

**Zeitschrift:** Beiträge zur vaterländischen Geschichte  
**Herausgeber:** Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel  
**Band:** 11=1 (1882)

**Artikel:** Ueber die Basler Todtentänze  
**Autor:** Burckhardt-Biedermann, Th.  
**Kapitel:** I: Das Alter des Klingenthaler Todtentanzes  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-110826>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

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).<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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 Skelette<sup>1)</sup> 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.“<sup>2)</sup> 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

<sup>1)</sup> Auf dessen richtige Wiedergabe der Uebermalung 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.“

<sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> Nun trägt eine Reihe dieser Bilder deutlich das Datum 1517, und es knieen als Stifterinnen öfters zwei (zweimal drei) Nonnen daneben mit den aus-

<sup>1)</sup> 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. —

<sup>2)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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 aufgefrißt 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 aufgefrißt 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-

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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 künigen 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

---

<sup>1)</sup> 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 vorgeprungen sein.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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).

<sup>2)</sup> 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 Maßmann<sup>1)</sup> 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 Umsezung 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 getrât<sup>2)</sup>

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 = versmâcht: 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 hiebei 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,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> Der Maler, der die Reime

<sup>1)</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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, lußt<sup>2)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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, obichon 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