschauen; seine Stellung entschiedener als im Klingenthal die eines Tanzenden und sein Verhalten gegen die Menschen reicher als dort an humoristischen Zügen. Namentlich kehrt das hier öfter wieder, daß sich der Tod in höhnisch vertraulicher Weise mit irgend einem bezeichnenden Eigenthume des Menschen schmückt, den er davonführt. So trägt beim Cardinal auch er einen Cardinalshut, beim Ritter einen Harnisch, beim Arzt eine Salbenbüchse, beim Narren eine Kappe mit Efelsohren und Schellen; dem verkrüppelten Bettler tritt auch er mit einem Stelzfuß entgegen, dem Pfeifer hat er die Geige weggenommen und spielt ihm vor. Bei denjenigen Menschengestalten, die schon im Klingenthal gelungen waren, ist der Abstand des künstlerischen Werthes minder groß; die Jungfrau steht sogar hinter der des Klingenthalers um manchen Schritt zurück. Eine Figur jedoch überrascht wahrhaft durch die treffende Auffassung, die ihr geworden, nämlich die des Roches, im Klingenthal eine der charakterlosesten, hier ein feister Mann mit behaglichem Angesicht und gelüftetem Gewande, damit ihn weniger schwinke.“ So Wackernagel. — Der Merkzeichen späterer Kunst und sorgfältigerer Charakterisierung

ließen sich leicht noch mehr anführen: die Handschuhe des Papstes, die Wage des Kaufmanns, der Stab des Bogtes, die Gewandung des Juden, der im Klingenthal kaum als Jude kenntlich ist, ebenso die des Heiden.

Allein es kommt bei alledem in Frage, was von diesen Kennzeichen späterer Zeit dem ursprünglichen, mit Wasserfarbe, wie man annehmen darf, gemalten Bild des 15. Jahrhunderts, was hingegen den Uebermalungen mit Oelfarbe in spätern Jahrhunderten zugehöre. Solcher Uebermalungen sind nicht weniger als vier über das Urgemälde ergangen. Sie werden durch eine Inschrift bezeugt, die am Schluß des Todentanzes angebracht war,¹⁾ und welche die Jahre 1568, 1616, 1658, 1703, mit Nennung der jeweiligen Stadtbehörden angiebt. Zum Glück sind wir im Stande, ziemlich sicher zu bestimmen, wie die sämtlichen Bilder im Jahre 1616 aussahen, weil damals Matthäus Merian eine genaue Copie davon nahm, welche dann, von ihm in Kupfer gestochen, zuerst 1621 und 1625 von Johann Jacob Merian und 1649 von ihm selbst publiciert wurde.²⁾ Vergleichen wir diese Merian'schen Bilder mit den von Emanuel Büchel im Jahr 1773 aufgenommenen, so ergibt sich, daß die Uebermalungen von 1658 und 1703 kaum noch in unbedeutenden Einzelheiten etwas veränderten. Nur das allerletzte Bild, der Sündenfall, erscheint bei Büchel in die Breite gezogen und verändert und hat die beiden ihm zunächst vorangehenden Gruppen des Malers und der Malerin (Kind und Mutter) verdrängt. Denn während bei Merians „Paradies“ der Baum mit der Schlange

¹⁾ Den schrittweise erweiterten Text derselben giebt Maßmann S. 49 ff. für das letzte Datum Büchel S. 48.

²⁾ Er sagt in der Ausgabe 1649, Vorrede S. 6, daß er das Gemälde vor 33 Jahren abgezeichnet, dann in Kupfer gestochen, die Platten Andern überlassen, jetzt aber wieder an sich gebracht und mit neuer Vergleichung des Originals überarbeitet habe. Die Ausgaben seit 1744 sind durch Nacharbeit von Chauvin verändert.

noch zwischen den Ureltern steht, der Löwe hinter Adam, das Einhorn hinter Eva und rechts von ihr der Papagei erscheint; sitzt nun bei Büchel der Papagei zwischen dem Paare auf einem Strauch, ist der Baum mit der Schlange seitwärts rechts neben Eva gerückt und noch weiter hinaus der stehende Löwe; links von Adam steht ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln und zu äußerst links, in weiter Entfernung, ruht, die übrige Gruppe betrachtend, das Einhorn. Das Bild erscheint bei Büchel etwa dreimal so breit als hoch. Da nun die Höhe der Figuren im Original nach seiner Angabe $5\frac{1}{2}$ Fuß betrug, so muß man auf eine Breite von 16 bis 17 Fuß schließen.¹⁾ Es ist offenbar so damit zugegangen, wie Büchel vermuthet: der Maler Hans Hug Klauber und die Frau mit dem Kind, beides Porträtfiguren des ersten Ueberarbeiters vom Jahre 1568 (wovon später) wurden beseitigt, und zur Ausfüllung des leeren Raumes malte man neu und übermäßig breit das „Paradies.“ Es erschien wohl nicht mehr passend, daß der frühere Restaurator gleichsam als Schöpfer des Ganzen und in seinem nunmehr veralteten Zeitcostüm den Reigen schliesse, seitdem neue Restaurationen waren vorgenommen worden. Doch muß er noch bis 1658 geblieben sein, da ihn Merian in Vers und Bild hat und er doch ohne Zweifel das Aussehen des Wandgemäldes nach der Erneuerung von 1616, nicht vor derselben wiedergeben will.

Um eine Periode weiter rückwärts noch reicht unsere Kenntniß der Sprüche. Sie sind uns schon zum Jahre 1581 aufgezeichnet in einem Werkchen von Guldreich Frölich, das

¹⁾ Demnach ist der Sündenfall nicht, wie Bögelin (Bächtolds Manuel, Einl. S. 87, und Churer Wandgemälde S. 14, Anm.) mit Inversicht behauptet, eine Erfindung und That des Kupferstechers; Büchel bestätigt sein Vorhandensein am Schluß der Bilderfolge. Er, wie Merian, geben dazu ein achstrophiges Gedicht: „Seht hie den Spiegel aller Welt“ u. s. w. Dies bei Büchel über dem Bild; darunter: „Mit stiller Stund gehn wir zu Grund.“ Das letztere, aber auch nur dies, hat auch Frölich.

betitelt ist: „Lobspruch an die hochloblich und weitberümpfte Statt Basel.“ In einem andern Werkchen: „Zween Todtentanz“ u. s. w. 1588 — es ist der GroßBasler und der Berner gemeint, deren Sprüche zur Vergleichung sich gegenüber gesetzt sind — giebt derselbe Verfasser auch Holzschnitte; dieselben sind aber, wie schon längst erkannt wurde,¹⁾ meist nach den Holbeinischen gefertigt, ein- oder zweimal auch nach Manuels Todtentanz oder nach eigener Erfindung des Holzschneiders (Jungfrau), nur in folgenden Fällen nach GroßBasel: beim Blinden, der sonst dem Holbeinischen gleicht, stammt wohl aus GroßBasel das Motiv, daß der Tod die Schnur des Hündleins abschneidet; das wiederholte Doppelbild von Heid und Heidin, sodann der Koch und endlich das zweimal gebrauchte Doppelbild von Maler und Malerin (als Mutter und Kind) sind eben daher. Dies beweist der Vergleich mit Merian. Dieselben Bilder und Sprüche sind von Frölich wieder aufgenommen in seine „Beschreibung“ der Stadt Basel vom Jahr 1608. Erfahren

¹⁾ Maßmann S. 17 ff. — Verwirrend: Nagler Monogrammisten III. S. 113. — Die Verwirrung rührt daher, daß die Basler Uebermalung von 1568 Entlehnungen aus Holbeins Holzschnitten anbrachte, s. unten. Daß auch Frölich die meisten Holzschnitte den Holbeinischen Zeichnungen entnahm, beweist schon der Umstand, daß da, wo in Holbeins Reihe die Figuren nicht vorkommen, welche Frölich doch zur Illustration der Basler Sprüche nöthig hatte: beim Krüppel, Herold, Blutvogt, Juden, Heiden — allerdings auch beim Rathsherrn — dürftige Ersatzfiguren eintreten. Dem gleichen Einfluß ist es zuzuschreiben, daß der Rilbepfeifer zum Rilbekrämer wird, denn für den Spruch des Pfeifers wird Holbeins Bild zum Krämer — nachher nochmals zum wirklichen Krämer — verwendet. — Beziehungen Frölichs zu Manuel findet Bögelin: Nicl. Man. Einl. S. 83, Num. 2, beim Pabst, Cardinal (ja, aber = Manuels Bischof!) und beim Heiden; hier mit Unrecht: das zweimal verwendete Bild entspricht dem GroßBasels. — Eine Bestätigung der Vermuthung Bögelins zu Holbeins Gräfin (Churer Wandbilder S. 52, Num. 75), daß diese Bezeichnung unrichtig sei, finde ich in Frölichs Ueberschrift zu diesem Bild: die Hoffart; doch hat man wohl kaum geradezu an die „Dirne“ zu denken. — Für die Dedication seines Werkchens i. J. 1588 erhielt Guldrich Frölich vom Basler Rath 2 Pfund 10 Schilling Gratification, laut der Rathsbrechnung des Jahres.

wir auch aus den Frölich'schen Büchlein wenig Zuverlässiges über die Bilder GroßBasels, so geben sie uns doch die Reimsprüche in zuverlässiger Gestalt, orthographisch genauer als Merian wieder, und, was für uns das Wichtigste, schon 13 Jahre nach der ersten Uebermalung von 1568. Und zwar ist in dieser Hinsicht die erste Abschrift, der „Lobspruch“ von 1581, am genauesten, wie sich aus einer Vergleichung im Einzelnen deutlich ergibt.¹⁾ Hatte sich oben für die Bilder gezeigt, daß die Uebermalungen nach 1616 nichts erhebliches änderten, so führt eine Gegenüberstellung der Reime vor 1616 mit den Merian'schen und Büchel'schen nach diesem Datum zu dem gleichen Resultat. Es fällt in dieser Richtung alles der Uebermalung von 1568 zu. Daß es mit den Bildern sich ebenso verhalte, werde ich sogleich zu erweisen suchen. Zuvor aber soll, um Verwirrung zu verhüten, hier kurz vorgeführt werden, was etwa nach 1568 in Bild und Wort geneuert wurde.

Diese Neuerungen beschränken sich auf den Schluß der Bilderreihe. Derselbe hat bei Frölich diese Folge: Jude, Heid, Heidin, Koch, Bauer, Kind, des Kindes Mutter, Maler, Türk. Also kein „Paradies“: in der Ausgabe von 1581, wo nur die Reime stehen, überhaupt nichts von dieser Darstellung, im andern Werkchen zwar, am Anfang der Bilderfolge, eine

¹⁾ Diese Ausgabe, von 1581, ist bis jetzt noch nicht benützt; ich fand sie im Sammelband der hiesigen öffentl. Bibliothek E. L. IX. 1. — Sie liest überall: was, statt: war; hüt, güt, statt: hut, gut, u. A. Für mehrere ihrer Varianten, gegenüber dem Text von 1588, beweist der mit ihr stimmende KleinBasler Text ihre Priorität. — Aus dem Verzeichniß der Zeugnisse — Maßmann führt sie als solche an — dürfen getrost gestrichen werden Groß und Tonjola. Jener: urbis Basileæ epitaphia 1622, schreibt nur Frölich (1581) ab; denn da letzterer das Ganze einem fingierten „Satyrus“ erzählt und mit den Worten schließt: „Hiemit die Reum des Todtentanz, O Satyre, sich enden gantz“ u. s. w., hat Groß den Unterschied der Lettern nicht bemerkt und diese Worte gedankenlos unter die Todtentanzsprüche selbst aufgenommen! Und nicht genug, Tonjola (1661) druckt sie ihm nach!! Beide stimmen denn auch sonst genau mit Frölich.

Nachahmung von Holbeins Holzschnitt, aber Verse des „Concinnator“, d. h. laut der erklärenden Einleitung: Verse von Frölich selbst fabriciert. Daraus schließe ich: Frölich fand keinen auf den Sündenfall bezüglichen Reim,¹⁾ folglich auch kein dazu gehöriges Bild vor. Er mußte aber für seine Ausgabe von 1588 beides haben, da er den Parallelismus der „Zween Todtentanz“ zu Basel und zu Bern durchführen wollte; nun nöthigte ihn Manuels „Aus-treibung“ aus dem Paradies, die er rechts mit einem unge-fähr nach Holbein genommenen Bilde giebt, auf dem Blatte links ein Gegenbild hinzustellen. Es ist natürlich, daß er, Holbeins Reihenfolge und Composition nachahmend, zum „Pa-radies“ griff. — Also: im Dominikanerkloster entsteht das Paradies erst 1616; es wird, wie oben (S. 63) bemerkt, 1658 oder 1703 in die Breite gezogen und verdrängt zwei der vor-angehenden Bilder. Zugleich mit dem Bilde entsteht die acht-strophige dazugehörige Reimerei (bei Merian), die in der lehrhaften Breite ihrer Betrachtung über „Anfang, Mittel und End,“ d. h. Unschuld, Schuld, Sterben, Auferstehung des Men-schengeschlechtes völlig aus dem Charakter einer Inschrift fällt und von allen andern Sprüchen, selbst den zum Prediger gestell-ten, sich durch Inferiorität auszeichnet.

Zweitens aber giebt „der Türk“ Frölichs zu denken. Hätten „Heide“ und „Heidin“ noch die Auffassung KleinBasels beibehalten, wo sie in der That beide den „Machmet“ anru-

¹⁾ Dies bestätigt überdies Merians Ausgabe 1625 (= 1621? nämlich der bei Matth. Wieg, nicht der bei Joh. Schröter erschienenen). Sie giebt gegenüber den Bildblättern eine lateinische Uebersetzung der Groß-Basler Verse; es sind die von Laudismann 1584 verfaßten, wie ich aus der Vergleichung der Reime zur Königin mit Laudismann: „consilium integrum etc.“ S. 123, sehe. Diese Verse druckt Frölich, nur hie und da verändert, im Jahr 1588 als die seinigen ab! Vgl. Maßmann S. 19, Anm. — Zum Paradies hat nun Merian keinen latei-nischen Vers: also auch Laudismann nicht; also fand er auch keinen in Basel. —

fen und folglich als Türk und Türkin gedacht sind, so wäre die Figur hier allerdings eine unsinnige Wiederholung. So ist es aber in GroßBasel nicht. Der Uebermaler von 1568 faßt den Heiden und die Heidin im neuern Sinn des Wortes, läßt jenen „Jupiter, Neptunus und Pluton,“ diese „Juno, Venus und Pallas“ um Hilfe anrufen: er konnte also, da der „Türke“ doch einmal im Reigen gewesen war, ihn nachholen wollen. Aber unbegreiflich ist es dabei, daß er ihn an die letzte Stelle setzte, nachdem er mit seinem eigenen Porträt als Maler doch offenbar den Schluß schon gemacht hatte. Indessen muß Frölich 1581 Verse und Bild an diesem Orte gefunden haben, da er je sechs Zeilen als Anrede und Antwort mittheilt, ja hier ausnahmsweise sogar einen kleinen Holzschnitt zu den Sprüchen GroßBasels hat, während er sonst nur die Berner Sprüche mit solchen illustriert. Die Reime, in denen Solimans Siege erwähnt werden, passen wohl zu den übrigen des Uebermalungsjahres 1568; aber das Bild kann schwerlich Anspruch auf Ähnlichkeit mit einem Wandbild des Originals erheben.¹⁾

Drittens folgen der Maler, des Kinds Mutter und das Kind. Alle drei finden sich bei Frölich 1588 auf einem Bilde vereinigt, links die Frau mit der Wiege unter dem Arm, von dem Tode rücklings gefaßt, der ihr zugleich den „Gasthut abzieht,“ wie der Reim sagt, während das bedrohte Kind sich ängstlich an sie schmiegt; rechts der Maler in spanischer Tracht, mit Pinsel und Palette von dem Farbentisch wegschreitend, auf dem ein kleinerer Tod mit sprechender Emsigkeit Farben reibt; ein erwachsener Tod weist den Maler auf seine Frau hin, die (nach den Worten bei der Frau) „mit Kind und sampt dem Mann“ fortgeführt wird. Eine Zuthat Frölichs sind jedenfalls die untergeschriebenen Notizen über

¹⁾ Finden sich die Verse in Laudemann: *decennalia mundanae peregrinationis*, 1584? Das Buch existiert hier nicht.

Namen und Todesjahr des Malers „Hans Hug Klüber“ (starb 1578), seiner Frau „Barbara Gallerin“ und ihres Kindes „Hans Ulrich Klüber“. Ebenso wurde der Bequemlichkeit und Sparsamkeit wegen beiden, dem Maler und der Frau, von Frölich nur ein Bild gewidmet, das darum zweimal abgedruckt wird; Merian hat richtig, wiewohl in verkehrter Reihenfolge, beide Figuren gesondert.¹⁾ Für diese zwei Bilder existieren aber dreierlei Reime: 4 + 5 Zeilen für das Kind, 4 + 4 für die Mutter, 8 + 10 für den Maler, je die ersten als Anrede des Todes, die folgenden als Antwort der genannten Personen. Der ältere Kleinbasler Todtentanz und die Handschriften hatten eben das Kind mit dem Tod für sich und ebenso Mutter und Tod. Statt der letzten Gruppe setzte Klüber 1568 sein eigenes Porträt und zog dafür Mutter und Kind in Eines. Somit müssen über der letztern Gruppe doppelte Reime gestanden haben: links die des Kindes (9 Zeilen), rechts die der Mutter (8 Zeilen), und ähnlich beim Maler: links 8 Zeilen der Anrede, rechts 10 Zeilen der Antwort (Der Türke hatte deren 6 + 6). So war doch hier das verlegte Gleichgewicht der Zahl der Zeilen einigermaßen wieder hergestellt: alle andern Gruppen hatten nur 4 Zeilen Anrede und 4 Antwort.

Zu allerlezt wird die Inschrift gefolgt sein, welche von der Uebermalung Bericht gab, jedesmal neu und länger, weil die früheren Uebermalungen mit jeder neuesten erwähnt wurden.

¹⁾ Der Maler gehört an den Schluß, wie schon die Gebärde des Todes und das Zurückschauen Kläubers, die beide auf die Frau deuten, bekunden; auch Manuels Vorbild (s. unten) nöthigt dazu. S. Maßmanns „Atlas“ Nr. 38 u. 39.

Uebersicht der Veränderungen seit 1568:

	4	4	8	10	6	6		
1568?	Verszeilen: { 4 5	4 4	Kind u. Mutter	Mater	Tihr	Inskrift	(Grölich)	
1616:			Kind u. Mutter	Mater	Sündenfall	Inskrift	(Merian)	
1658?			Sündenfall				Inskrift	(Büchel)

B. Die Erneuerung des Jahres 1568.

1. Das Verhältniß GroßBasels zu Manuel.

Daß der Uebermaler des Jahres 1568 Hans Hug Klauber war, bezeugt zunächst der Spruch zum Maler:

Hans Hug Klauber, laß Malen stohn,
bezeugt sodann auch Frölich im Jahr 1588, indem er unter das Bild des Malers die Worte setzt:

Bildtnus Hans Hug Klubers, so den Todtentanz
zu Basel Anno 1568 auff's herrlichste widerumb
renovieret: starbe im jar 1578 den 7. Februar,
seines alters 42 jahr.

Die Bilder des Malers, der Mutter und des Kindes, sind Porträts von ihm, seiner Frau und seinem Kinde. Man hat vermuthet,¹⁾ es möge schon vorher an dieser Stelle das Porträt des früheren Malers sich befunden, Klauber nur seine Tracht und seine Züge, sowie die seiner Familie hinzugethan haben. Allein dies ist, abgesehen von der erst durch die Zufügung des Malers nöthig gewordenen Zusammenschiebung von Kind und Mutter (wovon oben gesprochen ist), auch darum unwahrscheinlich, weil Klaubers Verfahren offenbar auf einer Nachahmung von Nicolaus Manuel beruht. Das führt mich auf das Verhältniß Manuels zu unserm Basler Todtentanzbild, und ich erlaube mir nach Allem, was von Kundigern über das berühmte Berner Bild am dortigen Prediger-Kloster gesagt wurde,²⁾ hierüber doch noch einige Worte.

¹⁾ So Maßmann S. 44, und ihm beistimmend Woltmann: Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., S. 278. Dagegen mit Recht Wacker-nagel: Kl. Schr. I. S. 350, vgl. S. 362 f.

²⁾ Nach Grüneisen: Nicl. Man. S. 164, neuerdings Bögelin in Bächtolds Nicl. Manuel, Einleit. S. 76 ff. — Notizen, die Uebermalungen betreffend: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern, 1879, S. 68, zu den Jahren 1554 und 1580 (Dr. Emil Blösch); über die Copien von Albr. Raup i. J. 1650 vgl. S. 40 (Prof. Trächsel).

Manuels Todtentanz fällt zwischen die Jahre 1515 und 1523.¹⁾ Man nimmt an, die Basler Todtentänze hätten ihm zum Vorbild gedient, so daß er z. B. aus GroßBasel den Prediger, das Beinhaus und die Mehrzahl der geistlichen und weltlichen Gestalten, aus KleinBasel den Patriarchen, die Begine, den Fürsprecher, Anderes wieder aus Druckwerken genommen habe. Bögelin S. 88 faßt sein Resultat so zusammen: „offenbar wollte man in Bern ‚den Todtentanz‘, d. h. den gegebenen, im Ganzen übereinstimmenden Zyklus der Gruppen zu Basel und in den alten Bildwerken reproduciert haben.“ Aber Beweise für diese Herleitung von Basel finde ich nicht, und bei Manuels künstlerischer Selbständigkeit möchte ich eine andere Möglichkeit zu bedenken geben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon vor ihm ein Todtentanz an jener Wand gemalt war. Der Verfasser des Berner Neujahresblattes auf das Jahr 1857: „Das Dominikanerkloster in Bern“ (Pfarrer Howald), erinnert S. 6 mit Recht daran, in wie engem Verkehr die beiden Klöster in Basel und Bern mit einander standen; das zu Basel habe dem zu Bern in architektonischer Beziehung als Muster gedient, beide sähen sich in Bauart und Dimensionen ganz gleich. So ist in der That die Mauer des Todtentanzes hier wie dort an gleicher Stelle der Klosterräume. Und wir wissen, daß gerade die Predigermönche solche Darstellungen als eine Predigt an das Volk anzubringen liebten und von Kloster zu Kloster sich überlieferten. Ist es nun nicht einfacher anzunehmen, Manuel sei nur mit einer Uebermalung beauftragt worden, habe also die meisten Figuren schon vorgefunden und nun, freilich nach seinem Sinn und Geist, neu gemalt, vielleicht allerdings mit Zulegung neuer Gestalten? und erklärt es sich etwa aus der Beschaffenheit des frühern Bildes, daß in dem seinigen solche Personen und Geschlechter mit ihren Wappen und Namen auf-

¹⁾ Bächtold S. 26 und Bögelin S. 79 der Einleitung.

treten, die schon zu seiner Zeit gestorben und ausgestorben waren? Ja, ich glaube in den Sprüchen noch eine Spur älterer Redeweise zu erkennen, die ich mir als aus dem ältern Bilde herübergenommen denke. Beim Herzog lautet die Anrede, wie sonst nirgends bei Manuel: Herr der Herzog.¹⁾ So auch dreimal in KleinBasel: Her der hopst, Her der konig, Her der apt; nicht aber an der bezeichneten Stelle beim Herzog. War diese Ausdrucksweise zu Manuels Zeiten noch üblich? Bestätigt sich diese Vermuthung, so erklärt sich die Aehnlichkeit des Berner Todtentanzes mit den Baslerischen aus einer gemeinsamen ältern Tradition.

In andern Fällen aber, und davon ist hier insbesondere zu reden, hat deutlich GroßBasel von Manuel entlehnt. Der schlagendste Beweis für diese Thatfache liegt bei dem Maler vor, wo mit den Reimen auch die bildliche Darstellung aus Bern entlehnt ist. Denn wie Manuel sein eigenes Porträt an den Schluß seiner Bilder stellt — den letzten Pinselstrich führend, wird er unvermuthet im Rücken vom Tode beschlichen — so läßt sich auch Klaubers am Schluß seines Werkes im Zeitcostüm sehen und vom Tode abführen. Das war offenbar Klaubers Neuerung: hätte er das Porträt eines früheren Malers hier vorgefunden und beseitigt, um das seine hinzusetzen, so würde er sich geradezu eines Falschums schuldig gemacht haben. So aber durfte er nach einer Neumalung des ganzen Gemäldes — dies wird die nähere Betrachtung desselben zeigen — als den Erfinder desselben mit einigem Rechte sich selbst bezeichnen. Und daß er es sicherlich nach Manuels Vorgang that, zeigen seine Verse, die in ihrer Fassung sich als eine redselige Erweiterung der Manuel'schen befunden, namentlich am Schluß:

¹⁾ Nach Kieners Lesung von 1576, also vor Caspar Schlatters Erneuerung der Sprüche i. J. 1580. — Auch in den von Schröer mitgetheilten Todtentanzsprüchen (Germania XII) vom Jahr 1499 heißt es einmal: Her der bischof, ich bin der tod.

Manuel: So mir der tod min Red wirt stellen,
So bhütt ouch Gott mine lieben Gfellen.

Klauber: Wann die Stundt kompt zu meinem Endt,
Und der Tod mir mein Seel auftreibt,
Verhoff doch mein Gedechtnuß bleibt,
So lang man diß werck haltet schon:
Behüt euch Gott ich fahr darvon!
Und ihr meine Gfellen nun
Wöllen mir bald nachfolgen thun.

Daselbe Verhältniß der Abhängigkeit in GroßBasels Reimen von Manuel besteht noch evident an solchen Stellen, wo jene von der ältern Tradition KleinBasels und der Handschriften abweichen, aber an Bern anklingen. Man vergleiche:

	Bern	GroßBasel	
Herzog	vv. 5 u. 6 =	5 u. 6	(Maßm. VIII.)
Jurist	,,, 5—7 =	5—7 ¹⁾	(Maßm. XIII.)
Lebtissin		die Anspielung auf das „kleine Bächlein“ er- klärt sich aus Spruch und Bild bei Manuel	(Maßm. XIX.)
Mutter	,,, 5 u. 6 =	8 ²⁾	(Maßm. XXIV.)
Waldb Bruder	v. 1 =	4	(Maßm. SIX B 12=22)
"	" 6 =	7	
Jüngling	" 5 =	7	(ebenda Nr. 25=23)
Jungfrau	vv. 1. 2. =	1. 2.	(Maßm. III, § X, 35-25)
	,,, 5. 6. =	5. 6.	

¹⁾ Die achte Zeile verderbt hier in GroßBasel den Reim Manuels: „biegen: Kriegen.“ durch Abweichung in „biegen: lieben“ — schon dies ein Zeichen der Posteriorität.

²⁾ Manuel denkt sich die Gefrouw offenbar als Wittwe, der nun auch das Kind stirbt, darum: „o tod, wie bist so thumb und blind, nimpst mit dem Mann ouch mir das Kind.“ — So auch Klauber: (der Tod) Nimpt mich mit Kind und sampt dem Mann. — Die Handschr. lassen nur Kind und Mutter geraubt werden. — Anders sagt es Maßmann S. 108.

Bern: Burger, d. h. Großrath¹⁾ (Maßm. S. XII. B 28.),
 vv. 5. 6. Ich such stätts der Statt Nutz und Ger,
 was mich gutt ducht da macht Ichs meer.

GroßBasel: Rathsherr,
 vv. 6. 7. Sucht Reich und Armer Nutz und Ehr,
 Was mich gut dunckt, macht ich das Mehr.

Auf denselben Ursprung geht Klaubers Uebermalung des Koches zurück, zu dem auch die Reimverse in einzelnen Wendungen an Manuel erinnern; diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß der Koch die gelungenste aller Figuren Groß-Basels geworden ist.²⁾ Ferner behängt Klauber seine Todesgestalten, um sie graufiger zu machen, öfters mit Lappen Haut, mit herabhängenden Haaren oder zerborstenen Knochen, gerade wie Manuel: nur daß dieser sie wahrhaft scheußlich mit völligen Kleidern von Hautlappen umgiebt.

2. Veränderte Sprachformen und Metrik.

Die Nachahmung Manuels hat sich uns am evidentesten aus den Spruchversen ergeben. Dieselben erscheinen hier überhaupt, auch wo die Worte die KleinBasels und des handschriftlichen Textes sind, vielfach in den hochdeutschen Formen der im 16. Jahrhundert allmählig eindringenden Schriftsprache. Das alte *i* ist durchgängig in *ei* umgewandelt: meiner statt *miner*, Reich statt *Rich*, streiten statt *striten*, Leib: Weib statt *lib: wib* u. s. w. Nur im Reim ist wiederholentlich die alte Form *i* geblieben, weil eine Beseitigung derselben den Reim gestört hätte: mich: glich; Keiserin:

¹⁾ In Bern hießen die Mitglieder des Großen Rathes früher „Burger“, s. Berner Taschenbuch 1874, S. 2. Also nicht Bürgermeister, wie Maßmann vermuthet.

²⁾ In Bezug auf den Maler und den Koch hat dies schon Wackernagel, Kl. Schr. I. S. 350 u. 362, vermuthet; die hier betonte wiederholte Anschließung an Bern bestätigt die Vermuthung.

min; min: dahin; viel: yl; zit: nit. So wird auch au statt des alten ü gesetzt: auff (mehrmals), clauß: auß. Das Metrum ist annähernd iambisch, in einigen Strophen rein, in der Mehrzahl aber silbenzählend, d. h. achtsilbig bei stumpfem, neun-silbig bei klingendem Reim. Zu diesem Zweck werden nicht nur Flickworte, sondern auch etwa Flicksilben eingesetzt: ich ware = war, ich sange = sang, häufiger aber Silben ausgestoßen: Gwalt, michs Tods (mich des Todes), wohlglungen, gwesen, glebt, gjungen u. ähnl. Das alles sind, wiewohl sich sonst auch alt-dialektisches erhalten hat, deutliche Spuren, daß im 16. Jahrhundert sämtliche Reime überarbeitet wurden. Und wenn auch auf die Reime des Türken, die Soliman's (1520—1566) Eroberungen erwähnen, nichts begründet werden soll: so bezeugen doch die Götteranrufungen des Heiden und der Heidin einen humanistisch angehauchten Verfasser der bezeichneten Zeit.

3. Dekolampad und Anderes.

Es läßt sich noch nachweisen, wann und wie der Prediger vor die Bilderreihe gesetzt wurde. Wohl mag schon ursprünglich ein solcher da gewesen sein: alle handschriftlichen Todtentänze haben ihn; und natürlich wird er im Predigerkloster am wenigsten gefehlt haben; denn als eine Predigt an das Volk, im Namen ihres Ordens verkündet, fasten' die Dominikaner das Ganze auf. Nun aber soll, nach Merians Bericht (1649, Vorrede S. 5), Klauer „zur Gedächtniß dero in Anno 1529 furz vorhergegangenen Reformation die Bildnuß des Gottseligen und gelehrten Manns Johannis Decolampadii, ionsten Hauß = Scheins“ als Prediger hingemalt haben. Und Frölich nennt (1581) den Dekolampad als den „ersten am Rehen,“ hinzufügend: „Was schöner Sprüch der Gehrte Mann Auß der Geschrifft nun zeigt an Zu allen Ständen in gemein Stehnd neben ihm in Reumen sein, Darin

anzeigt wird, wie all Leut Sind wie ein Bluom auff grüner Heid Die sich früh erzeigt' frisch und schön Thuoet Abendts widerumb vergehn, Mit anderen Trostsprüchen mehr Aus der Geschrifft fein hin und hehr." ¹⁾ Daß es aber nicht etwa bloß nachträgliche und willkürliche Deutung war, wenn man Klaubers Prediger als Defolampad verstand, möge folgende Stelle eines Schriftchens von Petrus

¹⁾ Dieselbe Form, wie die übrigen Spruchverse des Jahres 1568, haben die dem Prediger beigegebenen Sprüche. Der Inhalt zeigt den Geist der reformierten Kirche des 16. Jahrhunderts. Bei Büchel finden sie sich so geordnet:

- a) Links, hinter dem predigenden Defolampad auf einem Epitaph im Stil der Renaissance: „Es spricht der Prophet Esaias | Daß alles Fleisch ist Höw und Graß“ zc.: eben die von Frölich angedeuteten Worte, 8 Zeilen; fehlen bei Maßmann.
- b) Unten, am Sockel des Epitaphs: „Was lebt, das stirbt durch Adams Noht | Was stirbt, das lebt durch Christi Tod“; fehlt bei Maßmann.
- c) Ueber Defolampad: „Viel auß den, die im Staub der Erden | Schlaffen, die sollen wider werden | Erwachen, ein theil ewig leben“ zc., 12 Zeilen, s. Maßmann S. I.
- d) Merian 1621 ff. und 1649, sowie Frölich 1581 und 1588 führen außerdem noch 6 weitere Zeilen aus Hiob an: „Ich weiß, daß mein Heiland thuoet leben“ zc. Nach Frölich zu schließen, standen sie über Nr. b, also an Stelle von Nr. a, welches also damals eine andere Stelle gehabt und erst nach Merian diejenige eingenommen hätte, wo es Büchel giebt.
- e) Maßmann hat S. VIII dafür 12 andere Zeilen aufgenommen, der Tod zum Prädicanten: „Hast du der Heiligen Schrifte Spruch“ zc. Sie stehen bei Frölich 1588 auf der Blattseite der Basler Reime als Pendant zu dem „Doctor der H. Geschrifft“ von Manuel. Aber schon durch den andern Druck hat Frölich angedeutet, daß sie nicht in die Reim-Reihe GroßBasels gehören; er hat sie auch 1581 nicht.

Ueber dem Weinhaus GroßBasels, das auf die Gruppe beim Prediger folgt, standen schon zu Frölichs Zeit (1581) die Reime: „O Mensch betracht Und nit veracht“ zc., in vier Zeilen geordnet, wie Büchel zeigt: s. Maßmann S. XIII, Nr. VI.

Ramus bezeugen, daß „Basilea“ betitelt,¹⁾ im Jahre 1571 gedruckt, aber schon 1569 geschrieben ist: „Equidem cum in dominicana ambulatione *illam mortis choream* præteriens egregio pictoris artificio oculos pascere, valde lætatus sum Oecolampadium mortalibus omnibus ad bene moriendum doctorem vestro iussu (daß Schriftchen ist ‚ad senatum populumque Basiliensem‘ gerichtet) tam eleganter expressum esse: id enim credo vos in tali monumento spectasse, ut non solum docti, sed pueri mulierculæ, sed bajuli et remiges (daß städtische Bauamt ließ in den Klosterräumen Baumaterial, z. B. Bausteine abladen, wie die Rathsrechnungen zeigen, darum die bajuli, ‚Steinfnechte‘ und ähnl.; mit den ‚remiges‘ wird ohne Zweifel auf die Kunst der ‚Hümpeler‘, d. h. der Fischer und Schiffeute angepielt, die ihr Gesellschaftshaus in der Nähe hatten), sed quamlibet illiteratum vulgus pictura illa tamen admonitum reminisceretur hunc virum christianæ libertatis authorem vestris civibus extitisse domesticamque illam purioris religionis lampadem Basiliensibus illuxisse.²⁾ Also ein Zeugniß so bald nach dem Uebermalungsjahr 1568, als man es nur wünschen mag, und mit dem deutlichen Zusatz, daß die Behörden das Porträt Defolampads hier haben wollten. Es bleibt kaum eine andere Möglichkeit als Klauer diese Aenderung zuzuschreiben.

Hier möge über die Todesgestalt bei dem Arzte noch angeführt werden, daß sie zum ersten Mal, selbst Holbeins Bilder nicht ausgenommen, die richtige „Anatomey“ des menschlichen Leibes wiedergiebt. Es wird dies Besals Abbildun-

¹⁾ Im Sammelband der öffentl. hies. Bibliothek E. L. IX. 1. Die am Schluß genannten Behörden können nur entweder die von 1567 auf 68 oder von 1569 auf 70 sein. Es ist das letztere Jahr, s. Waddington: Ramus S. 193. Uebrigens versteht der Verfasser a. a. O. die Beziehung auf den Todtentanz nicht.

²⁾ Nicht minder spricht das latein. Gedicht: „urbis Basileæ encomium“ von Paulus Cherlerus Elsterburgensis, 1577 von Defolompad, da es denselben Todtentanz umständlich schildert; s. den citierten Sammelband.

gen in seiner seit 1543 öfters erschienenen Schrift „de humani corporis fabrica“ zu verdanken sein. In der That hat im Todtentanz der Tod eine ganz ähnliche Stellung, wie bei Vesal das Gerippe S. 165; also konnte Klauer mit Fug und Recht schreiben: „Herr Doctor beschawet die Anatomey An mir, ob sie recht gmachet sey.“ Nur die oben S. 50 erwähnte Hand am rechten Arm hätte er dem kundigen Vesal nicht zeigen dürfen.

4. Entlehnungen von Holbein.¹⁾

Wie Dekolampad, so sind nun auch andere Personen des Reigens mit dem Costüm des 16. Jahrhunderts angethan, am frappantesten der Rathsherr: eine Thatfache, auf welche Prof. Fr. Fischer in der Schrift „über die Entstehungszeit und den Meister des GroßBasler Todtentanzes“ 1849, aufmerksam machte. Nicht als ob dies Zeitcostüm überall oder auch nur überwiegend zu Tage träte: es zeigen sich z. B. noch die spizen Schnabelschuhe des 15. Jahrhunderts an der Mehrzahl der Auftretenden. Aber eben diese Mischung ist der beste Beweis, daß eine Uebermalung vorliegt; dabei pflegt eben Einiges neu gemalt, Anderes in der alten Form nur übermalt zu werden. In seiner Schlußfolgerung hat Fischer jedenfalls gefehlt, wenn er, allen andern Beweisen zum Troß, doch an Holbein, als dem Maler, festhielt. Umgekehrt zeigt es sich bei genauer Vergleichung, daß mehrere Gestalten Holbeins Holzschnitten entlehnt sind; wir dürfen, da nun schon so Manches der Erneuerung Klauers zugewiesen ist, auch diese Entlehnungen von seinem Pinsel herleiten.

¹⁾ Die in diesem Abschnitt besprochenen Thatfachen hat Bögelin übereinstimmend mit mir erklärt: Wandgemälde zu Chur 1878, S. 30, 36, 54; vgl. S. 69, not. 106 die richtige Würdigung von Fr. Fischers Schrift. Indessen darf ich die Beobachtungen als die meinigen hier wiedergeben, weil ich sie selbständig gefunden und schon 1876 in unserer Gesellschaft mitgetheilt hatte. Die Uebereinstimmung des Kunstkenner's giebt mir die erwünschteste Bestätigung meiner Ansicht.

Der Tod beim Narren trägt in Klaubers Darstellung das Narrenkleid und zeigt durchaus die gleiche Gebärde wie bei Holbein, da wo er die Königin ergreift.

Auch der mit dem Bratspieß schreitende Tod beim Koch stammt von Holbein (Bögelin glaubt: vom Churer Wandbild, oder einer mit demselben stimmenden Zeichnung — ?)

Vor dem jungen Ehepaar läßt Holbein den Knochenmann lebhaft die Trommel schlagen, die zwischen seinen Beinen hängt. Diese Gebärde will Klaubers auch beim Waldbruder anbringen; sie gelingt ihm nicht so passend, obschon die Absicht der Nachahmung zu Tage liegt: der Schlag trifft hier die Laterne, die der Tod zwischen den Beinen trägt! Es sollen damit die Worte des Reimes illustriert werden: „das Licht lösch ich dir aus.“

Das offene Grab beim Blinden mag endlich auch Holbeins Vorbild bei Kaiserin und Greis entnommen sein.

5. Weitere Umgestaltungen Klaubers vermutet.

So, mit Benutzung der Verse und Bilder seiner Vorgänger Manuel und Holbein, hat Klaubers mehr Charakteristik und Leben in das Ganze gebracht. Besonders der Tod erscheint lebhafter, springender, höhrender als in KleinBasels Vorbild. Und wie die Verse durchweg umgestaltet sind, wie auch für mehrere Bilder ein Gleiches erwiesen worden: so lassen sich mit Fug noch andere Neuerungen vermuthen. Es darf uns darin Merians Angabe nicht stören: Klaubers habe das Gemälde „dem vorigen allerdings gleich“ übermalt, denn Matthäus Merian „der Aeltere“ war erst 1593 geboren, konnte also das Vor-Klaubers'sche Bild nicht gesehen haben. Vielmehr hat Klaubers selbst, wenn er sich als den Maler hinstellte, dessen „Gedächtniß bleiben sollte,“ behaupten wollen, daß er eine völlige Neugestaltung beabsichtigte und mit seiner Arbeit nicht wenig glaubte geleistet zu haben.

Eine genauere Vergleichung des GroßBasler Bildes mit dem Klingenthaler nöthigt zu der Annahme, daß das erstere vor Klauber dem letztern völlig gleich sah, und zwar gerade in solchen Partien, die später von einander abwichen.

Die Reihenfolge und die Personen der vierten bis zur neunten Gruppe weichen hier und dort in folgender Weise ab:

	IV	V	VI	VII
KleinBasel:	König,	Cardinal,	Patriarch,	Erzbischof,
GroßBasel:	König,	Königin,	Cardinal,	Bischof,
	VIII	IX		
KleinBasel:	Herzog,	Bischof,		
GroßBasel:	Herzog,	Herzogin.		

Es haben also Patriarch und Erzbischof weichen müssen, dafür tritt die Königin nach dem König, die Herzogin nach dem Herzog ein. Die Figurenzahl ist somit nicht vermehrt, wohl aber die Zahl der weltlichen und der Frauengestalten. Hatte nun aber, wie ich vorläufig annehme, GroßBasel die Figuren KleinBasels und zwar in derselben Folge, so müssen Königin über Cardinal, Cardinal über Patriarch, Bischof über Erzbischof, Herzogin über Bischof gemalt sein; wir müssen also unter den jetzigen Bildern den Umriß der ehemaligen, wie sie KleinBasel noch hat, nachweisen können. Dieser Nachweis scheint mir für Cardinal-Patriarch und Bischof-Erzbischof untrüglich zu sein. Man vergleiche die Bilder Maßmanns, wo sich je die entsprechenden KleinBasels oben, die GroßBasler unten befinden. Der Tod, der unten zum Cardinal tritt, ist nicht etwa der des KleinBasler Cardinals, sondern der des Patriarchen, und aus dem rothbekleideten Patriarchen entsteht mit geringer Aenderung der Cardinal GroßBasels. Noch einfacher war die Umwandlung des folgenden Klingenthaler Erzbischofes in den Bischof; der ihn fortziehende Tod ist oben und unten derselbe, mit gleichem Schritt und gleichem linken

Arm; nur den rechten, den er zuvor empfindungsvoll am Herzen hielt (insofern der Tod ein Herz hat!), erhebt er nun militärisch grüßend zum Kopf und wendet den Oberkörper zurück. Nicht die Bilder also, nur die Reimsprüche haben ihren Platz gewechselt; letztere haben andern für die neueingeführten Personen, Königin und Herzogin, Raum machen müssen. — Schwerer ist es, unter der Königin den alten Cardinal und unter der Herzogin den ehemaligen Bischof GroßBasels herauszusehen. Indessen gerade an der letztgenannten Stelle hat der Tod unverkennbar dieselbe Körperhaltung unten wie oben; nur die Arme mußte er senken, um die Mandoline zu spielen, die ihm nun gegeben ward. Die Umwandlung der Königin und ihres Todes aus dem Cardinal und dem seinigen läßt sich, die drei genannten Fälle zugegeben, mit gutem Willen leicht vollziehen.¹⁾ Ich nehme als wahrscheinlich an, daß auch diese vier Variationen Klauber aufbrachte. Der

¹⁾ Indessen müssen Königin und Herzogin ihre Umkleidung in die vorliegende Gewandung einem andern Anlasse verdanken. Sie haben unstreitig das schönste Costüm der ganzen Bilderfolge. Bei aller Geschicklichkeit im Entlehnen dürfen wir dem hölzernen Klauber diese edeln Gestalten nicht zumuthen. Und Holbeins Costüm ist doch trotz Fischers sonst treffender Erörterung (S. 15 ff.) wieder ein wesentlich anderes. Hat etwa hier eine zweite Uebermalung i. J. 1616 stattgefunden? Ist es etwa Hans Bock, von dem der Handzeichnungsaal des Basler Museums eine Tuschzeichnung hat: Tod zum Pabst und Kaiser 1596, eine Copie der beiden ersten Gruppen eben unseres Todtentanzes? War ihm vielleicht die Restauration von 1616 übertragen, wie sechs Jahre zuvor die Rathhaus-Bilder? und stammt von ihm der italienische Typus dieser beiden Costüme? Dieser oder einer noch spätern Uebermalung dürfte auch der landschaftliche Hintergrund mit Bergen, Schlössern, einer Stadt zufallen, den man bei Büchel zum Pabst, Kaiser, der Kaiserin, dem König, der Königin, dem Cardinal, Bischof und der Herzogin erblickt. Sonst ist als Tanzplatz der Kirchhof durch Gras und Knochen bezeichnet. Wie dem auch sei, Königin und Herzogin waren seit 1568 da — die Reimsprüche Frölichs zeigen es — und ihre Costüme jedenfalls seit 1616, wie Merians Bilder beweisen.

Grund für die Aenderungen liegt auf der Hand. Der Patriarch war für Klaubers kirchlich reformierte Zeit von unbekannter Bedeutung und, neben dem Cardinal in ähnlicher Kleidung, mehr als überflüssig. Ebenso konnte die Nuance von Erzbischof und Bischof zu unerheblich erscheinen, um nunmehr nicht, wie die Holbein'schen Bilder thaten, den weltlichen Fürsten ihre Fürstinnen zur Seite zu stellen. Ist also der übermalende Künstler so verfahren, wie ich hoffe glaublich gemacht zu haben, so war ursprünglich auch zu Predigern die Reihenfolge diese:

König, Cardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof.

Dies führt zu dem Schlusse, daß an zwei fernern Stellen eine Uebereinstimmung beider Todtentänze bestand, und zwar auch hier so, daß uns die Darstellung Klingenthal's gleich der Vor-Klauberschen GroßBasels zu gelten hat. Die beiden sind der Rathsherr und der Krämer, dem jenseitigen Fürsprecher und der Begine in der Reihenfolge entsprechend.

Der Rathsherr und der Fürsprecher.¹⁾

Die Gebärde des Todes und seine Stellung ist hier wie dort dieselbe. Dagegen ist die Menschengestalt, die in der ältern Weise etwas Steifes hat, in GroßBasel als Rathsherr übermalt. Die Uebermalung zeigt sich, wie Fr. Fischer S. 15 treffend ausführt, an dem Costüm des 16. Jahrhunderts. Auch der Spruch ist modern und theilweise dem Manuels zum „Burger“ entnommen („was mich gut dunckt macht ich das Mehr,“ s. oben S. 74). Aber der ältere „Fürsprecher“ paßt besser in die ursprüngliche Reihenfolge (nämlich Basels: in den Handschriften fehlt er); denn es geht der Jurist voran, der Kenner des „geistlichen und weltlichen Rechtes;“ auf ihn

¹⁾ Maßmann XIV., Reime ff. IX.

folgte am natürlichsten der Amtmann des Gerichtes: auf den gelehrten Rechtskundigen der ungelehrte Geschäftskundige. Ich folgere: Klauber hat den Fürsprecher zum Rathsherrn umgestempelt. Warum er es that, läßt sich denken. In ältern Zeiten durfte zu Basel vor dem Schultheißen-Gericht nur der beeidigte Amtmann, „Fürsprecher“, als Sachwalter auftreten, wenn der Processierende nicht selbst für sich reden wollte. So noch nach der Gerichtsordnung von 1457. Aber im 16. Jahrhundert kam immer mehr der Gebrauch von außergerichtlichen „frömbden, nit des Gerichts fürsprechen“ auf; und daß man wegen der Klagen über das Verschleppen der Rechtsjachen i. J. 1646 statt der „Advocaten“ wieder den alten Gebrauch gebot, beweist nur, wie die alten Fürsprecher (denen man 1545 durch bessere Besoldung aufhelfen wollte) factisch immer mehr aus ihrer Stellung verdrängt wurden. So mag auch der Titel Fürsprech, wo nicht abgekommen, doch nicht mehr ausschließlich für die gerichtlichen Sachwalter gebraucht worden sein; die Gerichtsordnung von 1557 nennt sie nur noch „Amtleute.“¹⁾ Es konnte somit zu Klaubers Zeit der „Fürsprech“ nach dem „Juristen“ als eine müßige Wiederholung erscheinen. — Somit deuten Costüm, Reimverse und die Sache selbst auf Klauber hin.

Krämer statt Begine.²⁾

Der Reim des Krämers hat das Gepräge der andern Klauber'schen Verse:

Wolher, Krämer, du Groscheneyer,
Du Leutb'scheiffer und Gassenchreyer

u. s. w. bis zum Schluß:

O Mord, wer zahlt mir jetzt die Schulden.

¹⁾ Die Nachweise für obige Data entnehme ich den „Rechtsquellen von Basel Stadt und Land“ Bd. I. A. tit. 12 f.; 19 u. s. w.; C. tit. 9, 17, 24 mit Note; D. tit. 75 f., vgl. S. 387, 551 u. s. w.

²⁾ (Maßmann XXXI.)

Sodann hat keiner der Todtentänze vor Holbein einen Krämer: der Gedanke, wenn auch nicht die Ausführung, stammt gewiß von Holbeins Holzschnitten. Die Begine dagegen erscheint wie auf dem Lübecker Bilde in seiner Uebermalung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, so auch bei Manuel; sie ist also älter. Der Vers, der in KleinBasel noch erhalten war, lautet:

Begin, hastu got gedeint nacht und tag
 Dorumb got dir wol helfen mach;
 Es mag aber einer andern begin neit g'(lucken)
 Die sich erhenck mit bosen ducken.

Das scheint eine Anspielung auf ein specielles Ereigniß; denn das „Erhencken“ wird doch nicht im Beginen-Stande Mode gewesen sein. Nun berichten die Colmarer Annalen zum Jahr 1282, daß sich damals in Basel eine Begine, die dreißig Jahre das geistliche Kleid getragen, erhenkt habe. Vielleicht hängt dies mit dem Beginenverje zusammen. Der Verfasser der Colmarer Annalen war ein Dominikaner, in Basel wohl bekannt, hatte die Notiz ohne Zweifel aus dem dortigen Dominikanerkloster. Gegen die Beginen, d. h. gegen die Schwestern „von der dritten Regel“ — ist unter „einer andern begin“ eine solche gemeint? — führte das hiesige Kloster zu Anfang des 15. Jahrhunderts einen jahrelangen Streit, der 1411 mit ihrer Verbannung endete, während andere Beginen gerade unter dem Schutz der Dominikaner standen und blieben. Es wäre nicht unmöglich, daß ein gelehrter Basler Bruder, dem die Geschichte noch im Magen lag, als er dem Maler des Jahres 1439 — denn dies gilt als das Entstehungsjahr des GroßBasler Todtentanzes — bei der Arbeit zur Hand gieng, seine Bosheit auf diese Weise ausließ und verewigte. Der Vers ist nämlich einer von denen, die nicht zu der handschriftlichen Tradition gehören, sondern den Basler Bildern eigenthümlich sind. Ich schließe: der Vers wie das Bild der Begine fand sich vor dem Krämer in GroßBasel.

Das Resultat der Untersuchungen lautet demnach: Alle Abweichungen des Todtentanzes am Prediger-Kirchhof von dem im Klingenthaler-Kloster sind theils nachweisbar, theils mit großer Wahrscheinlichkeit den Uebermalungen zuzuschreiben, in überwiegendem Maß der des Hans Klauber vom Jahr 1568.

Urkundliche Berichte über diese Neu- und Uebermalungen, die durch die Inschriften am Schluß des Bildes selbst für die Jahre 1568, 1616, 1658 bezeugt waren, habe ich trotz wiederholtem Suchen, weder im Klosterarchiv noch in den Rathsprotokollen oder Rathsrechnungen gefunden. Nur zum Jahr 1658 findet sich im Rathsprotokoll vom 30. Juni die für unsere Frage nichtsagende, für den Ruf der Basler Jugend aber bemühende Notiz: „Eingezogen: Der erneuerte Todtentanz werde von den Buben widerumb verderbt, solte solches durch ein Mandat verboten werden.“ Wird beschlossen: „Soll uff den morndrigen Tag auf allen Zünften publiciert werden, daß die Eltern Ihre Kind darvon abhalten, widrigenfalls man Sie, die Eltern, neben Verzekung des Schadens umb 1 Mark Silber abstraffen soll, insonderheit auch zu St. Johann von Haus zu Haus umbgesagt werden und im Prediger Closter gute aussicht gehalten werden.“

Ueber die Uebermalung des Jahres 1703 geben die Protokolle des Kleinen Rathes vom 19. Mai und 9. Juni Aufschluß. Die Beschädigungen der Mauer, des vorgebauten bedeckten Ganges und der Gemälde selbst sollen ausgebessert werden; auch wird verboten, außerhalb der Mauer, gegen die Straße, Unrath und Schutt hinzuwerfen, weil dadurch die Mauer „salpetricht“ werde und die Gemälde Schaden litten. Die Restauration, die dem Brüder- und Malerpaar Benedikt und Hans Georg Beckh aufgetragen wird unter Zuziehung des Klosterschaffners, Andreas Jselin, wird voraussichtlich acht Wochen in Anspruch nehmen und sich zumeist auf Abwaschen der Mauer, Herstellung und Uebermalung des Sockels, Aus-

besserung des schadhaften Holzwerkes am Dache des Ganges beziehen. In den Gemälden selbst sollen nur die schadhaften Stellen mit Mörtel ausgefüllt und wieder übermalt werden. Die Arbeit der Maler wird auf 108 Pfund, die Kosten an Del und Farben auf 62 Pfund berechnet. Andere Ausgaben fallen auf Zimmer- und Mauerwerk. — Es geht aus diesem Voranschlag, der vermuthlich in entsprechender Weise ausgeführt wurde, hervor, daß diese Restauration im Ganzen nur die Umgebung und das Beiwerk, nicht die Gemälde selbst verändert haben kann.

III. Der Todtentanz in GroßBasel ist vor dem KleinBasler gemalt.

Man hat bis jetzt angenommen, Klingenthal habe dem Prediger-Kloster das Vorbild gegeben: da nun aber alle Kennzeichen, womit man sonst die spätere Entstehung des einen Bildes begründete, weggefallen sind, weil sie von Uebermalungen herrühren; da wir Gründe haben, eine völlige Uebereinstimmung der beiden Darstellungen in ihrer ursprünglichen Gestalt anzunehmen: so dürfen wir die Frage aufwerfen, ob nicht doch der KleinBasler Todtentanz der abgeleitete sei, da gegen GroßBasel das Vorbild gegeben habe; wobei nicht ausgeschlossen bleibt die Möglichkeit, daß beide nahezu gleichzeitig sind.

Für die Bejahung dieser Frage dürfte Folgendes sprechen. Zuerst der oben verhandelte Vers der Begine: die Klingenthaler Nonnen, die mit den Beginen gut standen, wie sich aus den Kloster-Acten ergibt, hatten keinen Grund, ihnen einen Makel anzuhängen; wohl aber die Prediger-Mönche, die den Streit mit ihnen führten. Also entstand der Spruch im Kloster der letztern, wurde erst von da zu den Nonnen über-

tragen. Es ist Zufall, daß er sich hier gerade erhielt, dagegen dort, wo er doch erfunden war, später übermalt und beseitigt wurde.

Sodann erscheint diesseits und-jenseits des Rheines am Anfange des langen Reigens ein Beinhaus mit zwei blasenden Toden abgebildet, zunächst als eine Erinnerung an den Ort, wo die Bilderreihe sich befindet: den Kirchhof. Nun diente der Kirchhof zu Predigern zur Aufnahme derer, die nicht Glieder der Klostersgemeinschaft waren, sich aber doch in dem Bereich des Klostereigentums wollten begraben lassen; die Brüder selbst fanden auf der Südseite der Kirche, in dem von einem Kreuzgange umgebenen Raume, ihre letzte Ruhestätte (L. A. Burckhardt: die Dominik. Klosterkirche S. 9 u. 12). Anders aber der Raum, den im Klingenthal von zwei Seiten das Todtentanzgemälde umgab. Dieser war gerade zum Begräbniß der Nonnen selbst bestimmt, während man für die Nicht-Conventualen einen Kirchhof jenseits der Kirche, gegen die Stadt hin, besaß, denselben, auf dem jene von Büchel abgebildete „Todtenleuchte“ sich erhob (C. Burckhardt und C. Rigggenbach: die Klosterkirche Klingenthal S. 37). Mag auch im Allgemeinen Bögelin (Wandgemälde in Chur S. 21, Anm.) Recht haben und speciell für dieses Kloster, wo in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein ausgelassenes Leben herrschte, seine Bemerkung zutreffend sein: mit dem Vorhandensein des Todtentanzes an dieser Stelle hat dies nichts zu schaffen; nur ihren eigenen, rein klösterlichen Kirchhof wollten die Nonnen damit ausschmücken, nicht dem Publikum ein Schauspiel darbieten.

Wie aber paßt an diesen Ort der über dem Beinhause daselbst geschriebene Reim? Er lautet:

Sie richt got noch dem rechten,
die herren ligen Si den knechten,
nun mercket hie Si
welger her oder knecht gewesen si.

Er ist durchaus nicht für den Nonnenkirchhof geeignet, sondern paßt vielmehr auf einen allgemeinen Gottesacker, wo eben alle Stände, Hohe und Niedrige, im Tode gleich werden. Ein solcher aber ist der Prediger Kirchhof gewesen. Die Verse waren hier um so mehr der Bestimmung des Ortes entsprechend, wenn, wie angenommen wird, die Pest des Jahres 1439 den Anlaß zu der ganzen Malerei gab. Damals starben außer den Leuten gewöhnlichen Standes auch viele Hochgestellte, auch Geistliche. Und solche waren, wonicht im Dominikaner-Kloster begraben, doch eng mit demselben verbunden. Wurden doch im dortigen Refectorium die Versammlungen einer der vorbereitenden Commissionen und andere feierliche Acte des Concils abgehalten; ¹⁾ und in andern Zeiten pflegte auch der Rath den die Stadt besuchenden Kaiser dahin zur Herberge zu geleiten, oder der Blutvogt dort Gericht zu halten. ²⁾ Dort war also die Erinnerung recht am Platze, daß Herren und Knechte im Tode gleich seien. Man wende nicht ein, daß über dem GroßBasler Beinhaus ein anderer Vers als der eben besprochene sich finde: der bei Frölich u. s. w. mitgetheilt ist, stammt ja erst von der Klauber'schen Erneuerung; es steht, nach der frühern Beweisführung von der ursprünglichen durchgängigen Uebereinstimmung Klein- und GroßBasels, nichts im Wege, den KleinBasler Reim als den frühern auch hieher zu versetzen. Von hier erst, wo er allein paßte, gelangte er nun, minder passend, auch in den Nonnen-Kirchhof.

Hier sei eine Notiz beigefügt, die nicht gerade zur vorliegenden Beweisführung gehört, die aber für die Tradition

¹⁾ L. A. Burckhardt: Dominikaner Klosterkirche S. 13. — Der Cardinal Johannes de Ragusio wohnte im Kloster, ebenda.

²⁾ Fechter: Basel im 14. Jahrhundert, S. 90, 46. — Der Vogt erscheint, so viel ich bemerke, nur zu Basel und Bern im Reigen des Todtentanzes; er ist also erst in Basel der ältern Zahl beigefügt worden, auch dies erklärt sich aus dem oben genannten Gebrauch und dient mit zur Bestätigung der Annahme, daß das Predigerkloster die Stätte der ersten Malerei ist.

der Todtentänze im Allgemeinen von Interesse ist. Wenn es schon auffällt, daß das Metrum des Beinhaus-Spruches von dem in den übrigen Reimen überwiegenden abweicht, so beweist das anderweitige und viel frühere Vorkommen desselben,¹⁾ unabhängig vom Todtentanz, daß er eben nicht von jeher zum Todtentanz gehörte. Am unmittelbarsten stimmt mit den Klingenthaler Worten eine Inschrift an der Pfarrkirche St. Arbogast in Ruffach, die also lautet:

Gont her und sehent das Recht.
 Sie lit der her bi dem knecht.
 Nun gont für·bas in
 Und luget wer mag der here fin.

Die Worte sind an der äußern Südwand des Schiffes eingemeißelt und scheinen nach dem Charakter der neugothischen Majuskelschrift dem 13. oder der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts anzugehören. Ich vermuthete, daß sie auf einen früher dort vorhandenen Kirchhof hindeuten. Da nun das Drama des Todtentanzes wahrscheinlich zumeist auf dem Gottesacker aufgeführt wurde, so wird man bei der Uebertragung desselben auf die Gemäldewand das Beinhaus vorgelegt haben, um so die Scene der ursprünglichen Aktion zu kennzeichnen.²⁾ Der

¹⁾ Schon die Stelle aus Hermann von Friglar, die Wackernagel S. 310, Anm. 20, anführt, enthält denselben Gedanken; vgl. denselben Anm. 120. — Die Notiz über die Ruffacher Inschrift verdanke ich Herrn Pfarrer E. LaRoche, der die Reime selbst copierte und mir freundlich mittheilte.

²⁾ Wackernagel S. 333 sagt vom Beinhaus und den blasenden Toden: „Eine Scene, die bei der Aufführung, falls sie nach Gewohnheit in oder vor einer Kirche geschah, auch gar wohl mag vorgekommen sein“ u. s. w. Ueber Todtentanz-Aufführungen vergleiche jetzt auch den schönen Aufsatz von Theodor Prüfer: der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, 1876. Zu Anfang jener Bilderreihe, unter der Kanzel des Franziskaners, zwei Thiergestalten, die eine mit einer Sackpfeife. Anders hat Manuel die Scene behandelt. Eigenthümlich der Todtentanz zu Metnitz in Kärnthen, s. Mittheil. d. Wiener Centralcommission 1875, S. 56—58.

Bers aber, der unter den bekannten Todtentänzen allein den Baslerischen eigen ist, dürfte leicht gerade von dem benachbarten Ruffach'schen herkommen.

Ein ferneres Kriterium zur Entscheidung unserer Prioritätsfrage gibt der Prediger ab, der in mehreren Handschriften und sonst, und so auch im übermalten GroßBasel, dem ganzen Drama vorangestellt ist. Im Klingenthal fehlt er und muß er von jeher gefehlt haben. Denn links von der ersten Scene, dem Beinhaus, war hier sofort eine spitzbogige Thüre so nahe, daß selbst das Beinhaus in die Höhe mußte gerückt werden, um Raum genug zu haben. Die Dominikaner aber durften diese Gestalt nicht weglassen und haben sie, wie oben bemerkt wurde (S. 75), gewiß schon Anfangs hergemalt. Denn wie den ehemals öffentlich als Drama aufgeführten Todtentänzen der „præcursor“ oder Ausrufer, so geht den klösterlichen und kirchlichen Todtentanzbildern regelmäßig ein Prediger voran. Als eine Mahnung an alles Volk, des Todes zu gedenken, der mitten im Leben den Menschen umfängt, wollten die Besteller ihr Bild verstanden wissen. Und die Dominikaner insbesondere sahen es als die Aufgabe ihres Ordens an, das Volk durch Predigt zu belehren und zu bessern. Darum auch begegnen wir, wie öfters bemerkt worden, den Todtentanzbildern vorzüglich in Dominikaner-Klöstern: zu Basel, zu Bern, zu Straßburg, zu Landshut, zu Constanz. Ja, die Worte des Basler Todes zum König:

Ich für uch hin Si der hant
An diser schwarzer broder dank:

Nach dem ersten Prediger: ein offener Höllendrachen mit den Verdammten. Die Bilderreihe muß durchaus die gleiche, wie die der Handschriften gewesen sein; nur vor dem Arzt wird eine unbekannte Gestalt zugefügt. Auch hier je ein Prediger am Anfang und am Schluß. In dem benachbarten Friesach war eine Dominikanerkirche! Als Zeit wird angegeben: Ende des 15. Jahrhunderts.

scheinen den Tanz recht eigentlich als eine Veranstaltung der Dominikaner zu bezeichnen; denn nicht nur Benedictiner, wie es Wackernagel (S. 317) auslegt, sondern auch die Dominikaner sollen „schwarze Mönche“ geheißen haben.¹⁾ Es ist jedenfalls ein Mißverständniß des Uebermalers, wenn GroßBasel aus den schwarzen Brüdern „dürre Brüder“ macht und den Tod darunter versteht, der wohl (so im bekannten Kinderspiel) „schwarzer Mann,“ aber schwerlich „schwarzer Bruder“ heißen kann.

Nun aber, wenn von einem Dominikanerkloster zum andern Reime und Bilder sich überlieferten, da sollten die Klingenthaler Klosterfrauen den Ordensbrüdern jenseits des Rheins zuvorgekommen sein und diese erst von jenen erhalten haben, was sie von verwandten Klöstern ihres Ordens hätten annehmen können? Ist es wahrscheinlich, daß die zur Ermahnung des Volkes bestimmte Malerei zuerst in den innern Kreuzgang des Nonnenklosters, den Begräbnißplatz nur der Nonnen, nachher erst auf den Jedem offenstehenden Gottesacker der Prediger ihren Weg fand? Alles spricht für das Gegentheil. So selbst der Weg, auf dem man sich die Uebertragung bisher dachte: der Verkehr der Nonnen mit den Mönchen, unter deren Aufsicht sie gestellt waren. Eben dieser Aufsicht der Prediger suchten sich die Klingenthalerinnen seit 1431 wieder und wieder zu entziehen, bis es im Jahr 1480 bei Anlaß der nöthig gewordenen Säuberung des Frauenklosters zu jenen scandalösen Auftritten und einer zeitweiligen Entfernung der Widerspenstigen kam. Ist es unter solchen Verhältnissen wahrscheinlich, daß die Prediger von ihren renitenten Schutzbefohlenen einen Schmuck ihres Klosters entlehnten, der ihnen nach dem natürlichen Gang der Dinge zuvor gehört hätte?

Aus alledem ziehe ich den Schluß: Zuerst ließen die Prediger in GroßBasel, erst nach ihnen die Nonnen in Klein-

¹⁾ Herzog: Theolog. Realencyclopädie, Artikel Dominikus S. 475.

Basel ihren Todtentanz malen. Eine Nachahmung aber des einen Bildes durch das andere ist gewiß, und zwar eine so genaue, selbst auf die Größe und Verzeichnungen der Figuren sich erstreckende, daß man vermuthen darf, der gleiche Maler habe nach den gleichen Vorlagen seines Malerbuches zuerst das eine, dann das andere Bild gemalt. Sie würden also beide in das Jahr 1439 zu setzen sein.

