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

Artikel: Ueber die Basler Todtentänze
Autor: [s.n.]
Kapitel: II: Der Todtentanz im Predigerkloster
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: 11.12.2025

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

Letzteres bestätigt durch GroßBasels Umformung des 16. Jahrhunderts:

wol her gluſt euch die Tod'n zu grüſſen.

Die falsche Lesart „lât" hat das Mißverständniß „nit gruſen" erzeugt; von beidem ist KleinBasel frei.

Graf (Maßmann X. 3):

Handschr. ich bringe iuch hie ze wilden welſen
mit den ir müſſent tanzen und jagen,
Kl.B. mit den moiſſen ir baitzen und jagen.

Ritter (Maßmann XII. 4, vgl. S. 106):

Handschr. Euch hilſt weder ſchimpf noch fechten.
Kl.B. Es hilſt 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 seine Malerei, obschon 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 Reimsprüche — 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 beigeschriebenen Verse ausführen. Und an dem Schluß des Reigens ist beigefügt 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 beinerner, rippichter, obschon 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 Eselsohren 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 Klingenthales um manchen Schritt zurück. Eine Figur jedoch überrascht wahrhaft durch die treffende Auffassung, die ihr geworden, nämlich die des Koches, im Klingenthal eine der charakterlosesten, hier ein feister Mann mit behaglichem Angesicht und gelüftetem Gewande, damit ihn weniger schwitze." So Wackernagel. — Der Merkzeichen späterer Kunst und sorgfältigerer Charakterisierung

ließen sich leicht noch mehr anführen: die Handschuhe des Pabstes, die Wage des Kaufmanns, der Stab des Vogtes, 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 Todtentanzes 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 sämmtlichen 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 ergiebt 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 $5^1/_2$ 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 Huldrich Frölich, das

---

[1]) Demnach ist der Sündenfall nicht, wie Vögelin (Bächtolds Manuel, Einl. S. 87, und Churer Wandgemälde S. 14, Anm.) mit Zuversicht behauptet, eine Erfindung und Zuthat des Kupferstechers; Büchel bestätigt sein Vorhandensein am Schluß der Bilderfolge. Er, wie Merian, geben dazu ein achtstrophiges 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 weitberümpte Statt Basel.“ In einem andern Werkchen: „Zween Todentäntz“ 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 Holbein'schen 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 Kilbepfeifer zum Kilbekrämer wird, denn für den Spruch des Pfeifers wird Holbeins Bild zum Krämer — nachher nochmals zum wirklichen Krämer — verwendet. — Beziehungen Frölichs zu Manuel findet Vögelin: Nicl. Man. Einl. S. 83, Anm. 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 Vögelins zu Holbeins Gräfin (Churer Wandbilder S. 52, Anm. 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 Huldrich Frölich vom Basler Rath 2 Pfund 10 Schilling Gratification, laut der Rathsrechnung 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 ergiebt.[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 Todtentantz, 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 Todtentäntz" zu Basel und zu Bern durchführen wollte; nun nöthigte ihn Manuels „Austreibung" aus dem Paradies, die er rechts mit einem ungefähr nach Holbein genommenen Bilde giebt, auf dem Blatte links ein Gegenbild hinzustellen. Es ist natürlich, daß er, Holbeins Reihenfolge und Composition nachahmend, zum „Paradies" 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 vorangehenden Bilder. Zugleich mit dem Bilde entsteht die achtstrophige dazugehörige Reimerei (bei Merian), die in der lehrhaften Breite ihrer Betrachtung über „Anfang, Mittel und End," d. h. Unschuld, Schuld, Sterben, Auferstehung des Menschengeschlechtes völlig aus dem Charakter einer Inschrift fällt und von allen andern Sprüchen, selbst den zum Prediger gestellten, 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. Mieg, 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 lateinischen Vers: also auch Laudismann nicht; also fand er auch keinen in Basel. —

sen 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 Aehnlichkeit mit einem Wandbild des Originals erheben.[1])

Drittens folgen der Maler, des Kinds Muotter 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) „mi Kind und sampt dem Mann" fortgeführt wird. Eine Zuthat Frölichs sind jedenfalls die untergeschriebenen Notizen über

[1]) Finden sich die Verse in Laudismann: decennalia mundanæ peregrinationis, 1584? Das Buch existiert hier nicht.

Namen und Todesjahr des Malers „Hans Hug Kluber" (starb 1578), seiner Frau „Barbara Hallerin" und ihres Kindes „Hans Ulrich Klauber". 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 Klauber 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 verletzte Gleichgewicht der Zahl der Zeilen einigermaßen wieder hergestellt: alle andern Gruppen hatten nur 4 Zeilen Anrede und 4 Antwort.

Zu allerletzt 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 Klaubers, 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:

Verszeilen:	4 4 / 5 4	8 10	6 6		
1568?	Kind u. Mutter	Maler	Türk	Inschrift	(Frölich)
1616:	Kind u. Mutter	Maler	Sündenfall	Inschrift	(Merian)
1658?	Sündenfall			Inschrift	(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 Todtentantz zu Basel Anno 1568 auffs 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 Niclaus 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 Wackernagel: Kl. Schr. I. S. 350, vgl. S. 362 f.

[2]) Nach Grüneisen: Nicl. Man. S. 164, neuerdings Vögelin 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. Kauw 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. Vögelin 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 Neujahrsblattes 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 Zusetzung 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 Vögelin 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 Hertzog.[1]) So auch dreimal in KleinBasel: Her der bopst, 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 Thatsache 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 Klauber 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 Falsums 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 bekunden, 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 stellenn,
So bhütt üch Gott mine lieben Gsellen.

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

Dasselbe 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.)
Aebtissin		die Anspielung auf das „kleine Bäuchlein" erklärt sich aus Spruch und Bild bei Manuel (Maßm. XIX.)				
Mutter	„„	5 u. 6	=	8	[2])	(Maßm. XXIV.)
Waldbruder	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, S 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 Eefroüw 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 faßt es Maßmann S. 108.

Bern: Burger, d. h. Großrath[1]) (Maßm. S. XII. B 28.),
vv. 5. 6. Ich such stätts der Statt Nutz und Eer,
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 GroßBasels geworden ist.[2]) Ferner behängt Klauber seine Todesgestalten, um sie grausiger 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 allmälig eindringenden Schriftsprache. Das alte î ist durchgängig in ei umgewandelt: meiner statt mîner, Reich statt Rîch, streiten statt strîten, Leib: Weib statt lîb: wîb u. s. w. Nur im Reim ist wiederholentlich die alte Form î geblieben, weil eine Beseitigung derselben den Reim gestört hätte: mich: glîch; 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; mîn: dahin; viel: yl; zît: nit. So wird auch au statt des alten û gesetzt: auff (mehrmals), clauß: auß. Das Metrum ist annähernd iambisch, in einigen Strophen rein, in der Mehrzahl aber silbenzählend, d. h. achtsilbig bei stumpfem, neunsilbig 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, gsungen u. ähnl. Das alles sind, wiewohl sich sonst auch alt-dialektisches erhalten hat, deutliche Spuren, daß im 16. Jahrhundert sämmtliche 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. Oekolampad 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, faßten die Dominikaner das Ganze auf. Nun aber soll, nach Merians Bericht (1649, Vorrede S. 5), Klauber „zur Gedächtniß dero in Anno 1529 kurz vorhergegangenen Reformation die Bildnuß des Gottseligen und gelehrten Manns Johannis Oecolampadii, sonsten Hauß-Scheins" als Prediger hingemalt haben. Und Frölich nennt (1581) den Oekolampad als den „ersten am Reyen," hinzufügend: „Was schöner Sprüch der Glehrte Mann Auß der Geschrifft nun zeiget an Zuo 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 Thuot 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 Oekolampad 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 Oekolampad auf einem Epitaph im Stil der Renaissance: „Es spricht der Prophet Esaias | Daß alles Fleisch ist Höw und Graß" ꝛc.: 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 Oekolampad: „Viel auß den, die im staub der Erden | Schlaffen, die sollen wider werden | Erwachen, ein theil ewig leben" ꝛc., 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 thuot leben" ꝛc. 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 Sprüch" ꝛc. 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 Beinhaus GroßBasels, das auf die Gruppe beim Prediger folgt, standen schon zu Frölichs Zeit (1581) die Reime: „O Mensch betracht Und nit veracht" ꝛc., in vier Zeilen geordnet, wie Büchel zeigt: s. Maßmann S. XIII, Nr. VI.

Ramus bezeugen, das „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 pascerem, valde lætatus sum Oecolampadium mortalibus omnibus ad bene moriendum doctorem vestro iussu (das Schriftchen ist ‚ad senatum populumque Basiliensem‘ gerichtet) tam eleganter expressum esse: id enim credo vos in tali monimento spectasse, ut non solum docti, sed pueri mulierculæ, sed bajuli et remiges (das städtische Bauamt ließ in den Klosterräumen Baumaterial, z. B. Bausteine abladen, wie die Rathsrechnungen zeigen, darum die bajuli, ‚Steinknechte‘ und ähnl.; mit den ‚remiges‘ wird ohne Zweifel auf die Zunft der ‚Hümpeler‘, d. h. der Fischer und Schiffleute angespielt, 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 Oekolampads hier haben wollten. Es bleibt kaum eine andere Möglichkeit als Klauber 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 Vesals 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 Oekolompad, 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 Klauber mit Fug und Recht schreiben: „Herr Doctor bschawt 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 Oekolampad, so sind nun auch andere Personen des Reigens mit dem Costüm des 16. Jahrhunderts angethan, am frappantesten der Rathsherr: eine Thatsache, 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 spitzen 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 Trotz, 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 Klaubers zugewiesen ist, auch diese Entlehnungen von seinem Pinsel herleiten.

---

[1]) Die in diesem Abschnitt besprochenen Thatsachen hat Vögelin 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 Kunstkenners 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 (Vögelin 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 Klauber 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 vermuthet.

So, mit Benutzung der Verse und Bilder seiner Vorgänger Manuel und Holbein, hat Klauber mehr Charakteristik und Leben in das Ganze gebracht. Besonders der Tod erscheint lebhafter, springender, höhnender 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: Klauber habe das Gemälde „dem vorigen allerdings gleich" übermalt, denn Matthäus Merian „der Aeltere" war erst 1593 geboren, konnte also das Vor-Klauber'sche Bild nicht gesehen haben. Vielmehr hat Klauber 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 Handzeichnungssaal 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 Klingenthals 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 tf. 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 Rechtssachen 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 Groschenenyer,
Du Leutb'scheisser und Gassenschreyer

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 Beginenverse 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 nichtssagende, für den Ruf der Basler Jugend aber bemühende Notiz: „Eingezogen: Der ernewerte Todtentantz werde von den Buben widerumb verderbt, solte solches durch ein Mandat verbotten werden.“ Wird beschlossen: „Soll uff den morndrigen Tag auf allen Zünften publiciert werden, daß die Eltern Ihre Kind darvon abhalten, widrigenfahls man Sie, die Eltern, neben Versetzung des Schadens umb 1 Mark Silber abstraffen soll, insonderheit auch zu St. Johann von Hauß zu Hauß umbgesagt werden und im Prediger Closter gute aufsicht 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 Iselin, 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. An 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 Oel 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, dagegen 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 ergiebt, hatten keinen Grund, ihnen einen Makel anzuheften; 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-