Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 10 (1911)

Artikel: Nochmals die Basler Totentänze
Autor: Burckhardt-Biedermann, Th.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-112282

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: 04.12.2025

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

Nochmals die Basler Totentänze.

Von Th. Burckhardt-Biedermann.

Nachdem ich vor bald dreissig Jahren eine Studie über die Basler Totentänze veröffentlicht hatte,[1]) sehe ich mich nun, da mich längst ganz andere Fragen beschäftigen, veranlasst, auf die Sache zurückzukommen. Den Anlass bieten mir die Publikationen von zwei Gelehrten, die sich eingehend mit den Totentänzen überhaupt beschäftigen, deren eine aber insbesondere mein Resultat inbezug auf Alter und gegenseitiges Verhältnis der beiden Basler Bilderreihen bestreitet. Leider sind mir die Arbeiten erst vor kurzer Zeit zufällig zu Gesichte gekommen, obgleich zum Teil schon Jahre vergangen sind seit ihrem Erscheinen. Dennoch kann ich um der Sache willen eine Entgegnung nicht unterlassen und muss, so wenig das nach meiner Neigung ist, widersprechende Ansichten bekämpfen. Ich werde aber die bedeutenden Leistungen meiner Gegner, wo ich sie anerkennen kann, gebührend hervorheben und hoffe auch in der Polemik manches Positive zum Verständnis der merkwürdigen Darstellungen beibringen zu können.

Die eine der genannten Publikationen ist das inhaltsreiche, mit schönen Illustrationen reich ausgestattete Buch von Alexander Götte: Holbein's Totentanz und seine Vorbilder, mit 95 Abbildungen im Text, 2 Beilagen und 9 Tafeln, Strassburg 1897 (Trübner), Gr.-8°. Der feinsinnige Forscher hat sich nicht nur um das Verständnis von Holbeins Todesbildern verdient gemacht, indem er u. a. zum erstenmal — wozu er als zünftiger Anatom besonders berufen war — die eigentümliche Bildung der Holbein'schen Todesfiguren sinnreich erklärte, sondern er hat auch reichliches Material zur

[1]) Beiträge zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel, N. F. I (1882), S. 39—92.

Geschichte der mittelalterlichen Totentanzdarstellungen in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und den angrenzenden Ländern gesammelt und mit eingehender Kritik beurteilt. So behandelt er auch gründlich die beiden Basler Bildwerke im Klingental und am Kirchhof des Predigerklosters. Meinem Aufsatz ist dabei die Ehre widerfahren, dass alle meine Argumente gründlich und an der Hand des Quellenmaterials geprüft, aber, wenn auch in einigen Punkten anerkannt, doch meistenteils bekämpft und eingehend „widerlegt" werden. Ich kann aber die Widerlegung in den Hauptpunkten nicht als zutreffend anerkennen. Darum meine Entgegnung. Dieselbe betrifft:

1. das Alter des Klingentaler Bildes, das Götte an den Anfang des XV. Jahrhunderts setzt, während ich das Jahr 1439 annahm;

2. das Verhältnis des Gross-Basler Bildes zu dem des Klingentals, indem Götte das letztere für das ältere und für das Vorbild des Predigergemäldes erklärt, hierin der hergebrachten Meinung beistimmend. Nach ihm soll der Totentanz im Predigerkloster gegen den Schluss des XV. Jahrhunderts von dem bereits teilweise übermalten (stellenweise korrigierten und handwerksmässig verunstalteten) Klingentaler Bilde kopiert und mit mehrfachen Veränderungen wiedergegeben worden sein. Darauf wären dann im Jahre 1568 die Zutat einiger neuen Bilder und andere unwesentliche Veränderungen durch Hans Hug Klauber vorgenommen worden, denen die nichts verändernden Auffrischungen von 1616, 1658 und 1703 folgten. Ich dagegen hatte eine fast gleichzeitige Entstehung, doch unter Vorgang des Prediger-Bildercyklus angenommen, so dass beide Figurenreihen und Sprüche ursprünglich identisch gewesen wären und erst Klauber's Uebermalung die Veränderungen der Gross-Basler Sprüche und Bilder hervorgerufen hätte. Götte dagegen will der Tätigkeit Klauber's nur in beschränkter Weise Veränderungen zuschreiben.

Dies sind im wesentlichen die Widersprüche zwischen Götte und meinem Aufsatz von 1882.

Aber auch von einer zweiten Seite wird meinen Ansichten widersprochen, oder wird vielmehr der von Götte erhobene Widerspruch als berechtigt und die Gegenmeinung als erwiesen angesehen. Es geschieht dies in den bedeutsamen Arbeiten von Wilhelm Fehse. Derselbe hat erstens im Jahre 1907 eine Untersuchung über den „Ursprung der Totentänze" herausgegeben.[1]) Der Verfasser sieht mit einleuchtenden Gründen den Ursprung der Totentänze nicht (wie Götte nach andern) in einem Drama, sondern in der alten Volksvorstellung von einem Tanze der Toten mit den Lebenden. Die erhaltenen Verse der zwei Heidelberger, drei (nicht vier) Münchener Handschriften[2]) und einer Berliner sind zu betrachten als Zugaben zu Bildern, die aber nur in der einen Heidelberger Handschrift (Blockbuch Nr. 438) erhalten sind.[3]) Der Text zu den 24 Paaren zeigt noch deutlich den ursprünglichen Charakter des Reigens je eines Lebenden und des ihm zugeordneten Toten. Er muss bis ins XIV. Jahrhundert zurückreichen, wiewohl er erst aus den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts überliefert ist. Dagegen haben die Basler Totentänze 15 Paare mehr, und die Verse dieser Zusätze zeigen — was Fehse zum erstenmal scharf betont hat[4]) — einen veränderten Charakter: hier ist es der personifizierte „Tod" (nicht mehr der „Tote"), der

---

[1]) Wilhelm Fehse: Der Ursprung der Totentänze. Beilage zum Osterprogramm des Königl. Viktoria-Gymnasiums zu Burg bei Magdeburg. Halle 1907 (Max Niemeyer). 58 Seiten 8°.

[2]) Drei Münchener, wie Fehse in der zweiten Schrift S. 69/71 ausführt.

[3]) Von Massmann in Holzschnitten nachgebildet, Anhang zu seinen im Jahre 1847 herausgegebenen „Baseler Todtentänze"; er bezeichnet die Handschrift mit H^2.

[4]) Götte hatte S. 92 f., als er den gleichen Gegensatz der Auffassung des Todes- und des Toten-Tanzes besprach, nur den Unterschied der französischen Danse Macabre und der Basler Darstellungen im Auge; in den letztern glaubte er die Toten, nicht die Tode überall gemeint zu sehen; aber er übersah, dass die 15 neuen Paare die andere Auffassung haben. Auch hielt er den Tanz der Toten für eine spätere Entwicklung, den Tanz des personifizierten Todes aber und den moralisierenden Ton für das ältere, das seinem vorausgesetzten Drama, als dem Ursprung des Ganzen, besser entsprach. Ich halte dafür, dass Fehse das Verhältnis all dieser Dinge richtig gefunden und überzeugend dargestellt hat.

den Menschen zum Tanze führt, und die Anreden und Antworten tragen, im Gegensatz zum ältern Teil, der gegenüber den Handschriften nur unwesentliche Aenderungen aufweist, einen moralisierenden Charakter in Worten der Anklage, Klage und Reue. Aehnlich tun dies die achtzeiligen Strophen der französischen Danse Macabre[1]), die somit eine spätere Entwicklung der Totentanzpoesie repräsentieren als die kurzen, trockenen Vierzeilen Oberdeutschlands. Somit können die französischen Darstellungen nicht, wie Götte mit andern annahm, die Vorbilder der oberdeutschen mit Vierzeilen gewesen sein, und sind die handschriftlichen Paare nicht eine Auswahl aus den für älter zu haltenden baslerischen (Götte), sondern vielmehr diese eine Weiterbildung der 24-Zahl. In den letztern und in ihren handschriftlichen Sprüchen besitzen wir die älteste Gestalt der Totentänze.

Den letzten Satz hat sodann Fehse in einer zweiten Arbeit weiter durchgeführt: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext“[2]). Hier wird überzeugend nachgewiesen, dass der lateinische Text der Heidelberger Handschrift H[1] (bei Massmann in den Varianten abgedruckt), der nur die Reden der Menschen in monologischer Form — nicht die Anreden des Todes — gibt, das Ursprüngliche ist,[3]) die deutschen Verse aber die Uebersetzungen sind, alles gedacht als Erklärung von Stand und Charakter der Personen, deren Bilder ursprünglich über den Sprüchen gemalt waren.[4]) Die Verse stammen ursprünglich aus geistlicher Hand; die Anreden des Todes kamen erst später dazu.

Nochmals hat Fehse die Entwicklung der Totentanz-Texte dargestellt in einer dritten Abhandlung, die betitelt

[1]) Und nicht minder die achtzeiligen oberdeutschen Verse des „Dotentanz mit Figuren“, dessen älteste Handschrift in München ist und schon im Jahre 1459 vorhanden war; s. Massmann, Serapeum II, 184.

[2]) In „Zeitschrift für deutsche Philologie“, Bd. 40 (1908), S. 67—92.

[3]) Es fällt somit Massmann's Ansicht (Baseler Todtent. S. 122), dass die lateinischen Verse eine Uebersetzung der deutschen seien, als irrig dahin. Fehse's Nachweis ist evident.

[4]) Fehse druckt hier beides, den lateinischen und den deutschen Text von H[1] in authentischer Form ab, mit den Varianten der andern Handschriften.

ist: „Das Totentanzproblem".[1]) Ihr Hauptinhalt ist folgender. Aus der ursprünglich monologischen Form der Sprüche, die unter jede Gestalt der Menschen gesetzt waren, hat sich stufenweise die dialogische Rede zwischen Lebenden und Toten entwickelt, endlich die zwischen Menschen und dem personifizierten Tode. Der lateinische Text der Heidelberger Handschrift, als Erklärung nur der menschlichen Figuren, ist überhaupt der älteste und ursprüngliche: alle Totentanztexte gehen direkt oder indirekt auf ihn zurück. Der französische, spanische, niederdeutsche achtzeilige Text ist aus ihm abgeleitet und weitergebildet. — Das wird hier alles durch verständige kritische Behandlung der überlieferten Texte überzeugend gefolgert. — Von dem oberdeutschen, vierzeiligen Texte, der sich in den Reden der Menschen als Uebersetzung des lateinischen gibt, und den zugehörigen Bildern sind dann durch ein anzunehmendes Zwischenglied die Basler Texte und Bilder abzuleiten, doch mit Vermehrung der 24 Paare um 15 neue.

Hier, in der Zusammenfassung seines Resultates auf Seite 286 seiner letzten Schrift, setzt Fehse die Uebersetzung der lateinischen Menschenstrophen in vierzeilige oberdeutsche Strophen „gegen Anfang des XV. Jahrhunderts", worauf er später die Zugabe deutscher Verse zu den Toten folgen lässt: bis hieher alles noch als Reigen der Toten, nicht des Todes, gedacht. Die Bilder der in Handschriften verbreiteten Totentänze „wirkten dann durch irgend ein Mittelglied nach Basel hin und gaben die indirekte Vorlage für das Klingentalerbild, das um 15 Paare vermehrt wurde. Der Text dieser 15 zugefügten Paare hat aber, im Gegensatz zu den frühern, die alte Anschauung vom Reigen der Toten verloren, er führt statt der Toten den Tod ein." Hier scheint also der Verfasser die Entstehungszeit der Basler Bilder, in deren Bestimmung er früher Götte recht gab (s. unten S. 204), tiefer herabzurücken, wohl bis weit ins XV. Jahrhundert hinab. Das ist ungefähr auch meine Ansicht. Dagegen bleibt auch ihm gegenüber mein Widerspruch bestehen inbezug auf das Verhältnis von Klingental und Gross-Basel.

[1]) Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 42 (1910), S. 261—286.

Was also die Ansichten und Nachweise Fehse's über die allgemeine Geschichte, Ursprung und Entwicklung der Totentänze betrifft, so scheint mir darin alles sprachlich und sachlich wohl begründet. Es ist hier zum erstenmal eine neue, überraschend klare Lösung von Fragen gefunden, die bisher mehr durch Aufstellung von Hypothesen gesucht wurde. Allein auf das alles habe ich hier nicht näher einzugehen. Ich habe hier, wo es sich um die Basler Totentänze handelt, nur die beiden oben (S. 198) bezeichneten Punkte zu besprechen, in denen ich mit Götte und teilweise auch mit Fehse nicht einig gehen kann: 1. Das Alter des Klein-Basler Totentanzes und 2. das Verhältnis desselben zu dem in Gross-Basel befindlichen.

I. Das Alter des Klein-Basler Totentanzes.

Ich muss mit dem Bekenntnis eines Irrtums beginnen. Auf Grund des Jahrzeiten- und des Rechnungsbuches des Klosters Klingental hatte ich im Anzeiger für schweiz. Geschichte (1877, Nr. 4) dargelegt, dass im Jahre 1437 bedeutende Bauten an dem Kreuzgange daselbst stattfanden, und hatte daraus geschlossen, dass das Gemälde des Totentanzes, das sich im westlichen und im nördlichen Flügel des Kreuzganges befand, nicht früher als dieses Datum könne entstanden sein. Nun weist aber Götte vollkommen richtig nach, dass der westliche Teil des Kreuzganges, der im Konventgebäude, so alt sein müsse als dieses Gebäude selbst, d. h. aus dem XIII. Jahrhundert stamme. Ich bekenne unverhohlen, dass er mich hier auf einer Gedankenlosigkeit ertappt hat, da der innerhalb der Mauer dieses Gebäudes vorhandene Gang (die westliche Seite des Kreuzganges) unmöglich erst nachträglich errichtet sein kann durch „einbrechen" in die Hauptmauer. Und wenn auch die Grösse der im Jahrzeitenbuch verzeichneten Bauausgabe einen umfangreichern Bau anzudeuten scheint als ihn Götte will gelten lassen, so gebe ich dem scharfsinnigen Forscher doch gerne zu, dass die Kreuzgangbauten des Jahres 1437 ein früheres Bestehen des Gemäldes nicht unbedingt ausschliessen. Die innere Wand des Ganges im Westflügel und die gegen

den Kirchhof freistehende Mauer des Dormenterhauses an der Nordseite konnten schon vorher damit bemalt gewesen sein, ehe der Kreuzgang ausgebaut wurde. Denn der Nordflügel scheint nur ein hölzerner Anbau an das Dormenterhaus gewesen zu sein (auf der Ansicht nach Merian's Stadtplan, die Götte S. 85 reproduziert, nicht sichtbar). Fischer[1]), der den alten Zustand noch sah, spricht S. 11 nur von einem Holzschopf, der sich hier befunden habe. Eine andere Frage aber ist es, ob diese Möglichkeit der frühern Datierung auch eine Wahrscheinlichkeit sei. Denn, an sich betrachtet, ist doch eher anzunehmen, dass erst im vollständig ausgebauten Kreuzgang, zur Zeit als die Klosterfrauen auch sonst, z. B. in der Sakristei, ausserordentliches für den Schmuck ihrer Wohn- und Kultstätte aufwandten,[2]) diese beiden nun geschützten Wände bemalt wurden. Indessen ist es unnütz, über solche Möglichkeiten oder Wahrscheinlichkeiten zu streiten. Die Schwierigkeiten einer so frühen Datierung, wie sie Götte behauptet, sehe ich in andern Tatsachen.

a) Der Text Klingentals.

Die erste derselben ist der Charakter des Gedichtes. Fehse hat, wie oben dargelegt wurde, scharf und richtig betont, dass die Klingentaler Verse eine veränderte Auffassung des Todesreigens zeigen gegenüber derjenigen, die zu den 24 Paaren der Handschriften sich ausspricht. In den letztern sind es die Toten, die mit den Lebenden tanzen, in Klein-Basel (wie auch in Gross-Basel, wovon später zu reden ist) dagegen der Tod. Und zugleich verlässt die Rede ihren rein objektiven Charakter und wird zur Klage der Sterbenden oder geht gar zur moralischen Anklage des Todes und zu Aeusserungen der Reue der Menschen über. Dass diese Form die spätere, und dass die Zahl der 39

[1]) Prof Friedr. Fischer: Ueber die Entstehungszeit und den Meister des Gross-Basler Todtentanzes. 1849.

[2]) Das Rechnungsbuch der Jahre 1441—1477 nennt eine Menge von solchen Ausgaben. Vom Totentanz steht hier so wenig etwas als in den Rechnungen des Predigerklosters.

gegenüber den 24 Paaren eine Erweiterung, beides nicht umgekehrt, sein muss, hat Fehse ebenfalls mit Recht hervorgehoben.[1]) Er denkt sich aber den Zeitunterschied der „beiden grundverschiedenen Auffassungen" gering und vermutet beide etwa im XIV. Jahrhundert (so in der ersten Schrift; in der dritten, wie es scheint, etwas anders, s. oben S. 201). Dazu sieht er sich wohl dadurch genötigt, dass er Götte's frühe Datierung und mehrmalige Uebermalung des Klingentaler Bildes für erwiesen hält (S. 18, 27, 31).

Der Totentanz von Klein-Basel nämlich, der früher (so Massmann, Wackernagel u. a.) laut einer Lesung seines sorgfältigen Zeichners, des Bäckermeisters Büchel, aus dem Jahre 1312 stammen sollte, wird jetzt, gemäss der von mir aufgefundenen und in meinem frühern Aufsatz mitgeteilten spätern Notiz Büchels, zwar von niemand mehr so früh, aber doch von Götte (S. 96) — dem Fehse wenigstens früher folgte — „bis gegen 1400 oder noch etwas weiter zurückdatiert."

Ueber der Figur des Grafen hat Büchel die deutliche Jahreszahl 1512 gefunden und dieselbe mit Recht auf eine Uebermalung der ersten Hälfte der Bilderreihe bezogen. Die Aehnlichkeit, ja vielfach Gleichheit der Reimverse mit denen der Handschriften, die den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts angehören, lässt eine annähernde Gleichzeitigkeit annehmen. Die Beurteilung des Verhältnisses der Klein-Basler Sprüche zu den handschriftlichen ist allerdings erschwert, weil durch die Uebermalung von 1512 teilweise auch die Reime betroffen wurden. Es muss somit festgestellt werden, wie weit dieselbe in dieser Hinsicht ging. Nun zeigt die genaue Nachbildung der Schrift, die Büchel in einem besondern Schriftchen den Reimen hat zuteil werden lassen,[2]) einige deutliche Spuren der nachbessernden oder erneuernden Hand des XVI. Jahrhunderts. Die sicherste

[1]) Ursprung der Totentänze, S. 16.

[2]) Die Schrift an dem Todtentantz dess Clingenthals zu Basel, 1766, öffentliche Kunstsammlung P. 2. Büchel bezeichnet hier was deutlich war mit schwarzer Farbe, das Undeutliche mit schwacher Tusche, Vermutetes mit rot; solches, was man bezweifeln könnte, als sichere Lesung mit blau.

Spur dieser Art sind die Majuskeln, die mit hübschen Schnörkeln verziert sind. Solche finde ich besonders zahlreich am Anfang des Reigens bei den Reimen über den Figuren vom Papst bis zum Kardinal, dann noch beim Juristen, dem Fürsprecher, der Edelfrau und dem Kaufmann: dies sind alles Figuren der ersten Hälfte (an der Westwand), die nach Büchels Zeugnis im Jahre 1512 mit Oelfarbe übermalt wurden. Nachher ist nichts sicheres dieser Art mehr zu bemerken. Ungewisser aber ist die zweite Spur. Es kommen vereinzelte Schreibungen vor, die, wenigstens allgemein, erst im XVI. Jahrhundert üblich sind: erschlichenn (Kaiserin), hochenn (König), kirchenn (Kardinal), sterbenn (Kaufmann). Dieses doppelte n der Endsilben, das im XVI. Jahrhundert allgemeine Orthographie ist, kommt aber vereinzelt schon im XV. Jahrhundert vor, wie auch andere Doppelkonsonanten, die der Totentanz zeigt, schon damals häufig sind.[1]) Wenn aber so im Jahre 1512 in der Orthographie der Schrift einzelnes geändert wurde, so betrafen doch die Aenderungen sicher nicht den Wortlaut. Dies zeigt die Tatsache, dass Gross-Basel, das, auch wenn es seine Verse vom Klingental sollte entlehnt haben (was ich nicht zugebe), dies doch jedenfalls vor 1512 tat, im Wort-

[1]) Doppeltes n der Endsilben schreibt z. B. in den Ratsausgaben der Schreiber des Jahres 1458/9 fast immer (S. 296 ff.): bottenn, herrenn, vergangenn, gebenn, seligenn usw., während es sonst in den Endsilben nur vereinzelt, wohl aber in Worten wie Hanns, lannd, später auch unnd usw. oft erscheint. — Andere Doppelkonsonanten wie louffen, fünffte, stroffe, hulffen, uff; brochtten, gewoffnetter, wolltten, getilketten, genöttiget, finde ich z. B. in den Basler Chroniken (Bd. IV, S. 372 f.) schon um 1400. Aehnliches bei Appenwiler (ebenda S. 268 ff.), also zwischen 1430 und 1472: dorff, turnne, uff, rittend, marggroffen, kôfft, verrotten, hilff, zitt; oder im Steuergesetz von 1475 (bei Schönberg, Finanzverhältnisse der Stadt Basel, S. 449 ff.): witter, uff, ettlicher, notturfft, sannt Matheus, funffzehen usw. Gegen das Ende des Jahrhunderts mehren sich überhaupt die Doppelkonsonanten; so finde ich bei Stichproben im Ausgabenbuch (von Harms im Jahre 1910 publiziert): ummbe oder ummb, lanndvogt, nemenn (und ähnliche mehrmals) im Jahre 1463/4; ganngen, kornn, gewonnlich im Jahre 1475/6; unnd, unnderschriber, anndern, gewennder (vereinzelt) im Jahre 1482/4; unnd (fast immer) im Jahre 1485/6; ennde, Ranndeck, unnsern, unnder, unnd, verzertt, offenn Ofen), arbeitt im Jahre 1487/8.

laut mit Klingental übereinstimmt.[1]) Dass übrigens die Ausbesserung der Verse im Jahre 1512 nur teilweise und ganz sparsam muss stattgefunden haben, verraten auch zahlreiche Auslassungen von Worten, die ein Uebermaler wahrscheinlich hinzugefügt hätte. Dies hat er vielleicht wirklich da und dort getan, wo sich solche Worte übergeschrieben finden, wie beim König („hat"), beim Patriarchen („lond"). Anderes aber hat er, fehlerhaft wie es war, stehen lassen: Bischof: Z. 6 fehlt „wîle"; Abt: steht doppeltes „vil"; Chorpfaff: doppeltes „gesungen"; Edelmann: fehlt „han"; Edelfrau: doppeltes „gar"; Kaufmann: fehlt Z. 3 „Tod", Z. 6 „und". In der zweiten Hälfte, die überhaupt nicht übermalt scheint, sind beim Jüngling die Zeilen 7 und 8 vermischt:

Z. 7: mich duch(t) ich wer bedt hübsch.
Z. 8: nun bin ich aller freuden und grosz blosz.

Dies hätte ein Uebermaler sicher gebessert! Auch völlig Sinnloses blieb in der übermalten Hälfte stehen:

Edelmann Z. 4: Seligent uch wurtht gelont.
Koch Z. 7: und kuch ouch ser nacht n . . .

Aus alle dem muss man den Schluss ziehen: die Uebermalung von 1512 hat an den Versen nur einiges Aeusserliche

[1]) Natürlich gilt dies, und kann dies konstatiert werden, nur da, wo nicht Gross-Basel bei der spätern Umgestaltung von Bild und Wort durch Hans Hug Klauber (im Jahre 1568) gänzlich geändert hat. Eine Gegenüberstellung der Worte ist noch möglich bei: Kaiser (Antwort); Kaiserin (Anrede und Antwort; nur sind in V. 3 die „sperbrecher" Klein-Basels durch „Hofleut" ersetzt); König (Anrede und Antwort; nur V. 3 „dürren brüder" statt des Klein-Basler „schwarzer bruder"; V. 5, 6 abweichend von den Handschriften, aber in Gross-Basel und Klein-Basel gleich); Kardinal (ausser V. 7, 8, die in Gross-Basel geändert sind); Herzog (Anrede; vielleicht mit Verlesung in V. 2, die auch Büchel im Klingental hat: „wol gelungen" statt des handschriftlichen „gesungen"); Bischof (Anrede und Antwort); Graf (Antwort, mit bemerkenswerter anderer Lesung); Abt V. 5, 6; Ritter (Anrede und Antwort); Chorpfaff (Anrede und Antwort); Arzt (Antwort); Edelmann (Anrede und Antwort); Kaufmann (Anrede und Antwort); Aebtissin (Antwort); Krüppel (Anrede und Antwort); Kind (Anrede und Antwort). Die Gleichheit der Worte, wie die kleinen Abweichungen erweisen hier überall eine gleiche Vorlage, so dass Abänderungen des Wortlautes durch die Uebermalung von 1512 ausgeschlossen sind.

geändert, ihr Wortlaut entspricht genau dem der ersten Niederschrift.[1])

Wenn wir nun die Reime Klein-Basels mit denen der Handschriften vergleichen, so ergibt sich (Fehse, der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext, S. 82), dass zwar keine der uns erhaltenen Handschriften des XV. Jahrhunderts das direkte Vorbild der Verse Klein-Basels darstellt, wohl aber eine denselben sehr ähnliche, die wir nicht kennen. Ist nun dem also, so lohnt es sich auf die Abweichungen genauer einzugehen, die Klein-Basel gleich Anfangs von den uns bekannten Handschriftentexten unterscheiden. Vielleicht zeigen sich dabei sowohl Eigenarten des Dichters als auch Merkmale seines Zeitalters.[2])

Zunächst füge ich zu dem von Fehse (U. d. T. 17 ff.) Bemerkten noch hinzu, dass nicht nur in den 15 Zusatzstrophen, sondern auch in der Fassung der 24 alten sich die veränderte Auffassung vom „Tode" statt der „Toten" zeigt. Wenn es in den Handschriften beim Papste heisst: nu wird ich gefürt frevelich zu dem tod — wobei nach der alten Vorstellung an einen führenden Toten wenigstens gedacht werden kann — so ändert Klein-Basel: mich fürt der todt gewaltecklich, wobei sichtlich an den personifizierten Tod gedacht wird. Dieselbe Wandlung der Anschauung wird deutlich in den Worten zum Juristen und zum Arzt (beides von Fehse, S. 14, angeführt), die Klein-Basel so abändert, dass es dort nun nicht mehr lautet: (der Tod) überwindet mit sinem geschlecht das geistlich und das wertlich recht,

[1]) Dies alles schon etwas kürzer in meinem frühern Aufsatz, S. 50 f.

[2]) Zwei Aenderungen fallen, so viel ich sehe, nur dem niederrheinischen Maler zur Last, der oberdeutsche Worte in seine eigene Sprache umsetzte. In der Anrede an den Juristen vertauscht er das „Urteil" der Handschriften, dem im Niederdeutschen „Ordel" entsprechen würde, mit dem ihm offenbar geläufigern „percif" (d. h. Brief, Urkunde), das allerdings auch oberdeutsch ist. Und zum Edelmann lässt er den Tod sagen: „ir moisen he manheit pflegen", während die Handschriften geben: „der sterke pflegen". Im Niederdeutschen ist „sterke" = eine junge Kuh, die noch nicht gekalbt hat (Schiller und Lübben, Niederd. Wb.), während Manheit dort wie im Oberdeutschen in der geforderten Bedeutung üblich ist. Dafür würde es niederdeutsch lauten: sterkede oder starcte.

sondern: der Tod zwingt alle geschlecht Dar zo geistlich und weltlich recht; und hier, beim Arzt, wird der Ausdruck: ich vüere iuch zu des todes gesellen, Die mit iu hie dantzen wellen, abgeschwächt in das Nichtssagende: ir mosen dantzen als ich uch sag.

Wie hier, so schleichen sich auch sonst Redensarten ein, die mehr der Ausfüllung als der Charakterisierung dienen: nun dantz her noch mit frîem mût (Kaufmann), in hohen eren gestrebt (König), ich will uch wider flehen noch bitten (Aebtissin), môit und frod (Kaiserin), letzteres eine Wendung, die in den Zusatzstrophen noch zweimal wiederkehrt (beim Pfeifer, beim Vogt), und die im XV. und XVI. Jahrhundert eine beliebte poetische Redensart scheint gewesen zu sein.[1]) Besonders aber möchte ich auf die Abänderung der Antwort des Papstes aufmerksam machen. In den Handschriften heisst es dort: Nu wird ich gefürt frevelich Zu dem tode. Ich wer mich üppiglich. Die letzten Worte sind die Uebersetzung des Lateinischen in der Heidelberger Handschrift H[1]: vane reluctor. Demnach hat — was allein hier sinngemäss ist — das Wort „üppiglich" noch die alte Bedeutung: überflüssig, eitel, unnütz. Hierüber finde ich in Schmeller's Bayrischem Wörterbuch I, S. 119 (bestimmter als bei Weigand und Heyne) die Angabe: „In der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Sprache kommt das Wort „üppig" in der Bedeutung: nichtig, leer, unnütz vor." Und hiezu gibt Schmeller als Beleg eine Stelle der

[1]) Sie ist mir begegnet: Gross-Basler Totentanz bei der Jungfrau, beim Jüngling; in dem Schauspiel des Joh. Kolross („von fünferley Betrachtnussen"), 1532 beim Jüngling, in dem des Valentin Boltz (der Welt Spiegel) 1551, selbst in Joh. de Lapide's Verschen zu den Todesbildern in Baden-Baden. — In dem Bande der Basler öffentlichen Bibliothek A VII 8, der handschriftliche Sermones des Joh. de Lapide enthält, berichtet Steinlin über Reime, die er gedichtet habe zu einer Abbildung der 3 Lebenden und 3 Todten: „in hospitali in Baden circa picturam in transitu versus capellam beatae virginis." Dann: rex primus repraesentans voluptuosum: in lieb und lust vertrib ich myn zyt | lieb und lust mir muot und fröiden gyt. Uebrigens muss dort auch der reiche Mann und der arme Lazarus gemalt gewesen sein, laut eben dieser Notiz: also eine Gegenüberstellung dieser Parabel gegen ein Totentanzbild, wie es Rahn vom Beinhaus zu Baar (Kt. Zug) erwähnt in: Zur Geschichte des Todtentanzes (Geschichtsfreund Bd. XXXVI, S. 216, Anm. 1).

bayrischen Landtagshandlungen in Bd. X (also, da diese von 1429 bis 1513 gehen und 18 Bände füllen, um das Jahr 1460) sowie im Vokabular von 1419, wobei die althochdeutschen Belege nicht in Betracht kommen. Es ist klar, dass der Verfasser der Klein-Basler Reime die alte Bedeutung des Wortes nicht mehr kannte oder für nicht mehr verständlich hielt — in der spätern, heute allein noch üblichen Bedeutung würde das Wort vom heiligen Vater sogar etwas Unziemliches aussagen — so änderte er denn: Niemand kann dem Tod entwichen. Ist aber das Wort in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Bayern noch so verständlich, dass man eine nicht mehr gelten sollende Verfügung als „üppig" bezeichnen konnte, und zwar in einer amtlichen Verordnung, so ist es unwahrscheinlich, dass in einer oberdeutschen Gegend, die durchgängig eine so nahe Verwandtschaft des Sprachgutes mit Bayern aufweist, schon am Anfang des Jahrhunderts das Wort als veraltet beseitigt wurde: die Aufzeichnung im Klingental rückt also wohl mindestens bis in die Mitte des Jahrhunderts hinab.

Damit stimmt, was über den Charakter der Rede in den Zusatzstrophen noch zu sagen ist. Es klingt hier ein gemütlich-populärer Ton an, der mir Verwandtschaft zu haben scheint mit der Diktion einiger Fastnachtspiele des XV. Jahrhunderts. Dahin gehört es, dass dreimal die Anrede gebraucht wird: Herr der bopst, Herr der konig, Herr der apt. Sehr oft begegnet diese Anredeform in den Fastnachtspielen, wie auch bei Kaisersberg, Ayrer, Hans Sachs. Grimm, der im Wörterbuch II, S. 979 diese Sprachform ausführlich bespricht und mit zahlreichen Beispielen belegt, glaubt, sie sei aus der Volkssprache aufgenommen. Die 24 alten Totentanzstrophen haben sie nie, sie scheint also jünger zu sein, sicher ist sie dem XV. Jahrhundert geläufig und dauert bis ins XVI. Jahrhundert (s. unten S. 230,1). — Zum gemütlichen Ton der Zusatzstrophen sodann rechne ich Ausdrücke der Klage, wie: das clag ich jetz jomer wib kint (Jungfrau); an den jomertanz (Pfeifer); wie got es dir so wenig zu herzen (Schulthess); ach der vil leider mere | mir ist die sach so swere (Heidin); oder wenn — nach der mir wahrscheinlichen

Erklärung, die Massmann unter mehreren vorschlägt — der Blinde an seine „Führerin“ erinnert, die zu ihrer Ernährung auf sein Singen (um Geld) angewiesen war, also jetzt durch sein Sterben brotlos werde: Es ist mir yemer ach und ach | wiewol ich mîn füererin nie gesach | daz du mich davon wilt tringen | die (d. h. die Führerin, das Mädchen) ich voll ernert mit singen.[1]) Der Narr erinnert sogar humoristisch an die Dienste, die er seiner Frau mit „Holz ufftragen“ habe leisten müssen und jetzt ohne Widerspruch gerne tun würde, wenn der Tod ihn verschonte. Selbst der pathetische Ton wird angeschlagen: los faren, los faren dîn zîtlich gut (Wucherer). Nicht an den Volkston sodann, sondern an einen Gelehrten oder Theologen erinnert der Vers des Juden: die bibil seit uns von todes nôit | der todt da in bescriben stait | ich hat sin aber wenig acht; ebenso die Sentenz: es ist der weg den wir müssen — sie gleicht als solche dem oben genannten Worte des Papstes: niemand kann dem tod entwichen. Neu, den Handschriften unbekannt, ist auch die dreimal wiederkehrende Formel „pfaffen und laien“ (Waldbruder, Pfeifer, Vogt) und befremdlich, weil aus Not gewählt, der Reim: reigen = des todes meigen (Herold). Doch findet sich in den Fastnachtspielen wiederholt: reien = ermeien.

Zu alle dem tritt der oben erwähnte moralische Ton der 15 neuen Strophen, wozu Fehse (U. d. T. 18) die Stellen gesammelt hat, so dass ich mich mit einem Hinweis auf ihn begnüge.

Sollten aber diese sprachlichen Betrachtungen zu subjektiv erscheinen, so möchte ich noch auf eine objektivere Erscheinung hinweisen. Sie betrifft die Anrede an den Heiden (d. h. Türken):

> Du mosz gar teif in die helsche pin
> und lucifers geselle Ewig syn.

---

[1]) So allein sehe ich einen vernünftigen Sinn in den Worten. Das Wort, das da stand, lautet: hernet; vor dem (t) ist wohl das Zeichen für r s ausgefallen; zur niederdeutschen Form „her“ für „er“ gibt Z. 2 beim Kind eine Analogie: herweren für erwehren. Was Wackernagel S. 352 mit Note 164 vorschlägt (vollhornet = mit meinem starken Geschrei erfüllt habe) scheint mir unannehmbar.

Schon Massmann bemerkt dazu S. 91, dass diese Worte dem bekannten Osterliede entnommen sind, wo sie also lauten:

O du armer Judas, was hastu getan
dass du deinen Herren also verraten hast
Darumb mustu leiden in der hellen pein
Lucifers geselle mustu ewig sein. Kyrie eleison.[1])

Böhme weist nach, dass Text und Melodie am Ende des XV. Jahrhunderts allgemein bekannt waren. Daher konnte König Maximilian die Regensburger, die den Kaiser verlassen hatten, dadurch verhöhnen, dass er am 26. Mai 1490 beim Vorbeifahren seines Schiffes an ihrer Stadt die Melodie des Liedes aufspielen liess.[2]) Ueber den Ursprung des Liedes sagt Böhme: „Nicht unwahrscheinlich ist, dass das Lied samt seiner Melodie dem lateinischen Liede: laus tibi, Christe, qui pateris (in cruce pendens)[3]) entstammt, weil darin die Schlusstrophe: „O tu miser Juda, quid fecisti" zu finden ist, die natürlich in den deutschen Nachbildungen des laus tibi („Ehre sei dir, Christe" und: „Lob sollen wir singen und sagen") nicht fehlt. Aber schon in Spörl's Liederhandschrift um 1392 ist die deutsche Strophe des Judasliedes samt seiner Melodie dem Karfreitagsliede „Eya der grossen Liebe"[4]) angepasst." Böhme sagt ferner, das lateinische Lied laus tibi stamme unbezweifelt aus einem Passions- und Osterspiele, das schon im XIV. Jahrhundert gekannt war; und weil das Volk bei solchen Passionsspielen deutsch sang „und ihm das Judaslied gewöhnlich zufiel", so war es ganz natürlich, dass das Lied dem Volke bekannt, durch Tradition fortgepflanzt, somit echtes Volkslied

---

[1]) Franz M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877) Nr. 539c, samt der Melodie, die sich zum Teil bis heute in Kirchengesangbüchern als Busslied erhalten hat.

[2]) von Liliencron, Historische Volkslieder II, 184. Im XVI. Jahrhundert bildet der Text die Schlusstrophe mehrerer geistlicher Lieder und wird auch zu politischen Spottliedern verwendet.

[3]) Das Lied ist abgedruckt bei Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I, S. 210 f.

[4]) Abgedruckt Philipp Wackernagel, a. a. O. II, S. 468 aus einer Handschrift der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

wurde. Sein Schluss ist: „das Lied vom armen Judas gehört dem geistlichen Volksgesang des XV. Jahrhunderts an.“ Meines Erachtens verhält sich also die Sache für unsern Fall so: Wenn der Vers des Klein-Basler Totentanzes auf das Judaslied anspielt, wie es zweifellos geschieht, so muss es schon allgemein bekannt gewesen sein. Und wenn nun zwar der Ursprung des lateinischen Liedes ins XIV. Jahrhundert weist, aber erst das Ende des XIV. Jahrhunderts den deutschen Vers erkennen lässt, so dürfen wir die allgemeine Bekanntschaft der deutschen Strophe erst einige Jahrzehnte später setzen; wir werden dadurch also wohl frühestens gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts gewiesen. Ein Ursprung des Klein-Basler Gemäldes und seiner Reime schon um 1400, wie ihn Götte annimmt, scheint mir somit ausgeschlossen.

Und hier noch eine Bemerkung über die Aufnahme des Juden und des Heiden (Türken) in die Basler Bilderreihe, die mir für die Zeitbestimmung berücksichtigenswert erscheint. Die Erwähnung des Türken als eines der bekannten Volkstypen — denn als solcher ist er offenbar gemeint — passt am besten auf die Zeiten, die der Eroberung Konstantinopels nahe liegen (29. Mai 1453). Nach derselben gelobten an dem Feste zu Lille, das der Herzog von Burgund, Philipp der Gute, veranstaltete (17. Februar 1454), die eingeladenen Fürsten feierlich einen Kreuzzug wider die Türken, den sie freilich in der Folge doch nicht ausführten.[1]) Vor der Eroberung, zur Zeit des Basler Konzils, das ihn als Legaten nach München gesandt hatte, klagt der damalige Vorsteher des Basler Predigerklosters, Magister Johannes Nider, dass viele Tausende von Christen durch die Türken gefangen und aus Ungarn in das Land der „Heiden“ abgeführt worden seien. Das muss in den Jahren 1436 oder 1437 geschrieben sein.[2]) Damals entstand auch das Fastnachtspiel: „Der Turken Vasnachtspil“ (Keller Nr. 39, S. 288 bis 304), das der Herausgeber S. 1075 um 1452 setzt. Auch

[1]) C. Chr. Bernoulli, Basler Beiträge N. F. III, S. 319 f.

[2]) Schieler, Magister Johannes Nider, S. 275; über das Datum, S. 379 Anm. 5.

das von Keller S. 1340 angeführte Gedicht des Hans Rosenplut vom Jahre 1459: „man sagt, die Turken sind aussgeflogen“ bezeugt, dass, wie natürlich, eben damals die Türken in aller Mund waren.

Sollte ferner der Jude, nach Götte's Meinung, um 1400 in Basel dem Todesreigen einverleibt worden sein, so wäre es fast unbegreiflich, dass der auf ihn bezügliche Vers so harmlos lautet. Denn eben damals, kurz vor 1400, wanderten sämtliche Juden aus Basel fort, weil sie der Brunnenvergiftung angeklagt wurden.[1]) Der Vers müsste unbedingt viel polemischer lauten, wenn er in dieser Zeit und an diesem Ort entstanden wäre.

Ich fasse zusammen. Der Charakter der Reime Klein-Basels weist auf eine spätere Zeit als sie die Sprüche der im allgemeinen mit ihnen übereinstimmenden Handschriften der 40er Jahre des XV. Jahrhunderts repräsentieren. Diese können zwar älter sein als ihre Ueberlieferung, aber mehrere Stellen des Klein-Basler Textes verraten eine Zeit, die am schicklichsten um die Mitte dieses Jahrhunderts zu setzen ist. Eine Entstehung der Klein-Basler Sprüche schon um 1400 ist höchst unwahrscheinlich, wenn nicht gar unmöglich. Dazu kommt, dass es natürlich ist, eine Bemalung der Wände mit den Bildern erst nach Vollendung des Kreuzgang-Baues (1437) anzunehmen.

b. Die Bilder Klingentals.

So viel vom Text. Nun noch Einiges von den Bildern, d. h. vom Kostüm, insofern es zur Zeitbestimmung dient. Hiebei steht mir zuerst als Schwierigkeit entgegen die Meinung Götte's, die er sich über die Entstehung des Gemäldes gebildet hat. Denn abgesehen von der Uebermalung mit Oelfarben, die im Jahre 1512 die erste Hälfte (Papst bis Krüppel) betroffen hat, glaubt Götte nachgewiesen zu haben, dass von Anfang an zwei verschiedene Maler

[1]) Ginzburger, Die Juden in Basel: Basler Zeitschr. VIII (1909), S. 394 ff. Indessen ist es möglich, dass der Jude überhaupt nicht in Basel an den Reigen kam, sondern in dem unbekannten Zwischenglied der Totentanztradition, das auf die Handschriften folgte und Basel voranging, s. unten S. 229, Anm. 2.

bei der Herstellung der Bilder tätig waren. Die Figuren 1—26 (Papst bis Pfeifer) seien die frühern und bessern, die Figuren 27—39 dagegen (Herold bis Mutter), als die steifern und geringern — mit den dünnen, überlangen Beinen und meist zu kurzen Armen — seien das Werk eines spätern, geringern Malers. „Als der erste, grössere und bessere Abschnitt fertig war, trat aus irgend einem Grunde eine Unterbrechung ein; danach fügte ein geringerer, zweiter Maler die Fortsetzung hinzu" (Götte, S. 75); und zwar muss dieser zufällig, wie der erste, wieder ein Niederländer gewesen sein, wegen der niederrheinischen Sprachformen, die in beiden Abteilungen, der ersten, bessern, wie der zweiten, geringern auftreten. — Dies zu glauben braucht es grosse Zuversicht auf die Gewissheit der entdeckten Unterschiede an den Gestalten einer Malerei, die — ich berufe mich auf das, was ich in meinem Aufsatz S. 49 nach Friedr. Fischer, der die Reste noch sah, ausgesprochen habe — in rascher, flüchtiger Manier ausgeführt war. Und dabei musste der frühere Maler zuerst bis zu Nr. 21 genau (ausser dem eingeschobenen Fürsprech) der Folge jener 24 handschriftlichen Figuren und Texte nachgegangen sein, dann fünf anderswo hergeholte eingefügt haben; der zweite Maler aber hätte dann wieder neun neue gebracht und schliesslich mit vieren geendet, die wieder der handschriftlichen Ueberlieferung entsprachen. Dies ist doch alles sehr unglaublich. Auch wird der von Götte hervorgehobene Gegensatz geringerer Figuren im zweiten Teil und besserer im ersten dadurch abgeschwächt, dass Götte selbst eine Figur der zweiten Abteilung (den Narren) als besser anerkennt und — wie ich hinzufüge — der Fehler der langen Beine und kurzen Arme auch an einer Figur von Götte's erster Abteilung (dem Jüngling) zu bemerken ist. Ich bin entschieden der Meinung, dass der formkundige Beobachter und gute Zeichner hier an den alten Bildern zu viel gesehen und zu peinlich Unterschiede aufgedeckt hat, die wohl einer zeichnerischen Sorglosigkeit zuzuschreiben sind, welche mit einer genialen Virtuosität Hand in Hand gehen kann. Die unterbrochene Entstehung der Bilder und die zwei verschiedenen Maler

Götte's muss ich als völlig unwahrscheinlich, ja als unmöglich ansehen.[1])

Und ebenso unerwiesen erscheint mir der Nachweis von „ungeschickten Nachbesserungen" an mehreren Todes- und Menschengestalten. Zwar hat Götte (S. 79 f.) fein gezeigt, wie am Ritter, am Narren und am Tode der Edelfrau die Einzeichnung weniger Linien Verrenkungen hervorbringen kann, die genau betrachtet unmöglich sind. Aber dass dies erst ein Ausbesserer, nicht der erste Maler verschuldet hat, ist eine unbeweisbare Voraussetzung. Auch kann ich nicht zugeben — worauf Götte grosses Gewicht legt und woran er weitgehende Folgerungen knüpft — dass der Totenleib beim Herzog, der jetzt dem Beschauer den Rücken zukehrt, ursprünglich sich in der Vorderansicht zeigte, wodurch seine jetzige Ungestalt zur richtigen würde (S. 81 f.). Ich schreibe vielmehr diese, wie auch andere Verzeichnungen dem schnell malenden ersten Linienzeichner zu, der schon in der gegen das Ende der Bildreihe immer mehr wachsenden Grösse und Hagerkeit der Figuren sein hastiges Verfahren dokumentiert.[2]) Daraus, dass dem Maler mehrere Figuren vollkommen gelungen sind, darf man meines Erachtens nicht schliessen, dass ihm nicht arge Verzeichnungen hätten begegnen können. Quandoque bonus dormitat Homerus. Diese Maler, die so massenhaft mittelalterliche Wandmalereien herstellten, waren nach meiner Ansicht Kunsthandwerker, die mit virtuoser Geschicklichkeit wohl auch die Sorglosig-

[1]) Dass aber die Uebermalung von 1512 die bessere Gestaltung der ersten Figuren geschaffen hat, wie ich S. 49 annahm, hat Götte S. 76/77 mit vollem Recht bestritten.

[2]) Ich darf die sehr umständliche Beweisführung Götte's hier nicht ebenso breit widerlegen. Nur in bezug auf den Tod beim Herzog dies. Die Beinstellung des Todes ist die eines nach links (für den Beschauer) Schreitenden, und der Oberkörper beugt sich in der Gangrichtung vor und wird im Rücken gesehen. Wäre, wie Götte als ursprünglich gemeint annimmt, der Oberleib von vorn sichtbar, so würde er rückwärts stürzen. Und die linke (für den Beschauer) Hand kann nicht die eines rechten Armes sein, wie es bei einer Vorderansicht des Oberleibes sein müsste, sondern sie ist so an die Seite des Leibes gestützt, dass dieser von hinten, nicht von vorn gesehen sein muss. Allerdings ist die Haltung des Kopfes auf unmögliche Art verzeichnet.

keit von Routiniers verbanden. So konnten sie neben Vortrefflichem auch Verfehltes hervorbringen. Was wir an ihnen hochschätzen, ist der allgemeine Geist, aus dem heraus sie oft Schwunghaftes, Lebensvolles in der Auffassung selbst mit ganz unvollkommenen Mitteln zu schaffen wussten.

Aber nun die „Ausbesserer"! Dass es oft so zuging, wie Götte darstellt, leugne ich nicht. Aber wenn er nun überall an Totentanzgemälden diese ungeschickten Ausbesserer verantwortlich macht für die Verwechslung von rechten und linken Händen oder Füssen — im Bilde von La Chaise-Dieu drei verkehrte Füsse und gegen zehn völlig verzeichnete Hände (S. 40); ferner im Lübecker (S. 55) und im Berliner (S. 65) wieder die Verwechslung von Vorder- und Rückansicht — so wundert man sich doch über die Uebereinstimmung der Fehler all dieser Ausbesserer, die, wie die Leute von Ninive (Jonas IV, 11), nicht wussten was rechts und links ist, d. h. wie Kinder waren, und angeblich konsequent das vorgefundene Richtige ins Unrichtige verkehrten.

Ich halte darum Uebermalungen an dem zweiten Teile der Klingentaler Bilderreihe, der ja bezeugtermassen nur derbe Umrisse und Ausfüllung der Flächen mit Leimfarbe zeigte, durchaus für unbewiesen, und die Folgerungen über den frühen Bestand der Malerei, die man daraus gezogen hat, für unberechtigt.

An dem Kostüm nun finde ich folgende zeitbestimmende Merkmale.[1]) Der Graf und der Schulthess tragen einen kurzen, nur den Oberleib bedeckenden Mantel. Es ist ein Stück Tuch mit einem Loch in der Mitte, durch das der Kopf gesteckt wird; die Ecken desselben hängen über Brust und Rücken herab bis an die Oberschenkel, die Arme bleiben frei und sichtbar. So besonders deutlich beim Schulthess, dessen Mantel über den linken Arm aufgeschlagen und über die Schulter gelegt ist. Aehnlich beim Grafen: ein spitzer Einschnitt in den Mantel lässt den rechten Arm frei, der linke ist bedeckt bis zur Hand, die unter der Hülle

[1]) In Ermangelung eigener Abbildungen verweise ich hier und im weitern auf die Zeichnungen beider Basler Totentänze, die sich in Massmann's „Atlas" finden.

hervorschaut. Ueber diesen Mantel sagt Weiss, Kostümkunde (Neue Zeit I, S. 102), dass er durch den Einfluss des burgundischen Hofes seit Philipps des Guten bis zu Karls des Kühnen Regierung (also von 1419 bis 1480) in Frankreich Mode war und in Deutschland schnelle Verbreitung fand. Dem entsprechend heisst es (ebenda S. 230) zu den Jahren 1450 bis 1500: „Der Mantel wurde zunehmend gekürzt, so dass er auch hier (d. h. in Deutschland wie in Frankreich) in vielen Fällen nur noch einem viereckigen Lappen glich, kaum hinreichend um den Oberkörper bis über den Unterleib zu bedecken.“ Hiezu Fig. 103 c (= Hefner-Alteneck II, 121 links) und Fig. 103 b (= Hefner II, 48 Hauptfigur). Zu jener bemerkt Hefner-Alteneck, es sei die elegante Tracht junger Männer aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Sie zeigt sich hier noch etwas modischer und eleganter als auf den Klingentaler Bildern, ist aber in den Hauptmerkmalen dieselbe.

Auf die gleiche Zeit weisen uns aber auch die Oberschenkelhosen des Klein-Basler Jünglings. Am angeführten Orte S. 230 heisst es bei Weiss zu den Jahren 1450—1500 in Deutschland: Die Beinlinge waren von äusserster Gespanntheit, und man nahm bald die französische Mode an, sie entweder über dem Knie zu trennen „oder über die ganzen Hosen noch eigene Oberschenkelhosen in einer von jenen verschiedenen Färbung und Verzierungsweise zu ziehen.“ Dazu Fig. 104 a, b, c, vgl. Hefner-Alteneck II, Tf. 48 Hauptfigur und Figur links im Hintergrund, sowie II, 162. Der Klein-Basler Jüngling trägt wie der zuletzt angeführte solche Hosen, die durch Streifen von oben nach unten sich von den stramm anliegenden Beinlingen abheben.

Das Resultat, das also die Betrachtung des Kostüms mir ergibt, stimmt zu dem vorher aus den Versen gewonnenen: es ist wieder ungefähr die Mitte des XV. Jahrhunderts, in welche die erwähnten Merkmale der Kleidung passen. Die Datierung Götte's um 1400 erscheint auch hier als unmöglich.

II. Das Verhältnis des Gross-Basler Totentanzes zum Klein-Basler, nach Text und Bild.

Da Büchel bei der ersten Aufnahme des bis dahin (1766) fast unbekannten Klingentaler Totentanzes die Jahrzahl 1312 über dem Bilde des Grafen las und sofort die Aehnlichkeit des neugefundenen mit dem altbekannten Gemälde des Predigerkirchhofes in Gross-Basel bemerkte, auch an dem letztern einen modernen Charakter wahrnahm, so sprach er den Gedanken aus, das im Klingental möchte älter sein und wohl die Vorlage zum Prediger-Bilde dargeboten haben. Diese Meinung machten sich Massmann und die spätern zu eigen, sie galt als selbstverständlich. Als ich aber die nachträgliche Notiz Büchels fand und veröffentlichte, nach welcher die Jahrzahl über dem Klingentaler Grafen 1512 zu lesen und das Datum einer Uebermalung ist, war die Büchel'sche Meinung auf's neue zu prüfen, und ich kam zu dem Resultat, dass das Gemälde des Predigerklosters das Vorbild des andern sei, doch so, „dass der gleiche Maler nach den gleichen Vorlagen seines Malerbuches zuerst das eine, dann das andere Bild gemalt habe. Sie würden also beide in das Jahr 1439 zu setzen sein." (Siehe meinen Aufsatz S. 92). Ich schloss dies aus der von mir teils nachgewiesenen teils vermuteten Tatsache, dass die Unterschiede Gross-Basels von Klein-Basel erst durch die Uebermalung und Umgestaltung Hans Hug Klauber's im Jahre 1568 hervorgerufen seien, und dass sich aus der Gegenüberstellung einzelner Figuren hüben und drüben (Begine, Beinhaus, Prediger) und aus der Klostertradition ein wohl unmittelbares Vorangehen des Männerklosters ergeben müsse. Ich hatte damals die Genugtuung, ein wie es schien allgemeines Zustimmen zu meiner Datierung zu finden, und namentlich schrieb mir der Bearbeiter des Berner und Churer Totentanzbildes, mein Freund Professor Salomon Vögelin, der Schlussabschnitt III meiner Arbeit (in dem ich eben diese Gedanken begründete) sei „von ebenso überzeugender als überraschender Wirkung". Das traf nun aber offenbar nicht so allgemein zu. Denn Götte bekämpft diese „von mir

aufgebrachte" Zeitbestimmung, indem er sich mit grosser Gründlichkeit bemüht, die meisten meiner auf diese Frage bezüglichen Aufstellungen, die er teilweise als „leere Behauptungen" bezeichnet, zu widerlegen. Er gelangt dabei (S. 145) zu folgendem Resultat: „Das Gross-Basler Gemälde wurde nach dem Vorbilde im Klingental gemalt, als dieses schon eine Ausbesserung erfahren hatte (er nimmt für diese Ausbesserung das Jahr 1439 an), also schon seit einer grössern Anzahl von Jahren existierte. Damit ist die Möglichkeit beseitigt, dass beide Gemälde auch nur annähernd gleichzeitig entstanden (Burckhardt). Der Gross-Basler Totentanz muss vielmehr mindestens um den Zeitraum jünger sein, der zwischen der Entstehung (dafür wird, wie ich früher mehrfach berichtete, das Jahr 1400 oder ein noch früheres angenommen) und der ersten Ausbesserung des Klingentaler Gemäldes lag." Und Götte's Beweisführung als sicher betrachtend, erklärt Fehse (in der zweiten Abhandlung: „Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext", S. 81), es sei „eine leider wiederholt ohne Begründung aufgestellte Behauptung, der Gross-Basler Totentanz sei der ältere und ursprünglichere." Das sind die Folgerungen, die aus Götte's vermeintlich nachgewiesenen „Ausbesserungen" im Klingental gezogen werden.

Somit kehren die beiden Gelehrten zu der anfangs von Büchel geäusserten Meinung zurück und erkennen meine Gründe dagegen entweder nicht an oder ignorieren sie. Ich muss daher nochmals auf die Frage zurückkommen.

a. Die Sprüche.

Ich beginne wieder mit dem Text der Sprüche, wie er durch Huldrich Frölich[1]) am genauesten in seinem „Lobspruch der Stadt Basel 1581", dann auch in seinen „Zween Todentäntz 1588" überliefert ist (siehe meinen Aufsatz S. 63/4). Zu 10 Figuren ist er gegenüber Klein-Basel gar nicht oder wenig verändert, in 10 andern Fällen zeigt er starke Abweichungen, doch so, dass meist entweder die

[1]) Warum schreibt Götte beharrlich: „Fröhlich"?

Anrede des Todes oder die Antwort des Menschen mit den Versen Klein-Basels übereinstimmt, in 19 Fällen endlich sind die Reime ganz neu, wovon 4 auch zu andern, neu eingeführten Bildern gehören. Ueberall aber sind, wie ich schon früher (Beiträge S. 74) nachwies, Sprache und Versformen die des XVI. Jahrhunderts. Auch der Ton und, wie mehrfach gezeigt werden kann, der Wortschatz entspricht dem XVI. Jahrhundert. An mehreren Stellen nun, wo die Worte der Handschriften mit Klein-Basel und Gross-Basel im Allgemeinen übereinstimmen, erkenne ich doch kleine Verschiedenheiten der Basler Reime untereinander. Und wenn es sich nun bei näherem Zusehen zeigt, dass die Abweichung Gross-Basels von Klein-Basel zugleich mit der handschriftlichen Lesart in Uebereinstimmung steht, so werden wir den Schluss ziehen müssen:

1. Der Text Gross-Basels ist nicht von dem Klein-Basels abhängig.

2. Die Worte Gross-Basels sind vielmehr aus denen einer Handschrift direkt abzuleiten, die zwar nicht (wie aus andern Tatsachen folgt) eine der uns erhaltenen, aber eine diesen sehr ähnliche war.

Die grosse Uebereinstimmung aber der Basler Texte untereinander — die neben und zwischen den später entstandenen Neuerungen Gross-Basels (im Jahre 1568) überall zu Tage tritt — beruht nicht auf der Abhängigkeit des einen Basler Textes vom andern, sondern auf der Gemeinsamkeit der Quelle. Nur sind die, die aus der gemeinsamen Quelle schöpften, nicht immer gleich sorgfältig beim Abschreiben gewesen. Aber diese Verschiedenheiten des Lesens und Kopierens verraten beides zugleich: die Gleichheit der Vorlage und die gegenseitige Unabhängigkeit der Kopien.[1])

Die Stellen, an denen ich das Gesagte zu bemerken glaube, sind folgende:

---

[1]) Hiemit widerspreche ich also Fehse, der (Urspr. der Totentänze 20 ff.) dies leugnet und nochmals (Totentanztext S. 81) behauptet: „in keinem Falle zeigt sich in Gross-Basel eine Uebereinstimmung mit den Handschriften, wo Klein-Basel eine solche nicht aufweist".

1. Papst, Z. 5, 6.

Gross-Basel: Heilig was ich auff Erd genannt
Ohn Gott der höchst führt ich mein Standt.
Klein-Basel: Ich war ein hilger vatter genant
Die wil Ich lebt, Ich gebot in alle lant.

Die unterstrichenen Worte aber finden sich in der Handschrift M_1[1]), wo Zeile 6 lautet: die weil ich lept auff erd genant (wobei Zeile 5 wie 6 mit „genant" endigt).

2. Bischof, Z. 7, 8.

Gross-Basel: Nun ziehen mich die ungeschaffnen
An ihren Tanz, alsz wie ein Affen.
Klein-Basel: Zu dem todt Als ein Aiffen.

Die Lesart tod muss zwar die ursprüngliche sein, da das Lateinische in H^1 lautet: heu nunc distorti presumunt me dare morti. Dennoch haben die Heidelberger Handschriften tanz. Ist es Zufall, dass Gross-Basel ihre Lesart, Klein-Basel die der andern Handschrift befolgt? Hier vielleicht: Ja!

3. Graf, Z. 7.

Gross-Basel: Nun bin ich von dem Todt gefellt
Und hehr an diesen Tanz gestelt.
Klein-Basel: Nun Byn ich nem dem todt geselt
und he ayn synen dantz getzelt.
Handschriften: Nun bin ich von dem tod gefelt
Und hie an seinen tanz gestelt
(alle ausser H^1: gezelt).

Hier würde ich Fehse („Urspr. der Totentänze" 21) beistimmen, der das „gesellt" Klein-Basels nur einem Lesefehler Büchel's zuschreibt und dort das ursprüngliche „gefellt" der Handschriften annimmt, wenn nicht die sicher bezeugte Lesart „nem" — eine sonst nicht bezeugte Wortform — dastände. Diese ist aber offenbar durch „gesellt" veranlasst, vielleicht veranlasst durch das Lateinische: corisantibus associatus, folglich in Klein-Basel beizubehalten. Dann aber hat wieder Gross-Basel, unabhängig von Klein-Basel, die handschriftliche Fassung: von dem Tod gefällt. Auch im achten Vers liest

[1]) Siehe zu dieser und den folgenden Anführungen die Texte und Varianten bei Fehse, Totentanztext S. 84 ff.

es anders als Klein-Basel, das mit seinem „getzelt" nicht sein Vorbild ist.

4. Ritter. Auf Zufall oder stilistischem Gefühl könnte es zwar beruhen, wenn Gross-Basel in Zeile 5 das Wörtchen „als", das Klein-Basel weglässt, hergestellt hat, wie es die Handschriften haben:

Handschriften: Ich han als ein strenger ritter gut
Der welt gedient in hohem mut.
Klein-Basel: Ich han ein Stringer ritter gut
der welt gedenet in hohem mut.
Gross-Basel: Ich alsz ein Strenger Ritter gůt
Hab der Welt dient mit hohem můt.

Indessen bemerke ich, dass eine genaue Entlehnung der Worte aus Klein-Basel (wie sie angenommen wird) ohne das als, dem Gross-Basler Versemacher die ungelenke Umstellung des Verbums erspart hätte; dass er sie vornehmen musste, spricht dafür, dass er das „als" vorfand, ihm also ein Handschriftentext, nicht der des Klingentales vorlag.

5. Chorherr, Z. 3, 4.

Handschriften: So merket auf meiner pfeifen schal.
Die verkündet euch des todes fal.
Klein-Basel: So myrckhint uff der pffiffen scal
Die kundet uch des dotes fail.
Gross-Basel: So mercken auff, der Pfiffen schall
Verkūndet euch des todes fall.

Hätte für Gross-Basel die Lesung Klein-Basels als Vorbild dagestanden, als zu Klaubers Zeit die genaue Silbenzählung in die Verse eingeführt wurde (was überall zutrifft), so wäre nichts zu ändern gewesen. Dass er die gezwungene Versabteilung befolgte, erklärt sich am einfachsten so: die erste Aufnahme der handschriftlichen Fassung unterdrückte das Wörtchen „die", behielt aber die Vorsilbe „ver", welche letztere hinwieder Klein-Basel fallen liess, während es „die" aufnahm.

6. Edelfrau. Die Anrede Edilfrawe oder Edele frowe, wie sie (nach Massmann) die Handschriften geben, stellt Gross-Basel wieder her: Vom Adel Fraw. Klein-Basel hatte sich mit „fraw" begnügt. Auch dies ist wohl nicht zufällig, sondern beruht auf direkter Beziehung zu einer der Handschriften, die Klein-Basel verlassen hatte.

7. Koch, Z. 6.

Handschriften: (ich han . . .) gemacht viel süss geschleck
Klein-Basel: — — — — — — vil gueter schlek
Gross-Basel: Z. 3, 4. Hast du schon kocht vil süsser Schleck.
Wird dir jetzt sawr, du must hinweg.

In Gross-Basel beruht die Pointe auf der alten, handschriftlichen Lesung, es ist also nicht von Klein-Basel abhängig, sondern zeigt die unveränderte Vorlage.[1])

8. Endlich rufe ich zur Stützung meines Beweises noch anderswoher eine Tatsache herbei. In dem Schauspiel von Valentin Boltz, „Der Welt Spiegel", das 1550 öffentlich in der Nähe des Predigerkirchhofes aufgeführt wurde und in dem sich zahlreiche Beziehungen auf Totentanz-Scenen vorfinden, heisst es S. J V b (der zweiten Auflage 1551), wo der Tod zwei tanzende Mädchen anfällt: „Meitlin, komm mit mir an den dantz, Den schimpff will ich dir machen gantz". Nun findet sich ein ähnlicher Vers wie der zweite im handschriftlichen Totentanz, wo der Tod zur Mutter sagt: „Fraue, lachet, so wird der schimpf ganz. Boltz hat offenbar die Worte aus dem Totentanz geholt, aber sicher nicht aus den Handschriften; sicher aber auch nicht aus dem Klingental, wo sie völlig entstellt sind: „Wer sych beschwert, der schwig gantz". Ich folgere: also standen sie damals, im Jahre 1550, d. h. vor der Klauber'schen Erneuerung, noch in Gross-Basel! Wenn aber das, so sind sie nicht als Ab-

---

[1]) Anders verhält es sich mit einer andern Stelle, die Massmann S. 109 in Gross-Basel eine ältere Fassung zu haben scheint als in Klein-Basel. Es ist die achte Zeile der Mutter. Sie lautet:

Handschriften: (der tod hat das fürkomen) Und mich mit dir genommen.
Klein-Basel: Und hat mich jetzt genommen.
Gross-Basel: Nimmt mich mit Kind und sampt dem Mann.

Das letztere beruht sicher auf einer Nachahmung Bern's, wo der im Jahre 1553 (siehe unten) gedichtete Text hier die Worte hat: „nimpst mit dem Maan ouch mir das Kind". Dem entspricht Klauber's Doppelbild von Maler und Frau. Da er den Maler in Nachahmung Bern's anbrachte, so nahm er daher auch den Hinweis der Malersfrau als Mutter auf Kind und Maler als deren Mann. Das umgekehrte Verhältnis der Entlehnung, das Massmann noch annahm, ist jetzt nicht mehr denkbar, seitdem das Jahr 1553 für die Entstehung der Berner Verse feststeht.

schrift aus Klein-Basel hier aufgenommen gewesen, wo sie unkenntlich waren.

Es möchte kleinlich erscheinen, dass ich auf diese unscheinbaren Differenzen der Sprüche eingehe. Aber bei dem Mangel anderer Kriterien müssen wir diese zufällig erhaltenen scharf anfassen. Und sie sind trotz ihrer Unscheinbarkeit bezeichnend genug. Ich folgere also aus ihnen dies. Beiden Versreihen, der im Klingental wie der im Predigerkloster, lag die gleiche Vorlage, d. h. das gleiche Skizzenbuch vor. Eine Gleichzeitigkeit ergibt sich zwar daraus nicht mit Sicherheit. Es ist aber doch nicht wahrscheinlich, dass nach 20, 30 Jahren ein zweiter Maler das gleiche Skizzenbuch wieder vorgenommen habe; somit wird es ein und derselbe gewesen sein, der unmittelbar nacheinander hier und dort die Sprüche an die Wand schrieb. Dass dabei kleine Differenzen der Lesung und Wiedergabe eintraten, ist an sich möglich und noch begreiflicher, wenn etwa in Klein-Basel nicht der Maler selbst, sondern der von ihm beauftragte Geselle die Sprüche schrieb. Wenigstens wurden diese erst nachträglich über den zuerst gemalten Bildern angebracht. Das ergibt sich aus einer Stelle in Büchel's Abbildungen: beim Erzbischof ist die Anrede des Todes in fünf Zeilen geschrieben und sind die Worte der vierten und fünften Zeile zu beiden Seiten des Totenkopfes ungleich so verteilt, dass der letztere noch in den Spruch hineinragt. Die oben schon erwähnten zahlreichen Fehler in Auslassung oder Verdoppelung, auch Verrückung von Worten (dies beim Jüngling) bezeugen die Sorglosigkeit des flüchtigen Schreibers, der recht wohl nur der Geselle sein konnte, welchem der Meister die nachträgliche Pinselung der Sprüche überliess.

Doch nun zurück zu den Versen Gross-Basels. Sie zeigen, wie ich schon bemerkt habe (oben S. 220), Wortformen und silbenzählende Metrik des XVI. Jahrhunderts. Und bei genauerer Betrachtung ergibt sich, dass auch in den Partien, deren Wortlaut dem Klein-Baslerischen entspricht, so vieles im Einzelnen geändert ist, dass wohl alles frisch geschrieben werden musste. Das war aber noch mehr in den eben so zahlreichen (10) Fällen nötig, in denen starke

Veränderungen vorgenommen wurden, und vollends natürlich in den doppelt so zahlreichen (19) Fällen, die in Anrede und Antwort eine ganz neue Fassung zeigen. Diese Tatsache nimmt Götte zu leicht, wenn er bloss von „Textkorrekturen" Klauber's redet (S. 136). Ausserdem missversteht er dort (S. 136) meine Meinung, wenn er davon redet, als hätte ich „alle Abweichungen Gross-Basels von Klein-Basel" auf das Vorbild von Bern zurückführen wollen. Das wollte ich nie behaupten und behauptete es auch nicht (siehe meinen Aufsatz S. 73 . . . „abweichen, aber an Bern anklingen"), so dass seine „Verwahrung" in dieser Beziehung gegenstandslos ist.

Hier muss ich aber nochmals eingehender sprechen von dem

Verhältnis des Berner zum Gross-Basler Text.

Die Frage muss heute von Voraussetzungen ausgehen, die weder Massmann noch Götte und Andern bekannt sein konnten. Denn erst durch die neuliche Schrift von Ad. Fluri[1]) ist uns nach aktenmässiger Feststellung[2]) ins Licht gesetzt, dass die uns bekannten, durch den Schulmeister Hans Kiener zu Bern im Jahre 1576 (5. September bis 5. Oktober) kopierten und in einem Band der Berner Stadtbibliothek erhaltenen Sprüche des Berner Totentanzes gedichtet sind von Urban Wyss im Jahre 1553. Damals liess der Rat von Bern das stark verblichene Wandgemälde durch die beiden Maler Jakob Kallenberg und Hans Dachselhofer „erneuern", und durch den ehemaligen Pfarrer und seit dem 29. Juni 1551 in Bern als Deutsch-Schullehrer angestellten Urban Wyss „die sprüch am thodten tantz schryben". Das Einzelne über die dabei beschäftigten Personen, über die Aufzeichnung von Kiener, eine spätere Uebermalung, die

[1]) Niklaus Manuels Todtentanz in Bild und Wort: Neues Berner Taschenbuch für 1901, Bern 1900 S. 119—260. Hier sind sämtliche Bilder in Umrisszeichnungen und die darunter stehenden Sprüche urkundlich genau reproduziert.

[2]) Es geschah dies zwar schon durch Dr. Emil Blösch: kunstgeschichtliche Mitteilungen aus den Staatsrechnungen von 1550 bis 1582 in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern 1875; aber voll verwertet hat die Nachrichten erst Fluri.

Kopie von Albrecht Kauw im Jahre 1649 vor dem Abbruch der Mauer und über die nachherigen Kopien — das alles lese man in dem genauen Berichte Fluri's. Seine Untersuchung klärt auch die bisher unbeantwortete Frage auf, wie es kam, dass Niklaus Manuel — nach bisheriger Meinung — in den Jahren 1517—1519, denen sein Totentanz wahrscheinlich zuzuweisen ist, gegen die geistlichen Würdenträger, dazu noch in einem Dominikanerkloster, so verletzende Verse schreiben durfte. Die Antwort lautet einfach: Manuel hat diese Verse gar nicht geschrieben, sondern er hat auf die Bestellung von 46 Bürgern der Stadt — deren Personalien Fluri aus den angebrachten Wappen und der Literatur mit Gelehrsamkeit nachweist — deren Bildnisse (wie zuletzt sein eigenes) an die Wand gemalt. Die scharfen Angriffe auf die Geistlichkeit sind in seiner Malerei gar nicht vorhanden, sie finden sich nur in den Versen des Urban Wyss vom Jahre 1553. Der Verfasser der Verse, der schon im Jahre 1522 von der Tagsatzung zu Baden an den Bischof von Konstanz ausgelieferte Pfarrer von Fislisbach, der nach seiner Freilassung mancherlei Schicksale erlebt hatte, liess begreiflicher Weise den Anlass nicht vorübergehen, da er seinen Zorn gegen das Pfaffentum auslassen und sich für die Sache der Reformation erklären konnte. Fluri hat herausgefunden (S. 146), dass Wyss im Jahre 1554 starb.

Dass nun aber die Verse Gross-Basels mehrfach an die des Urban Wyss von 1553 anklingen, sollte nicht verkannt werden. Am deutlichsten ist der Anschluss (schon in meinem ersten Aufsatz S. 72 dargelegt) im Bild und in den Versen, welche die Darstellung Klauber's und seiner Frau am Schluss des Reigens begleiten. Und wenn sich weitere wörtliche Uebereinstimmungen finden (abweichend von Klein-Basel und Handschriften), nämlich bei: Kardinal, Herzog, Jurist, Aebtissin, Waldbruder, Jüngling, Jungfrau, Burger (in Bern = Ratsherr in Gross-Basel), Koch (siehe meinen Aufsatz S. 73), so lässt schon die Tatsache, dass Gross-Basel den Maler aus Bern entlehnt hat und — wie ich trotz Götte's Widerspruch (S. 122) festhalten muss — ebenso die Gestalt des Koches, auch an den andern angeführten Stellen seine

Abhängigkeit von Bern annehmen.[1]) Auch sind die Wiederholungen Gross-Basels mehrfach so beschaffen, dass die Worte erweitert, der Ausdruck chargiert (so besonders beim Koch) oder ins Unziemliche vergröbert erscheinen,[2]) während die jeweilige Wendung in Bern kürzer, origineller lautet. Das spricht entschieden alles für die spätere Entstehung der Basler Stellen und ihre Abhängigkeit von Bern: sie gehören also zur Uebermalung Klauber's im Jahre 1568.

Recht merkwürdig ist folgendes Zusammentreffen, wo zunächst keine gegenseitige Beziehung möglich scheint. Der Berner Schulmeister Hans Kiener, der vom 5. September bis 5. Oktober 1576 (wie er selbst angibt) die Verse des Urban Wyss kopierte, schreibt neben den Reimen, die am Totentanz standen, auch einige andere „Gsatz" auf, die „sunst ein guttherziger Christ", d. h. wie Fluri richtig deutet, er selbst gemacht hat. Unter diesen figurieren eine Anrede an den „Schriber dises Todtentantz" und eine Antwort, die „Hans Kiener der Schryber" gibt, mit folgendem Wortlaut (Fluri, S. 152):

Tantz auch harnach, kum (har) H. Kiener,
Der du bist gsin der Leerkinder Diener!
Dann dich hilft wäder müy noch arbeyt
So du vil Jar hast an die Khind gleyt.

Antwort:

Ich hab mich dess allwäg begäben,
Das ich nit eewig hie wärd läben,
So hoffen ich doch, min Dächtnuss blyb
Alls lang das wärt, was ich hie schryb.

---

[1]) Vielleicht gehört hieher auch der Prediger. Ich will Götte (S. 125) zugeben — wiewohl es nicht sicher ist — dass der Prediger in Gross-Basel eine neue Zutat Klaubers ist, jedenfalls in seiner überlieferten Form. Selbst in Bern, wo er am Schlusse des Reigens erscheint, mag er erst der Uebermalung von 1553 angehören: siehe Fluri's Gründe S. 141. Die Idee, einen Prediger beizusetzen, könnte Klauber wohl vom Berner übermalten Gemälde hergeholt haben, wobei ihm dann der Rat den Auftrag gab, Oecolampad darzustellen. Die Verse dazu, die mit Bern nichts gemein haben, hat ihm dann wohl ein Baslerischer Pfarrer gemacht.

[2]) Das letztere geschieht bei der Aebtissin, wo eine in Bern vielleicht durch das Ungeschick der Uebermaler hervorgerufene Kontur eine unpassende Anspielung hervorgerufen hat (vgl. Fluri S. 136).

An das hier (von mir) unterstrichene klingen nun in Gross-Basel Worte an, die zu dem Bilde des Malers gesetzt sind, nämlich:

Anrede, Z. 3: Dein Kunst, Müh, Arbeit hilfft dich nit
Antwort, Z. 6: Verhoff doch, mein Gedechtnuss bleibt,
So lang man dies werck haltet schon.

Aber die Verse zum Maler in Bern haben keine Verwandtschaft zu den Kiener'schen. Darum hat schon Massmann S. 85 jene Uebereinstimmung „auffallend" gefunden. Wie ist sie zu erklären? Denn zwischen Klauber in Basel, 1568, und Kiener in Bern, 1576, besteht keine Beziehung. Fluri vermutet wohl richtig: „da Kiener angibt, dass er alle am Totentanz gelesenen Verse mit Nummern versehen habe, und er auch den zitierten Versen eine Nummer gibt, so müssen diese, nur natürlich in etwas anderer Form, sich an der Mauer befunden haben, etwa so, dass mit dem „Schreiber" der Verfasser Urban Wyss gemeint war, den nun in anderm Sinne Kiener auf sich deutet." Es stand also unter dem Maler die doppelte Zahl Zeilen: 8 auf den Maler Manuel, 8 auf den Schreiber Wyss bezügliche. So hat Klauber die Sache vorgefunden und im Jahre 1568 für seinen Maler beide Vierzeilenpaare verwendet. Er gibt der Anrede an seinen Gross-Basler Maler 8 Zeilen, der Antwort sogar deren 10; und der letztern spürt man an, dass sie aus beiderlei Fassungen, der des Berner Malers und des Schreibers, zusammengeschweisst ist (wofür ich den Leser auf Massmann's Verstafel XII und obige Kiener'sche Verse verweise).

Und noch an anderm Orte hat Klauber die Antwort Kiener's verwendet, in der Antwort der Mutter, deren zwei erste Zeilen lauten:

Ich hab mich allezeit ergeben
In Todt, hoff aber Ewigs Leben.

Es sind offenbar die geistlicher gefassten beiden ersten Zeilen von Kiener's Antwort.

Also vielfache Benützung der Berner Reime, und zwar der von Urban Wyss vom Jahre 1553 geschaffenen, durch Hans Hug Klauber zu Basel im Jahre 1568.. Der letztere

muss sie, wie auch die in Bern geholten Vorbilder von Maler und Koch, daselbst an Ort und Stelle gesehen haben.

Anders liegt die Sache aber da, wo zwar Uebereinstimmung zwischen Gross-Basel und Bern stattfindet, zugleich aber auch Klein-Basel eine verwandte Fassung der Verse hat. Diese Fälle — es sind 7, nämlich beim Papst, Kaiser (= Kaiserin), Ritter, Edelmann, Krüppel, Jude, Kind — hat Götte S. 136 „nach einer eingehenden und umfassenden Vergleichung des Textinhaltes aller drei Gemälde" zusammengestellt und will aus der Vergleichung schliessen, „dass Manuel beide Basler Texte benützte, und dass der Gross-Basler Text" (der gegen Klingental mehr oder weniger abgeändert war) „schon vor Manuel, also wohl schon von Anfang an, sich von dem Klingentaler Text unterschied." Allein — abgesehen von dem nun dazwischen liegenden Urban Wyss'schen Text — beide Schlüsse sind unsicher. Diese Uebereinstimmungen können auf eine allen drei Totentänzen gemeinsame ältere Tradition zurückgehen. Urban Wyss hat neben seinen radikalen Neuerungen auch Wendungen beibehalten, die auf der Tradition des XV. Jahrhunderts beruhen.[1]) Aber auch Manuel, dessen Verse bis 1553 noch dastanden, hat sicher die alte Tradition vor sich gehabt und vielleicht auch mehrfach befolgt, da sie noch bei Wyss durchschimmert.[2]) Die Vermutung, die ich in

[1]) Ein Beispiel: Aebtissin, Z. 1: „Gnad, Frouw Aeptissin, lond üch glingen"; so die Handschriften und Klein-Basel beim Patriarchen. Wyss muss die Wendung, die er sonst nie braucht, irgendwo, wahrscheinlich in den alten, Manuel'schen Versen vorgefunden haben. Andere Stellen dieser Art gibt es noch mehr.

[2]) So wird man es auch erklären müssen, wenn beim Juden, wo Gross-Basel völlig, Bern in den übrigen Zeilen abweicht, zwei Zeilen Bern's mit Klein-Basel stimmen:

Klein-Basel:	Bern:
Din talmůt hat vil gelogen	O, wie sind wir so ganz betrogen!
Do mit bistu balt betrogen	Die Rabinnen hand uns alls erlogen.

Dass Wyss sich im aufgehobenen Klingentaler Kloster Rats geholt habe, ist ganz undenkbar, er muss die Worte bei den Dominikanern in Bern gefunden haben. Sie stammen also aus der Tradition des XV. Jahrhunderts. Entweder hatte sie Gross-Basel ebenfalls vor der Klauber'schen Erneuerung, oder — da die uns bekannten Handschriften den Juden nicht haben, so muss er von

meinem Aufsatze S. 71/72 aussprach, dass vielleicht Manuel an seiner Wand schon einen ältern Cyklus vorgefunden habe, lässt sich sonst nicht begründen.[1])

Die Betrachtung des Berner Textes hat uns zu der Erkenntnis geführt, dass eine beträchtliche Reihe von Stellen, die ihre Fassung erst der Nachahmung aus Bern verdankten, gar nicht können vor Klauber's Erneuerung an die Basler Wand geschrieben worden sein. Ich muss daher aus diesem und aus den früher genannten Gründen die Behauptung festhalten, dass damals alle Reime eine neue Malung, gewiss zum erstenmal mit Oelfarbe erfuhren. Ich halte darum die Erklärung Götte's für ganz unzulässig, der S. 136 sich äussert: „Wenn diese Neuerungen Sprachformen des vorgerückten XVI. Jahrhunderts enthalten sollten (!)[2]), so würde dies nur beweisen, dass Klauber bei der Auffrischung des gemalten Textes die Sprache seiner Zeit gebrauchte, nicht aber dass der abgeänderte Inhalt in allen Stücken sein Werk war." Ich will nicht untersuchen, was an den geänderten Texten Hans Hug Klauber's, des Malers, persönliches Werk ist, es wird ihm ein Freund die Verse gedichtet haben (gerade wie es in Bern geschah); aber dass sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, seiner Zeit angehören, dagegen im XV. Jahrhundert, als das Gemälde entstand, nicht verfasst sein können, ver-

der uns unbekannten Handschrift oder einem Totentanz aufgebracht sein, der zwischen den Basler Bildern und unsern Handschriften vorauszusetzen ist.

[1]) Der Grund, den ich früher dafür gefunden zu haben glaubte in der Wendung „Herr der Herzog", fällt dahin. Ich finde diese Anrede noch in Manuels Zeit und später gebraucht. So in dem Gedichte „Badenfahrt guter Gesellen", das Bächtold in seinem „Niklaus Manuel" (1878) als Zugabe II abdruckt und Einleitung CCXV zwar Manuel abspricht, aber um das Jahr 1526 datiert. Dort heisst es V. 4: „Nun grûetz üch gott, herr der wirt"; V. 10: „dank habt, herr der gast". Und Niklaus Manuel's Sohn, Hans Rudolf Manuel, sagt in seinem Fastnachtspiele „Vom Wein und der trunkenen Rotte", noch im Jahre 1548, a. a. O., S. 356, Vers 2063: „Herr der win"; 2068: „herr der richter".

[2]) Dass wir wirklich solche vor uns haben, glaube ich in meinem Aufsatz S. 74/75 deutlich genug dargelegt zu haben.

suche ich nun aus dem Sprachgebrauch und Wortschatze darzulegen, so weit es die mir zu Gebote stehende Kenntnis dieser Merkmale erlaubt.

Ich beginne mit den Partien, die ganz neu sind, die keinen Anklang an die alten Totentanzverse enthalten; dabei wiederhole ich zunächst meine frühere Bemerkung (Beiträge, S. 75), dass die Verse zum Heiden und der Heidin einen humanistisch geschulten Verfasser verraten. Diese Figuren sind nun nicht mehr, wie in Klein-Basel, als Türke und Türkin gemeint, sondern als antike Heiden: „Komm, falscher Heyd und gottlos Mann, Dein Abgott dir nicht helffen kann, Den Teufel hast für Gott geehrt“ usw. — so redet der Tod den Heiden an, und dieser ruft als Retter herbei: „Jupiter, Neptunus und Pluton, Ihr höchsten Gött wolt mich nicht lon, Wann ihr all dry sind unsterblich.“ Ebenso bittet die Heidin zu: „Juno, Venus und auch Pallas.“ Sodann tragen die neuen Partien einen neuen, teilweise burlesken Charakter, ja, fallen hie und da in einen mutwilligen Ton, der die ernste, edlere Sprache der alten Zeit verderbt. Ich wähle dazu als Beispiel den Krämer, der die Stelle der Klein-Basler Begine einnimmt.

Wol hehr, Krämer, du Groscheneyer,
Du Leutb'scheisser und Gassenschreyer,
Du must jetzmals mit mir darvon,
Dein Humpelkram eim andern lon.

Der Krämer heisst hier „Groscheneyer“, d. h. ein Einwohner des Dörfchens Gressonay am Südabhang des Monte Rosa. In dem Buche von Schott, Die deutschen Kolonien in Piemont (Stuttgart 1842) wird S. 90 ff. nachgewiesen, dass die Gressonayer schon früh als Händler umherzogen und später in der Schweiz und in Schwaben Handelshäuser gründeten, besonders für Baumwoll- und Seidenwaren. Die früheste Erwähnung in dieser Eigenschaft findet er zum Jahre 1531, wo die Gemeinden des Berner Oberlandes bei ihrer Regierung dagegen vorstellig werden, dass „Gristheneyern“ die Niederlassung in ihren Dörfern gestattet werde. Ihre Erwähnung im Totentanz verweist uns also sicher erst

ins XVI. Jahrhundert, und der grobe Ton der Anrede stimmt zu der Sprache, die bei dem Juden („Huium, Jud, mach dich auff die fahrt") und dem Heiden angewendet ist.

Einen natürlichen Anlass zur Aenderung der Worte bot das Bedürfnis, dieselben dem Bilde anzupassen bei der Edelfrau und dem Blinden. Hier nahm in Klein-Basel der Reim weder auf den Spiegel noch auf den führenden Hund Rücksicht, stand sogar mit dem letztern in Widerspruch. Die Antwort der Edelfrau („O angst und noht, wie ist mir b'schehen" usw.) und vollends die Anrede an den Blinden („Du armer, blinder, alter Stock In deinem bösen bletzten Rock") sind durchaus von der gleichen Farbe wie die sofort zu nennenden Wendungen.

Denn nicht bloss einzelne Stellen fallen aus der alten Tonart heraus und verraten eine viel neuere Zeit, sondern die Aehnlichkeit solcher Redeweise ist eine durch alle Neuerungen des Textes durchgehende. Wiederholt begegnet die Wendung „du mit" oder „du in". Sie wird in Klein-Basel zwar auch, aber nur drei Mal gebraucht, erscheint aber in Gross-Basel ausserdem: beim Kaiser („Herr Kaiser mit dem grauen Bart"); beim Herold („Herold in deiner roten Kappen"); beim Waldbruder („mit deinem weissen, langen Bart"); beim Blutvogt („im roten Rock und im Beltzhuet"); beim Blinden (s. oben). Und wie der Jud höhnend mit „Huium" zum Mitgehen aufgefordert wird, so spielt der Tod, grob genug, der Aebtissin gar auf ihr „kleines Bäuchlein" an (nach dem missverstandenen Vorbild Berns), während er den Kilbepfeifer halb vertraulich halb humoristisch „mein Kilbehans" anredet. Auch die Klagen der Klein-Basler Neuerungen werden hier ins Uebertriebene, ja Leere gesteigert: „Ach Angst und Noth, o weh und immer", ruft die Königin, und ähnlich die Herzogin: „Ach Angst und Noth, o weh o weh!"

Zuletzt sei noch an die wenigen Aeusserungen erinnert, die, abgesehen von den sicher Klauber'schen beim Prediger und beim Maler, den Ton der christlichen Gesellschaft nach der Reformation verraten.

Herzog: so erbarm sich Gott in seim Reich.
Abt: Sint ihr g'wesen ein guter Hirt
Hie ewrer Schaf, die Ehr euch wird.
Mutter: Ich hab mich allezeit ergeben
In Todt, hoff aber ewigs Leben.
(Nachahmung Berns, s. oben S. 228.)

Wucherer: Christus hat dich das nicht gelehrt.
Schultheiss: O Gott, du wölst dich mein erbarmen.
Jude: Deins Messiae hast du lang g'wart.
Christus usw. war der recht.

Und die Reime zum Koch sind sicher von Bern beeinflusst, eine übertriebene Steigerung der dortigen. Denn wenn es dort derb genug lautete:

Dinen Buch hast gmestet wie ein Schwyn,

so heisst es in Gross-Basel mit einfältiger Steigerung:

Wie bist so feisst, du kannst kaum gohn (!)
— — O we meins Bauchs, ich muss darvon.

Wir werden uns kaum täuschen, wenn wir in all diesen Wendungen die Eigenart desselben Dichters und der gleichen Zeit erblicken. Sicher ist es auch eine viel spätere Zeit als die der Klein-Basler Sprüche. Dass es aber das XVI. Jahrhundert ist, möge der Gebrauch folgender Worte wahrscheinlich machen.

„Viel Thaler, Müntz, Kronen und Gulden" heisst es beim Krämer. Die französischen „Kronen" oder Sonnenkronen kommen zwar schon in dem Münzvertrag von 1487 vor, sind aber wohl bei uns erst landläufig geworden durch die französischen Zahlungen an die Pensionäre der Schweiz — die in Basel zum ersten Mal 1521 auftreten (Basler Chroniken I, 213) und die als „Kronenfresser" verschrieen waren. Grimms Wb. V 2376 zitiert keine frühern Beispiele als Hans Sachs und den Basler Gengenbach im Anfang des XVI. Jahrhunderts. — „Thaler" gab es erst seit 1519, da solche in Joachimstal zum ersten Mal geprägt wurden. Beide Erwähnungen weisen uns also ins XVI., die Thaler sogar ins vorgerücktere Jahrhundert.

Schaben und schinden (Wucherer) zitiert Grimm im Wörterbuch (unter: schaben) erst aus Niklaus Manuel, Hutten, Hans Sachs, Luther usw. Marziban (Koch), ebenda:

wohl im XV. Jahrhundert aus Italien eingeführt, im XVI. Jahrhundert bereits eingebürgert (Augsburger voc. rerum 1521). Den Gasthut abziehen (Mutter), ebenda: Beleg aus Hans Sachs. Das Frauenzimmer (Königin), kollektiv, das Gefolge einer Fürstin. Aeltestes Zitat, das Grimm gibt, aus Teuerdank. Schmeller S. 803 f. nennt eine Stelle aus dem Jahre 1514. Die Bedeutung, die das Wort so bei der Königin von Gross Basel hat, scheint also erst dem XVI. Jahrhundert anzugehören.

Volkstümliche Wendungen, wie beim Juden: „in die Küche bringen" (Zimmer'sche Chronik I, 260, nach Grimm Wb. unter Küche 2b) oder Beziehungen auf Volksgebräuche wie die beim Kilbekrämer erwähnten Tänze: „der Bettler" und „der schwarze Knabe".[1]) oder endlich neue Wortbildungen wie Greuling (Herzogin),[2]) Dürrling (Narr) — solcher Art mag noch Anderes verwendet sein und könnte einem des zeitgenössischen Sprachgebrauches kundigern Beurteiler, als ich bin, Merkmale der Zeit darbieten.

Aus einer Prüfung all der Aenderungen des Textes, die in Gross-Basel vorgenommen wurden, ergibt sich meines Erachtens, dass sie alle dem XVI. Jahrhundert angehören. Und da uns nun eine Uebermalung durch Hans Hug Klauber (zum Jahre 1568) bezeugt ist, so halte ich die Annahme für geboten, dass die Aenderungen damals eingetreten sind. Es müssen also sämtliche Reime damals übermalt oder vielmehr neu gemalt worden sein. Aber auch

[1]) Ueber den Bettlertanz s. Rud. Voss, Der Tanz, Berlin 1869, S. 178 und 330. Es ist ein Hochzeitstanz. Da er in Kursachsen 1551 als „ärgerlich" verboten wurde, muss es ein ausgelassener Tanz gewesen sein. Den „schwarzen Knaben" habe ich erwähnt gefunden bei Kolross, „Von fünfferlei betrachtnussen" (s. Anm. 1, S. 208), wo der Jüngling zum Spielmann sagt: „mach uff (d. i. spiel auf) den schwartzen knaben". Also in Basel im Jahre 1532! Ebenso in einer Stelle von Joh. Fischart's Gargantua, Ausg. 1582, Bl. J. 3b (nach Zitat bei Wackernagel, Joh. Fischart, S. 56) „Hie gilts — den schwartzen knaben, der gern das braun Meidlein wolt haben" usw. Fischart schildert Baslerische Sitten.

[2]) Das Wort finde ich weder bei Grimm noch bei Heyne; dagegen führt Schmeller I, 981 das Adjektiv „gräwlich" an in der Bedeutung: „abgezehrt, dürr, mager von Tieren und Pflanzen", also im Totentanz wohl synonym mit Dürrling?

die inhaltlichen Aenderungen müssen damals vorgenommen worden sein. Ich komme demnach, in Widerspruch gegen Götte, zu dem Resultat: vor Klauber lauteten die Verse Gross-Basels — abgesehen von den oben dargelegten genaueren Anschlüssen an einige Lesungen der Handschriften — durchaus gleich wie in Klein-Basel, doch nicht als eine Abschrift von den letztern, sondern vermöge einer gemeinsamen Tradition und einer, wahrscheinlich gleichzeitigen ursprünglichen Niederschrift. Der Fortschritt in der Auffassung, den Gross-Basels Sprüche zeigen, war vor Klauber noch nicht vorhanden, nur die Um- und Neudichtung zu Klaubers Zeit hat ihn hervorgerufen.

Dasselbe Verhalten beider Darstellungen versuche ich nun auch an den Bildern darzulegen.

b. Die Bilder.

Für die folgende Besprechung verweise ich wieder auf Massmann's Atlas zu den Basler Totentänzen und auf Götte's zahlreiche, genau nach den Originalen gezeichnete Bilder. Auf alles Einzelne ebenso ausführlich einzugehen als Götte es tut, ist mir hier ohne daneben gestellte Abbildungen nicht möglich. Die Sache verlohnt sich auch dieser Weitläufigkeit nicht. Die Punkte aber, in denen ich den Ansichten Götte's widersprechen muss, darf ich nicht ohne eingehendere Begründung meiner Meinung betonen.

Die Aehnlichkeit der Bilder von Gross- und Klein-Basel braucht im allgemeinen nicht mehr diskutiert zu werden; sie ist so einleuchtend als die des Textes. Nur das steht in Frage, wie die ebenfalls vorhandenen Verschiedenheiten zu erklären seien. Ist der veränderte Charakter der Gross-Basler Bilder, den Wackernagel und Götte ungefähr gleich schildern (s. Wackernagel, Kl. Schr. I, 348; Götte, S. 140 ff.), dem ersten Maler Gross-Basels, nach Götte also dem Ende des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben, oder ist er, wie ich darzutun suchte (Beitr. N. F. I, S. 70 ff.), erst der Tätigkeit Klauber's zu verdanken? Ich schicke hier voraus, dass ich im allgemeinen meine frühere Ansicht festhalten muss, obschon mir Götte in fast allen Punkten

widerspricht. Sehe ich mich, wie oben ausgeführt wurde, genötigt, die Neumalung sämtlicher Sprüche im Jahre 1568 anzunehmen, so halte ich es auch für wahrscheinlich, dass derselbe Maler die Veränderungen der Bilder damals vornahm. Diese entsprechen in der humoristischen Belebung der Totengestalten, ihrer lebhaftern Bewegung, in der Charakterisierung durch Attribute usw. der in derselben Richtung veränderten Sprache der Verse, zumal die letztern mehrfach (z. B. bei der Aebtissin, der Edelfrau, dem Blinden) deutlich auf das (veränderte) Bild hinweisen. Und die Berufung Klaubers in seinen Versen zum Maler bestätigt, dass er sich nicht nur als „Ausbesserer" betrachtete. „Hast du schon grewlich g'macht mein Leib" sagt der Tod zu ihm mit Berufung auf die grausiger gemalten Totengestalten, und in den Worten: „Verhoff doch mein Gedechtnuss bleibt, So lang man disz werck haltet schon", scheint sich der Maler gewissermassen als Neuschöpfer oder doch Umarbeiter der Malerei bezeichnen zu wollen. Dass auch Andere ihn als das ansahen, bezeugt das Lob seines Bewunderers Frölich, der in der Notiz unter des Malers Porträt sagt: „so den Todtentanz zu Basel Anno 1568 auffs herrlichste widerumb renovieret." Und damit sprach Frölich wohl nicht nur sein persönliches, sondern das allgemeine Urteil der Zeitgenossen über Klauber's Leistung aus, da auch Petrus Ramus, schon ein Jahr nach der Restauration, seine unverhohlene Bewunderung äussert über das „egregium pictoris[1]) artificium" und den „Oecolampadius — tam eleganter expressus" (siehe meinen Aufsatz S. 77). Es kommt natürlich dabei nicht in Betracht, dass ein heutiger Kunstkenner ganz anders über dieses Verdienst Klauber's urteilt, wenn er in dem Text zu den „Handzeichnungen schweiz. Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts" (zu Tafel II, 9: Skizzenbuchblätter Hans Hug Klauber's von 1565) sagt: „H. H. Klauber ist durch eine vandalische Tat bekannt geworden, die 1568 vollzogene „Restaurierung" des Basler Totentanzes, welche den machtvollen Bildercyklus des Mittelalters in eine völlig charakter-

[1]) Mit dem „pictor" muss er doch den neuesten Maler meinen, da er speziell vom Bild Oecolampads redet, das sicher nur Klauber zufallen kann.

lose Manieristenschöpfung verwandelte." (B., d. h. Professor Daniel Burckhardt-Werthemann.)[1])

Unter den Figuren, die wohl in Klein-Basel, nicht aber in Gross-Basel erscheinen, sind der Patriarch (VI) und der Erzbischof (VII). Ich vermutete aber, dass ursprünglich auch Gross-Basel sie hatte, dass aber Klauber sie ersetzte durch Kardinal (VI) und Bischof (VII), während er an den Stellen, wo die zwei letztern vor seiner Zeit standen (V Kardinal, IX Bischof), nun die Königin und die Herzogin (die in Klein-Basel nicht vorhanden waren) treten liess; es folgen somit in Gross-Basel auf den König die Königin (statt des Kardinals), auf den Herzog die Herzogin (statt des Bischofs), während Kardinal und Bischof verschoben sind. Unter dem Paare Tod und Kardinal erkannte ich die ältern Umrisse von Tod und Patriarch, wie sie im Klingental sich finden, ebenso unter Tod und Bischof die des Erzbischofs mit seinem Tode. Hier war ich nun so glücklich, auch

[1]) Ich stelle hier zusammen, was ich an urkundlichen Nachrichten über die Basler Totentänze gefunden und nicht gefunden habe. Klingentaler Totentanz: Weder das Rechnungsbuch des Klosters, das von 1441 bis 1477 reicht, und das ich ganz durchgangen habe, noch das Jahrzeitenbuch aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (mit spätern Nachträgen) erwähnen irgendwo den Totentanz. Dagegen habe ich aus dem Jahrzeitenbuch für den Bau des Kreuzganges das Jahr 1437 nachweisen können (Anzeiger f. schweiz. Geschichte 1877). Es ist zu vermuten, dass die Malerei hier wie bei den Predigern aus der Tasche eines den beiden Klöstern wohlwollenden Stifters bezahlt worden ist. — Ueber das Uebermalungsjahr 1512 s. meinen frühern Aufsatz. Prediger Totentanz: Auch hier enthalten die Klosterurkunden nichts über den Totentanz (L. A. Burckhardt, Die Dominikaner Klosterkirche, S. 9). Klaubers Uebermalung von 1568 und die Ausbesserungen von 1616 und 1658 sind in der Inschrift am Schluss des Gemäldes, wie sie von Frölich, Merian u. A. mitgeteilt wird, hinlänglich bezeugt (ausführlich bei Massmann, S. 49—52). Obwohl aber Frölich von der Klauber'schen Erneuerung sagt (Zween Totentänz, epistula dedicatoria, S. 4), dass sie ex communi aerario bezahlt worden sei, habe ich doch in den amtlichen Rechnungen nichts darüber gefunden. Umsonst habe ich die Wochenausgaben des Rates vom Jahre 1568 bis (einschliesslich) 1569 und das Ausgabenbuch des Predigerklosters zu den Jahren 1567 bis 1569 zu diesem Zwecke durchgesehen. Auch für das Jahr 1616 fand ich dort nichts. Erst die Uebermalungen von 1658 und 1703 sind in den Ratsbüchern, letztere auch in den Bauakten vermerkt. Was davon wissenswert ist, habe ich S. 85 meines frühern Aufsatzes mitgeteilt.

einmal die Zustimmung Götte's (S. 126) zu gewinnen. Auch er hält Klauber hier für den Urheber der Veränderung, da er zwei Schlussverse zum Kardinal von Bern entlehne, wo sie „nach dem ganzen Gedankengang ursprünglicher zu sein scheinen". Nun aber folgerte ich weiter als „wahrscheinlich", dass unter der jetzigen Königin in Gross-Basel ehemals der Kardinal, unter der Herzogin der Bischof — beide an der Stelle, wo sie in Klein-Basel stehen — gemalt gewesen seien. Ich gestand dabei, dass die Figuren in ihren Umrissen sich nicht entsprächen, wie es bei den zwei andern Paaren der Fall sei, und dass die beiden Frauen, die „das schönste Kostüm der ganzen Bilderfolge" hätten, mir für den „hölzernen Klauber" zu gut schienen. Hier will nun Götte meiner Vermutung nicht folgen. Er weist nach, dass beide Frauen ein Kostüm haben, wie es zu Ende des XV. Jahrhunderts üblich war. Somit seien die Königin und die Herzogin vom ersten Maler Gross-Basels gemalt worden. Derselbe habe zwar sonst die Bilder Klein-Basels kopiert, hier aber, um den Fürsten ihre Gemahlinnen folgen zu lassen, neue Gestalten eingeführt. Nach Götte blieben also von 1500 bis 1568 Patriarch und Erzbischof (die erst Klauber beseitigte), es fehlten aber Kardinal und Bischof, die der Königin und der Herzogin gewichen waren. Dann aber — entgegne ich — sind natürlich auch ihre Reime gewichen und haben denen zur Königin und Herzogin Platz gemacht. Und nun? Woher nahm später Klauber die Reime zu Kardinal und Bischof, als er diese 1568 an die Stelle von Patriarch und Erzbischof setzte? Die Reime des Kardinals (abgesehen von den zwei Zeilen aus Bern) und des Bischofs sind nämlich die alten, die in Klein-Basel und den Handschriften längst vorhandenen. Hat sie Klauber an der verschollenen Stätte des Klingentals geholt? Mir scheint die Folgerung unentrinnbar: die Umgestaltung aller vier Figuren, des Kardinals in Königin, des Patriarchen in Kardinal, des Erzbischofs in Bischof, des Bischofs in Herzogin, müssen gleichzeitig geschehen sein, also entweder durch den ersten Maler, der angeblich am Ende des XV. Jahrhunderts malte, oder durch Klauber im Jahre 1568. Nun tragen

aber die Verse von Königin und Herzogin den oben geschilderten Charakter des XVI. Jahrhunderts, der Klauberschen Erneuerung, sogar mit einer Entlehnung aus Bern (also nach 1553).

Aber — so frage ich nun weiter — wie reimen sich die Kostüme der beiden Frauen mit Klauber? Die Antwort bringt mir eine Mitteilung des Herrn Prof. Daniel Burckhardt, des frühern Konservators der Basler öffentlichen Kunstsammlung. Er weist mich auf ein Blatt derselben hin, das die Vorbilder der Herzogin zeigt. Das Blatt trägt die Signatur U 6 und ist eine Federzeichnung. Laut der Beschreibung im (alten) Katalog von der Hand Prof. Daniel Burckhardt's, S. 102, Nr. 8, ist es eine Studie zu einem Kirchenfenster, 0,32 m hoch und 0,68 m breit, und zeigt zwischen acht Pfeilern unter den darüber sich öffnenden Bogen sieben stehende Gestalten, die durch Inschriften als Sibyllen bezeichnet sind. In kleinern Figuren sind über den Pfeilern Tugenden und Laster und in den Tympanen heilige Szenen dargestellt. Das Ganze ist eine grossartige Komposition in feierlichem Stil. Die sechste Sibylle nun (von links an gezählt) als Erythraea (eigentlich „Erichea", was in Spiegelschrift dabei steht) bezeichnet, ist durchaus die Herzogin des Gross-Basler Totentanzes.[1]) Die Figur ist mit wenig Abweichungen die gleiche. Nur hält die Sibylle in der rechten, erhobenen Hand eine Blume, während die Herzogin diese Hand geöffnet, in einer für die Situation nicht recht verständlichen Weise (auch dies ein Anzeichen für die Entlehnung) emporhält. Die Sibylle hat auch eine andere Kopfbedeckung (nicht den Schleier), es mangeln ihr die Zöpfe der Herzogin, und ihre Füsse sind nackt. Aber die Pauschärmel an den Ellenbogen, die Schürzung des Kleides an der Hüfte und besonders die eigentümliche Hängeschnur mit dem Anhängsel über dem Leib hat

[1]) Siehe die Wiedergabe nach Photographie auf Tafel II am Schluss dieses Bandes. Zur Vergleichung ist dort zwischen der dritten Sibylle links und der sechsten Sibylle rechts die Herzogin nach Büchel's Zeichnung in der Kunstsammlung reproduziert. Der Verwaltung der Kunstsammlung verdanke ich hiemit bestens die Erlaubnis zur Aufnahme der Photographien.

sie gleich der Gestalt am Totentanz und hält in gleicher Weise mit der Linken das Kleid. Die netzförmige Verzierung des Oberärmels fehlt ihr. Diese findet sich jedoch ebenso, wie die vor der Brust herabhängenden, an der Spitze zusammengebundenen Zöpfe bei der Sibylle Nr. 3 („Persica"). Offenbar hat also der Gross-Basler Maler die Motive zu seiner schönen Herzogin von zwei Figuren dieses Blattes hergeholt und beide kombiniert. Das Sibyllenblatt wird von Prof. Burckhardt als „Baslerisch" bezeichnet und etwa dem Jahre 1515 zugeschrieben. Es stammt aus der Amerbach'schen Sammlung.

Es kann somit kaum bezweifelt werden, dass die Herzogin dem Uebermaler des XVI. Jahrhunderts, d. h. Hans Hug Klauber, zugehört, dass somit mein oben dargelegter Schluss aus den Reimsprüchen das Richtige traf. Gefehlt habe ich also in meiner frühern Annahme, die ich übrigens S. 81, Anmerkung, hinlänglich zweifelnd aussprach, das Kostüm sei erst 1616 gemalt; gefehlt hat aber auch Götte, der die Figur dem ersten Maler um 1480 zuschrieb. Und durch diese Entdeckung ist nun auch erwiesen, dass Klauber, der allerdings für sein und seiner Frau Porträt das Zeitkostüm wählte, für andere von ihm umgestaltete Figuren, die als Ideale nicht an das Kostüm seiner Zeit gebunden waren, ältere Muster anderswoher herbeizog. Dabei hat er Auslese gehalten unter solchen Vorbildern, natürlich auch nach Bedürfnis und Laune daran geändert.

Es kann hienach nicht mehr als blosse Lufthypothese oder Willkür angesehen werden, wenn ich auch andere Kostüme Gross-Basels, die von Klein-Basel abweichen, Klauber zuschreibe und ihm ein Anlehnen an Trachten früherer Zeit zutraue. Götte hat nämlich, was mir früher nicht gelang, gut ausgeführt, dass die Tracht nicht nur der Königin und Herzogin, sondern zahlreicher anderer Figuren, die von Klein-Basel stark abweichen oder neu sind, „dem XV. und allenfalls dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehört" (S. 127 f.). Dies trifft, wie ich im Ganzen zugebe, zu bei den Figuren des Ritters, Edelmanns, Ratsherrn, Kaufmanns, Pfeifers, Herolds, Schultheissen, Krämers, Vogtes, Juden, Heiden

und der Heidin. Er weist dafür auf Belege aus Schedels Chronik (1493), Hefner-Alteneck's Trachtenbildern u. a., die ich meistens, doch nicht immer ganz genau, übereinstimmend finde. Dennoch kann ich seinem Schlusse nicht folgen, dass diese Gestalten, weil ihre Tracht dem Ende des XV. Jahrhunderts angehöre, aus der Hand des ersten Malers hervorgegangen und nur in nebensächlichen Dingen später von Klauber „ausgebessert" seien. Mich hindern an der Zustimmung erstlich der soeben nachgewiesene Umtausch der vier Figuren, sodann die früher dargelegte allgemeine Veränderung der Verse. Das dargestellte Verfahren Klauber's gibt mir die Erklärung und berechtigt mich anzunehmen, derselbe habe, wie die Herzogin, so auch die andern Figuren von alten Mustern hergenommen. Ihm weise ich also alle diese Kostüme zu. Ich glaube nicht eine blosse „Behauptung" (Götte S. 131) aufzustellen, sondern nach Analogie seines Verfahrens bei der Herzogin eine Berechtigung zu der Annahme zu haben, dass Klauber ein Umarbeiter (ich will denn den Ausdruck „Neumalung", den mir Götte S. 134 bekrittelt, vermeiden) des ganzen Gemäldes gewesen sei in der eben bezeichneten Weise. Dass er sich bei dieser Umarbeitung teilweise der Vergangenheit anzubequemen bemüht habe, zeigen ja die in seiner Zeit nicht mehr üblichen spitzen Schuhe, die er vielen seiner Leute gelassen hat und auch dem Bauern und den andern Figuren im Bild des Predigers gab, das selbst Götte ihm zuweist. Warum soll der nicht ungeschickte Maler, aus dessen Jugendjahren Massmann Kopien nach Dürer namhaft macht (S. 45), frühere Meister nicht auch sonst nachgeahmt und verwendet haben, wie er es tatsächlich beim Bilde der Herzogin getan hat? Dass er beim Koch Manuel kopierte und beim Narren sowie einigen andern Figuren (siehe meinen Aufsatz S. 79) für seinen Tod Holbein zu Rate zog, lasse ich mir nun durch Götte's Einwendungen (S. 129—132) nicht mehr ausreden. Ich sehe mich sogar von meinem Gegner selbst in meiner Ansicht unterstützt, da er S. 244 — freilich mit anderer Schlussfolgerung — sagt: „die Aehnlichkeit der Totengestalt (in Holbein's Narren) mit derjenigen der Heidin in Gross-

Basel ist unverkennbar". Da frage ich: wer soll denn hier der Nachahmende sein?[1])

Die Summe meiner Darlegungen ist demnach, dass ich meine frühere „Behauptung" oder „Theorie", wie mein Widerpart meine Annahme nennt, festhalten muss: was an den Bildern in Gross-Basel gegenüber denen Klein-Basels eingreifender geändert ist, im ganzen Charakter wie in Einzelheiten, stammt von der Umarbeitung Hans Hug Klauber's im Jahre 1568 her. Vor diesem Jahr sahen beide Bildercyklen einander wesentlich gleich.

Indessen, wenn auch diese meine Annahme bejaht wird, so ist damit nichts entschieden über die Priorität des einen oder des andern Gemäldes in seinem ursprünglichen Zustand. Es muss also die Zeit des Gross-Basler Totentanzes noch weiter untersucht werden.

Zu diesem Zwecke wären diejenigen Bilder zu wählen, die in beiden Cyklen ähnlich sind, wo also keine verändernde Uebermalung oder Neumalung stattgefunden hat. Es sind dies: Papst, Kaiser, König, Kardinal (= Patriarch), Bischof (= Erzbischof), Herzog, Graf, Abt, Ritter[1]), Jurist, Chorherr,

[1]) Was das Gehen der Gross-Basler-Toten auf den Zehen betrifft, worüber Götte S. 130 spricht, so ist diese „unkünstlerische Stellung" offenbar Klauber's Erfindung, denn er hat sie in dem sicher von ihm stammenden Bauer beim Prediger auch angewandt. Dass Klauber einige Totengestalten als Skelette gemalt hat, die Mehrzahl aber nicht, spricht wohl kaum dafür, dass er nicht an alle seine umgestaltende Hand gelegt hat. Es liegt, wie ich glaube, gerade in der Art eines Umarbeiters, dass er ungleich verfährt, bald Neues bringt, bald mehr dem Alten, Vorgefundenen sich anpasst und so ein Bild schafft, das Ungleichheiten an sich trägt. — Die Ausführungen Götte's sodann über die Fehler des Totenskelettes beim Arzte (S. 132 ff.) sind aus der Feder des kundigen Anatomen sehr dankenswert und ich bekenne meine Unkenntnis im voreiligen Lob, das ich der Figur spendete. Aber dass sie deswegen nur in einigen Partien, die nach Vesal gezeichnet sein können (wie Götte zugibt), von Klauber stamme, bezweifle ich. Die Verse weisen doch triumphierend auf die vermeintliche Richtigkeit der „Anatomey"! Klauber hatte wohl keine Ahnung davon, dass er zu wenig Rückenwirbel machte und andere Versehen gegen die Natur beging. Die unrichtige rechte Hand, die sich schon in Klein-Basel findet und in Gross-Basel stehen geblieben ist, bleibt aber doch eines der bemerkenswerten Kriterien für die ursprüngliche Gleichheit der Vorlage beider Gemälde.

Arzt, Edelmann[1]), Aebtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling. Aber unter diesen kann ich zeitbestimmende Kennzeichen der Tracht nur an folgenden wahrnehmen: Graf, Ritter, Edelmann, Jüngling. Ich beschränke mich darum auf die Besprechung dieser vier Figuren.

Der Graf. Der Graf in Gross-Basel trägt den kurzen Mantel, den wir oben (S. 217) als der burgundischen Mode entstammend und in Deutschland als der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörend schilderten. Es ist derselbe Mantel wie in Klein-Basel der des Grafen und des Schultheissen, nur mit dem Unterschiede, dass dort der Kopf durch ein Loch des Tuches durchgesteckt erscheint, während hier — offenbar nach vornehmerer Mode — eine umgelegte Schnur mit Hafte auf der rechten Schulter das Mäntelchen teils hält, teils schmückt (vgl. ähnlich die Angabe bei Weiss I, S. 115). Während das Mäntelchen des Klein-Basler Grafen mit eleganten Stickereien bedeckt ist (die indessen der Uebermalung von 1512 zugehören können) und in einem steifen Tuch besteht, bildet dieses in Gross-Basel feine Querfalten und zeigt am Schlitz einen Umschlag, was auf einen leichten Kleiderstoff schliessen lässt. Ebenso hat übrigens der Mantel des Schultheissen in Klein-Basel Stickereien und dünnfaltigen Umschlag über der linken Schulter. Weiter ist der Gross-Basler Graf über den enganschliessenden Beinlingen mit Oberschenkelhosen versehen, die elegant in spitze Lappen ausgezackt sind. Es ist wiederum die burgundische Modetracht der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die eigentümliche Kopfbedeckung, ein Tuch, das den Kopf zur Seite und hinten anmutig umhüllt, findet Götte mit Recht wieder in Schedel's Chronik von 1493, pag. XLI und XLVII. Sie ist aber bei Hefner-Alteneck II, 141 für einen jungen Mann „aus der Mitte des XV. Jahrhunderts" ähnlich angegeben; siehe auch Weiss, S. 231, Fig. 105, vgl. 104 d und S. 238. Der Herold Gross-Basels hat die gleiche Kopfbedeckung; hier fehlt aber die Möglichkeit des Vergleiches mit der Klein-Basler Figur, weil diese zerstört ist.

[1]) Warum ich Ritter und Edelmann nicht mit Götte zu den in der Tracht abgeänderten Figuren zähle, ergibt sich aus dem Folgenden.

Aus der Vergleichung des Kostüms ergibt sich: Die Tracht des Grafen in Klein-Basel und Gross-Basel gehört derselben Zeit an, nur ist die Kleidung des einen eleganter als die des andern ausgeführt. Die Zeit ist die Mitte oder zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.[1])

Auch die Gestaltung des Totenkopfes, auf beiden Bildern, abweichend von allen andern mit dem Gesicht eines Lebenden, scheint zu bestätigen, dass wir es hier wie dort mit der gleichen Vorlage zu tun haben.

Genau dasselbe Verhältnis aber erkenne ich beim Edelmann. Während Klein-Basel nur seinen Oberleib mit einem Panzer — es ist ein richtiger, aber einfacher Plattenharnisch — bekleidet, die Beine aber in den engen, längsgestreiften Beinlingen lässt, die auch andere Figuren (z. B. der Pfeifer) tragen, hat Gross-Basel den Harnisch kunstreicher gestaltet, mit feinen Längsrippen an der Brustplatte, wie an den Schulter- und Ellbogenklappen, dazu auch die Beine und Füsse mit ebenso geformtem Metall umgeben. Vollkommen gleich aber hängt das unter dem Metall getragene Panzerkleid in langen Lappen von beiden Schultern bis ans Knie herab. Die Lappen sind aber im Gross-Basler Bilde an den Längsrändern „gezaddelt", d. h. in blätterförmige Spitzen ausgeschnitten. Ueber dieses Lappen- und Zaddelwerk berichtet Weiss (I, 219), dass es schon im Anfang des XV. Jahrhunderts an der männlichen Kleidung aufkam und durch Verordnungen (Kreuzburg 1406) eingeschränkt werden musste, doch immer überhand nahm und (S. 236) „seine äusserste Durchbildung und zugleich sein Ende um 1470 erreichte." Einen Ritter mit ganz ähnlichem Zaddelwerk wie das unseres Edelmannes stellt Weiss S. 269, Fig. 118b dar. Auch hier hängt es von den Aermeln herab. Also müsste der Gross-Basler Edelmann spätestens um 1470 gemalt sein.[2]) Den

[1]) Hiezu passt auch das Käppchen des Klein-Basler Bildes; vgl. z. B. Hefner II, 48, Figur links im Hintergrund.

[2]) Indessen halte ich es nicht für unmöglich, dass Klauber, der hier wie anderwärts auf alte Muster könnte zurückgegriffen haben, das übertriebene Zaddelwerk angebracht hat. Die Gleichartigkeit der beiden Figuren in Klein-Basel und Gross-Basel würde dann noch erhöht und die Datierung rückwärts bis um 1450 erleichtert.

Vollbart aber hat dem Edelmann wohl erst Klauber angehängt, da von 1450 bis 1500, wie auch in den 50 vorangehenden Jahren, in Deutschland der Bart „mit wenigen Ausnahmen geschoren wurde" (Weiss a. a O., S. 224, vgl. S. 239), Vollbärte aber erst im XVI. Jahrhundert getragen wurden (ebenda S. 237 und II, S. 620, 647).

Wiederum wird also der Unterschied in Klein-Basel und Gross-Basel nur darauf zurückzuführen sein, dass in letzterm eine modischere, vornehmere Kleidung gegenüber der einfachern vorliegt; beide aber sind gleichartig und gleichzeitig.

Ebenso verhält es sich mit dem Ritter. Denn wenn man von der richtigen Körperhaltung in Gross-Basel (Götte, S. 80) und von der grössern Lebendigkeit des Todes absieht, — beides, wie ich meine, Klaubers Werk — haben wir hier wieder dieselben Unterschiede der Kleidung: in Klein-Basel den einfachen Plattenharnisch mit einem vertikal in Riemen gegliederten Schurz, in Gross-Basel einen kunstreich verzierten Panzer, an dem namentlich wieder die blätterförmigen Zaddeln des Schurzes der Kleidung des Edelmannes entsprechen.

Endlich der Jüngling. Beide Figuren, die in Gross-Basel und die in Klein-Basel, haben übereinstimmend den kurzen Rock der burgundischen Mode, der nur bis an das Gesäss reicht (Weiss I, 228). Der Klingentaler trägt die oben besprochenen Oberschenkelhosen, der im Predigerkloster hat am einen Oberschenkel eine Stickerei oder aufgenähte Zeichnung[1]), wie sie in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts bei Stutzern Mode war (Weiss I, 224; Hefner-Alteneck II, Tafel 48, Hauptfigur). Ausserdem aber zeigt der letztere an der von seinem Barette herabhängenden Sendelbinde, und zwar an der Langseite derselben, das Zaddelwerk (ein überladenes Modejournalbild dieser Zeit, siehe Weiss, Fig. 108 a).

Ich erkenne auch hier an beiden sich entsprechenden Gestalten die Merkmale ein und desselben Zeitkostüms,

[1]) die Götte S. 146 abbildet und bespricht; ich hatte sie schon längst bemerkt, wusste aber nichts damit anzufangen, so wenig als Götte.

nämlich der Zeit um die Mitte des XV. Jahrhunderts oder eher einer etwas spätern. Nur ist wieder der eine Jüngling eleganter, modischer ausgestattet als der andere.

Ich fasse wieder zusammen, was mir die Betrachtung der Bilder ergeben hat. Beide Totentänze stehen einander zeitlich nahe, ja, ich sehe keinen Grund dagegen, wohl aber mehrere dafür, dass sie vom gleichen Maler gemalt sein können. Denn die Umarbeitung Klauber's im Jahre 1568 hat nicht nur nachweislich mehrere neue Szenen und Umgestaltungen früherer Figuren geschaffen, sondern auch tatsächlich die Herzogin nach ältern Vorbildern gemalt, so dass der Schluss berechtigt ist, ihm werden auch alle die Veränderungen zuzuschreiben sein, worin die Bilder Gross-Basels in Tracht, Bewegung der Menschen wie der Tode und in modernerer Auffassung des ganzen sich von Klein-Basel unterscheiden. Das letztere wird besonders auch durch die Reime unterstützt. Somit sind beide Bildercyklen vor 1568 wesentlich identisch gewesen. Damit halte ich also meine frühere Ansicht fest. Die Zeit möchte ich nun, etwas abweichend von meiner frühern Schätzung, auf die Mitte des XV. Jahrhunderts oder etwas später bestimmen. Das scheinen mir die Kostüme zu fordern.[1])

---

[1]) Die Tradition, dass die Herren des Konzils zum Andenken an das grosse Sterben von 1439 den Totentanz zu Predigern hätten malen lassen, finde ich zuerst bei Merian 1621 (Massmann, S. 65/66, Anm. 1). Es wäre doch leicht möglich, dass nur eine spätere Kombination den Zusammenhang von Pest und Totentanz, somit auch von Konzil und Totentanz sich ausgedacht hätte. Wie die Angabe Merian's (und nach ihm Büchel's), dass das Predigerbild „mit der neuerfundenen Oelfarbenkunst" zur Zeit des Konzils gemalt worden sei, sicher nur ein Rückschluss aus dem Zustand des Gemäldes seit 1568 ist, so könnte leicht die ganze Datierung auf 1439 nicht auf Tatsachen beruhen. Als man so kombinierte, konnte man noch nicht wissen, dass solche Totentanzbilder auf viel älterer Tradition beruhen und einer Anknüpfung an ein Pestjahr nicht notwendig bedurften. Bis zum Jahre 1439 können die oben besprochenen Kostüme nicht zurückgesetzt werden. Fraglich dagegen könnte es scheinen, ob die Klingentaler Bilder den grossen Brand des Dormenterhauses im Jahre 1466 haben überstehen können. Durch eine der Nonnen angezündet verbrannte damals, wie Wurstisen's Basler

Es bleibt nun noch die weniger wichtige Prioritätsfrage zu untersuchen. Von den Gründen, die ich in meiner frühern Arbeit (S. 86 ff.) gegen die Ableitung aus dem Klingental geltend machte, lasse ich zwei fallen: die Begine und den Prediger betreffend. Sie sind beide nicht beweisend, der erstere an sich nicht, der zweite, weil es nicht sicher ist, ob Gross-Basel vor Klauber einen Prediger hatte. Um so mehr aber muss ich die andern Momente betonen, die meine Ansicht stützen: das feindliche Verhältnis der beiden Klöster, die Klostertradition der Totentänze und den Spruch am Beinhaus.

Wer die eingehende Darstellung der Klostergeschichte Klingentals in der Schrift Karl Burckhardt's[1]) verfolgt, wird sich nicht verhehlen können, dass vom Jahre 1431 an bis 1480 und weiter ein andauernd feindseliges Verhältnis zwischen Klingental und seinen Aufsehern im Gross-Basler Predigerkloster bestand, das namentlich durch die Freunde der zuchtlos gewordenen Nonnen bis zur gegenseitigen Gereiztheit und fast bis zum offenen Kriege der in den Streit eingreifenden Parteien gesteigert wurde. Auch das Jahr 1480, das Götte als einzig mögliches für die Entlehnung der Bilder Gross-Basels aus Klingental annehmen möchte (S. 146), weil damals die renitenten Schwestern ausgetrieben und gehorsame von Gebwiler eingeführt wurden, auch dieses Datum ist der Herübernahme des Gemäldes nicht günstig; denn die kurzen zwei Jahre bis zur gewaltsamen Wiedereinsetzung der alten Frauen waren für die Prediger eine Zeit beständiger Anfechtung und schliesslich des Unterliegens

Chronik sagt, „das fürnempste Dormitorium oder Schlafhaus, mit allem Hussroth, Kleidern und Kleinotern auf 10000 Gulden geschetzet." Dass aber damals nicht etwa bloss der Dachstuhl abbrannte, sondern mindestens das ganze obere Stockwerk, besagen die bedeutenden Bauausgaben des Rechnungsbuches im Jahre 1467 für eben dieses Gebäude (Mauer- und Zimmerarbeiten 2428 Pfund). An der Südwand dieses Dormenters aber war der zweite Teil des Totentanzes gemalt. Doch blieb vielleicht die untere Aussenwand mit den Malereien von Feuer und Wasser verschont. Sonst müssten wir mit der Datierung unter 1467 hinabgehen.

[1]) Die Klosterkirche Klingental, Mitteilungen für Erhaltung historischer Altertümer in Basel, Heft VII, 1860.

in ihrem Anspruche an das Regiment über die Nonnen. Die Dominikaner blieben ihrer Aufsicht über die Klingentalerinnen für immer enthoben und mussten dazu noch bedeutende Summen Geldes zahlen.

Es scheint mir undenkbar, dass in dieser Zeit beständiger Zänkereien die Prediger bei den Nonnen einen Schmuck ihres Klosters sollten entlehnt haben. Aber freilich, auch die Entlehnung durch die Nonnen, die ich früher annahm, kann ich bei nochmaliger Ueberlegung nicht für möglich halten. Wie sollten die stolzen, meist aus vornehmen Geschlechtern stammenden Klingentaler Frauen dem verfeindeten und verhassten Mönchskloster etwas haben verdanken wollen, womit sie ihr Gebäude schmückten, das sie Jahr um Jahr aus eigenen Mitteln schöner ausstatteten? Wohl aber lässt sich denken, dass beide Klöster in gegenseitiger Konkurrenz und gewissermassen eins dem andern zum Trotz die gleiche Malerei als Verschönerung ihrer Räume besitzen wollten. Also mochten die Klosterinsassen oder deren ausserklösterliche Gönner etwa zur gleichen Zeit die angebotenen Dienste eines fremden Malers zu diesem Zwecke in Anspruch nehmen.

Aber die neuen Reime, die damals zu den alten 24 hinzugetan und, nach den Sprachformen zu schliessen, meist in Basel gedichtet wurden, stammen gewiss von einem männlichen, nicht einem weiblichen Konventualen, sind also zunächst für die Dominikaner in Gross-Basel geschaffen. Und das führt mich auf meinen zweiten Gesichtspunkt: die Klostertradition. Wie ich ehemals (S. 90) bemerkte, wurde schon frühe diesen Todesdarstellungen der Zweck gegeben, dass sie eine Mahnung an das Volk sein sollten, des Todes zu gedenken. Da Fehse neuerdings nachgewiesen hat, dass die Totentanztexte ihren Ursprung genommen haben in den lateinischen Versen eines Geistlichen, die zu den menschlichen Figuren erklärend gesetzt wurden, woraus sich dann die Schilderei eines Tanzes von Lebenden und Toten und ein Zwiegespräch derselben mit immer mehr moralisierendem Inhalte entwickelte, so ist es auch geboten zu betonen, dass die ganze Totentanzkunst in vorzüglicher Weise den Auf-

gaben der predigenden Bettelorden, vornehmlich also der Dominikaner, entsprach. In Dominikanerklöstern finden wir daher, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise die Totentanzbilder. Zu den Seite 90 schon von mir genannten in Basel, Bern, Strassburg, Landshut, Konstanz, Metnitz (nahe bei einer Dominikanerkirche, der zu Friesach in Kärnten), füge ich nun noch das entfernte Neapel hinzu, dessen Todesbild (Wackernagel Not. 188) ebenfalls in einer Dominikanerkirche sich befindet. Nur zu erinnern brauche ich zur Erklärung dieser Tradition an die Tatsache, dass der Verkehr der Klöster gleichen Ordens ein überaus enger war. Nicht nur von dem Berner und Basler gilt das, die sogar in Bau und Dimensionen sich entsprachen (mein Aufsatz S. 71), sondern auch sonst zogen die Insassen eines Konvents wiederholt bleibend oder doch auf längere Zeit in den Kreis eines andern Klosters. Dies geschah namentlich in langem Verlauf des XV. Jahrhunderts, wo von einem Kloster zum andern die gelockerte Klosterzucht wieder hergestellt, Klausur und „Observanz" wieder eingeführt wurden.[1]) Durch diesen Verkehr konnte natürlich leicht die beliebte Ausschmückung der Kirchhöfe und Kapellen mit Totentanzbildern sich verbreiten. Aber wie es in wichtigern Ordensangelegenheiten immer die männlichen Glieder des Ordens sind, die die Sache in die Hand nehmen und die Schwestern regieren, so liessen sicherlich auch in äussern Dingen sich die Mönche durch die Nonnen nicht leiten. Das spricht entschieden gegen die Herleitung des Gross-Basler Bildes von dem des Klingentals.

Und nun drittens der Spruch am Beinhaus in Klein-Basel, von dem ich (S. 87 ff. meines Aufsatzes) sagte, dass er wohl zum Kirchhof der Prediger, nicht aber zu dem der Nonnen passe, also nicht dem letztern, sondern dem erstern ursprünglich zugehöre. Ich kann es auch jetzt nicht anders finden, muss aber eine allgemeine Betrachtung darüber anstellen.

---

[1]) Zahlreiche Beispiele für Männer- und Frauenklöster bietet: Seraphin Dietler, Chronik von Schönensteinbach, ed. Joh. v. Schlumberger (1897).

Im Klingental also lauten die Worte über dem Beinhaus mit den blasenden Toten so:

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

Eine Vergleichung mehrfacher Anwendung ähnlicher Worte zeigt deutlich, dass dieselben ursprünglich dem Totentanz fremd, wohl aber überhaupt einem Kirchhofe eigentümlich sind. So die von Wackernagel (S. 310) angeführten aus Hermann von Fritzlar: der knecht ist dicke uber den herren geleget, so si ligen in dem beinhûse. Das Beinhaus steht natürlich am oder im Kirchhofe. Ebenso zu denken ist die Situation bei den Versen des niederdeutschen Fastnachtspieles (Keller 2, 1065, zitiert bei Wackernagel, Anmerkung 120): Hyr is gelonet na rechte Dem heren alse dem knechte: Gy minschen ghat alle hyr by Und sehet, welcher de beste sy. Dazu der Spruch an der Kirche in Ruffach aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert (s. meinen Aufsatz S. 89), der ohne Zweifel auf den anliegenden Gottesacker wies: Gont her und sehent das Recht | Hie lit der her bi dem knecht | Nun gont für-bas in | Und luget wer mag der here sin. Verwandt sodann ist der Spruch am Beinhaus der St. Michaelskapelle zu Kaisersberg[1]): So ist's recht, Da liegt der Meister bei seinem Knecht.

Der Gedanke der Gleichheit von Hoch und Niedrig im Tode wird dann weiter als Gericht, sei es des Todes oder Gottes, ausgedeutet. Hiefür die Beispiele aus Grimm's (Hildebrand's) Wörterbuch V 1391: der tod richtet recht, den herren wie den knecht (Lehmann, Florilegium 767), und: Gott ist wahrhaftig und gerecht | Hie liegt der Herr, hie liegt der Knecht | Nu, ihr weltweisen, tretet herbey | Sagt, wer Knecht oder Herre sei. Dies aus der Sprichwörtersammlung von Friedr. Petri 1605. — Die Worte von Herr und Knecht sind überhaupt sprichwörtlich geworden. In

[1]) Stehle, der Todtentanz von Kienzheim, Jahrb. f. Gesch., Spr. und Litt. Elsass-Lothringens XV (1899), S. 91, nach Mündel, Haussprüche und Inschriften im Elsass, S. 15, mitgeteilt.

dem öffentlich zu Basel im Jahre 1550 aufgeführten Schauspiel des Basler Pfarrers Valentin Boltz von Ruffach, das der Verfasser im Druck herausgab (zweite Auflage 1551), und das in einigen Partien fast einem dramatisierten Totentanz gleichkommt, ruft „Hely (Elias) der gsatzpriester" (Blatt R IVb der zweiten Auflage) aus: „Ja, ja, das ist doch eben recht | Da liegend d'herren und die knecht. Der Tod rühmt sich, keines Standes zu schonen.

Nun aber wurde das an Kirchhöfen übliche Wort auch mit dem Totentanz in Verbindung gesetzt und bei einem Beinhaus oder einem „Tanzhaus" angebracht, bald als Einleitung, bald als Schluss des Reigens. So nicht nur, und nicht zuerst im Klingental, sondern auch zusammen mit den „jüngern", d. h. achtzeiligen Totentanzversen und -bildern. Der älteste Druck derselben „Der Doten tantz mit figuren", schon 1459 vorhanden (Massmann, Serapeum II, 184), hat am Schluss das Bild eines Kirchhofes (in der Münchener Handschrift, Blatt 22a) mit Beinhaus und auferstehenden Toten und dazu auf dem vorhergehenden Blatte 18 Reimzeilen, in denen die Worte vorkommen:

Merckent und gedenckent ir menschen gemein,
Hie lygent gebeyn gross und klein
Wellichs sin man, frawe, ritter oder knecht?
Hie hat sich zu ligen iedermann recht
Der arme bi dem richen, der knecht bi dem herren.

Die Verse, im „Spiegelbuch" (Max Rieger, Germania XVI, 1871) in besserer Form überliefert, scheinen schon in den Anfang des XV. Jahrhunderts zu gehören und dem Totentanztext erst in diesem Druck beigefügt worden zu sein (Rieger S. 180). Aber nun bietet der jüngere Totentanz schon als Einleitung ähnlich lautende Verse (Blatt 1b) zur Begleitung eines Bildes. Vier aufspielende Tote um drei aus gemeinsamem Grabe herauskommende Gerippe sitzen auf einer Bank unter dem Dach oder Tanzboden. Die vier zugehörigen Verse lauten:

Wolan, wolan jr herren und knecht
Spryngt herbey von allem geschlecht
Wie jung, wie alt, wie schön oder kruss,
Ir mossent alle in diess dantzhuss.

Und diesen Spruch hat nun auch der erst kürzlich in Beschreibung und Text — die Bilder sind längst zerstört — bekannt gewordene Totentanz zu Kienzheim im Oberelsass an seine Spitze gestellt. Das zugehörige Bild muss dem des jüngern Totentanzes ähnlich, doch nicht identisch mit ihm gewesen sein. Auch hier heisst es: „Wolher, ihr herren und ouch ir knecht | Springent herbey vom [sic!] allem geschlecht | Wie jung, wie alt, wie schon und kruss | usw. Darunter die Jahrzahl 1517, die unter dem langen vorangehenden Spruch des Predigers in Worten ausgeschrieben ist.[1])

Doch kehren wir zum Klingentaler Spruch zurück. Wie beim „Dotentanz mit Figuren", so ist hier der Kirchhofspruch von Herr und Knecht dem Reigen vorangestellt und zwar mit dem Beinhaus (das dort an anderer Stelle ist): beides nicht in dem Sinne, den mehrere der angeführten Fälle meinen, dass nämlich der Tod die Stände aufhebe und alles gleich mache, sondern in dem geistlich gewendeten Sinne, dass hier Gott gerecht richtet. Also wie es im Fastnachtspiele und in Ruffach angedeutet war, nun aber bestimmter ausgesprochen, somit wie in dem angeführten Sprichworte. Allein hier, auf dem innern Kirchhofe der Nonnen, war es bare Gedankenlosigkeit daran zu erinnern, dass an der abgelegenen Totenstätte etwa wie auf einem Schlachtfelde „Herren und Knechte" beisammen lägen. Die Mahnung scheint mir nur erklärbar, wenn sie anderswoher, wo sie passen mochte, mit samt der übrigen Bilderreihe hieher

[1]) Der Herausgeber ist Stehle (siehe vorige Anmerkung). Nur dieser Spruch ist vierzeilig; alle andern, 25 an der Zahl, zeigen je acht Zeilen des Todes und der menschlichen Figuren. Es sind, so viel ich nach den mir bekannten Anführungen urteilen kann, die Sprüche des „Dotentantzes mit Figuren" jedenfalls zum Teil auch seine Bilder gewesen. Da mir aber vom letztern weder Text noch Bilder zugänglich sind, muss ich die Vergleichung Andern empfehlen. Einige Notizen deuten mir auf sichere Aehnlichkeit. Auf das Titelblatt des Kienzheimer Totentanzes hat der Schreiber des XVI. Jahrhunderts, dem wir die Kenntnis des Werkes allein verdanken, eine vierzeilige Strophe geschrieben, die wohl nicht dem Totentanz selber, sondern nur seinem Schreiber zugehört: „O ihr Menschen kint, kummet all herbey | Unnd lught, welches der Herr und der knecht sey | Denn got richt nach dem Recht | Da ligt der Herr und ouch der Knecht."

versetzt worden war. Nun fanden wir aber einen solchen Spruch schon früher mit einem Totentanz verbunden. Wir werden demnach sagen müssen: der Maler des Klingentals hat Beinhaus und Spruch schon in einem ihm vorliegenden Totentanz gefunden. Beides ist nicht (wie Götte S. 49, 71. vgl. 164, meint) hier erfunden, sondern als Tradition aufgenommen. Die Tradition ist aber, so nehme ich aus den oben erörterten Gründen an, nicht aus Gross-Basel, sondern einem vorauszusetzenden Mittelglied zwischen den 24 Bildern der Handschriften und dem erweiterten Reigen Basels herzuleiten. Nichts hindert die Annahme, dass von diesem unbekannten Vorbilde her der Gross-Basler Totentanz gleich dem im Klingental beim Beinhause die besagten, hier allerdings passenden Zeilen gezeigt habe vor seiner Erneuerung durch Klauber.

Ich fasse zum Schluss wiederum meine Meinung von der Herstellungszeit und dem Verhältnis der beiden Bilderfolgen zusammen. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts bestellten die Prediger für ihre Kirchhofmauer und bestellten die Klingentaler Frauen für ihren innern Kirchhof die Malerei oder erhielten solche durch einen ihnen gewogenen Stifter auf dessen Kosten. Der Maler, der aus Niederdeutschland (Köln?) hergewandert kam, malte beide Bilder, zuerst das der Prediger in etwas modischeren Kostümen, dann das der Nonnen, also beide „gleichzeitig". Die übergesetzten Verse, die aber in seiner Vorlage sicher oberdeutsche (viell. elsässisch-baslerische) Sprache hatten und zum Teil erst in Basel gedichtet sein mochten, überliess er wohl einem seiner Gesellen zur Ausführung; dabei mochten Verlesungen, Fehler und Abweichungen von der Vorlage begegnen, die noch in unserer Ueberlieferung zu beobachten sind. Sonst waren die beiden Bilderreihen identisch. Die Gross-Basels aber erfuhr durch Hans Hug Klauber im Jahre 1568 eine eingreifende Umarbeitung, die neue Bilder einführte und dem Ganzen in Text und Bild einen teils lebendigeren, teils modernern Charakter gab.

Das Zwischenglied zwischen den Handschriften und Basel.

Es ist mehrfach von mir angedeutet worden, dass die älteste Gestalt der Basler Sprüche, wie sie im Klingental uns vorliegt, nicht direkt von der unserer Handschriften stammt. Fehse hat aus den Varianten derselben, der zwei Heidelberger, drei Münchener und einer Berliner, sorgfältig nachgewiesen (Totentanztext S. 82 f.), dass eine uns unbekannte Bilderhandschrift, die am nächsten mit der Berliner verwandt doch nicht identisch ist, die Vorlage für Klein-Basel — ich muss dazusetzen: und für Gross-Basel — gebildet hat. Eine solche Zwischenstufe lässt schon die stark vermehrte Zahl der Paare — 39 gegen 24 — vermuten, noch bestimmter aber der stark veränderte Ton der Rede sowohl in den gemeinsamen als in den neu zugesetzten Reimen der 15 neuen Paare. Man wird annehmen müssen, dass beides nicht mit einem Schritt, sondern in stufenweiser Entwicklung sich vollzogen hat.

Diesem Zwischenglied schreibe ich also die Entstehung des Beinhauses mit dem Klein-Basler Spruche zu, wie ich soeben zu begründen suchte.

Aber noch an einer andern Stelle des Klingentaler Gemäldes glaube ich ein Merkmal zu erkennen dafür, dass Bild und Vers anderswo als hier ihren Ursprung haben. Ich schliesse dies aus dem Widerspruch beider bei der Figur des Blinden (vgl. oben S. 232), auf den schon Wackernagel (S. 351) aufmerksam machte, doch ohne den, wie ich glaube, nötigen Schluss daraus zu ziehen. Der Vers redet hier nämlich von einer „Führerin" des Blinden: „ich will dîn füerer iezen sîn: Dor um vurlosz dîn füerrin", so redet der Tod den Blinden an, und dieser antwortet; . . . wiewol ich mîn füererin nie gesach . . . , die ich voll hernert (d. h. „voll ernährt", wie ich mit Massmann vermute, s. S. 210, Anm. 1) mit singen." Also war der Tod von einem Mädchen geführt, dem er durch seinen Gesang um Geld den Lebensunterhalt gewährt zu haben behauptet. In Klein-Basel aber sehen wir den Blinden durch ein Hündchen an der Schnur geleitet. Und in Gross-Basel schneidet der Tod die Schnur

mit einer Schere durch und ist die Anrede nach dem Bilde verändert: „dein Wegzeiger schneid' ich dir ab". Aber schon ursprünglich müssen doch Wort und Bild zusammengestimmt haben, denn Fehse hat nachgewiesen, dass von Anfang an die oberdeutschen Totentanzverse nichts anderes als eine Erklärung der Bilder sein sollten. Ich nehme darum an, dass das Vorbild Klein-Basels ein führendes Mädchen neben dem Blinden zeigte. Der Maler in Kl B. und Gr B. zog es vor, ein Hündchen zu malen, ohne doch die Worte zu ändern: so entstand der Widerspruch. Denn die Verse sind in der Tradition konstanter als die Bilder, da naturgemäss die Malerei, nach der Phantasie ihres Schöpfers, eher zu Abweichungen vom Vorbild und zu Abwechslung in der Darstellung geneigt war.

Den gleichen Vorgang nehme ich endlich für die Edelfrau, eine der 24 alten Figuren, an. Anrede und Antwort lauten hier (mit einer oben S. 222 berührten kleinen Abweichung) in Klein-Basel und den Handschriften gleich:

Anrede: Dantzen fraw, noch uweren syn usw.
Antwort: Ich solt haben môtes vil
Sech ich for mich der freuden spil.

Wir haben also die Frau tanzend, im Anblick mittanzender Gespielinnen zu denken. So stellt sie auch wirklich das Bild des Heidelberger Blockbuches dar, mit dem Tode, der sie an der Hand fasst, tanzend. In Klein-Basel aber (wie in Gross-Basel) rüstet sie sich erst zum Tanz, indem sie in den vorgehaltenen Spiegel blickt; dabei überrascht sie der hinter ihr stehende Tod, der ihr über die Schulter blickend mit höhnend erhobener Linken im Spiegel zugleich sein Gesicht zeigt. Die Beziehung des Verses auf den Spiegel hat wieder erst die Klauber'sche Aenderung der Worte in Gross-Basel. Den Widerspruch zwischen Vers und Bild wird auch hier wie beim Blinden der erste Basler Maler durch Einführung des Spiegels hervorgerufen haben.[1])

[1]) Indessen könnte leicht der Spiegel schon dem Vorbilde zufallen. Er erscheint in ganz gleicher Verwendung auch im Totentanz von Clusone (Ende des XV. Jahrhunderts). In dieses Bergtal bei Bergamo ist der Toten-

Auch eine vereinzelte sprachliche Erscheinung dürfte auf ein nichtbaslerisches Zwischenglied der Ueberlieferung weisen. Beim Arzte nämlich ändert der Text Klein-Basels die beiden ersten Zeilen der Handschriften so:

Handschriften: Herr Arzet, tuot iu selber rât
Mit iuwer meisterlicher tât.
Klein-Basel: Herr Artzet thund uch selber rôtt
Versuchet uwer kunst getrât.

Der veränderte Text muss also den Reim rât: getrât gewiesen haben. Erst das baslerische „rôt" hat den Reim verderbt. Das unbekannte Vorbild Klein-Basels ist also ausserhalb Basels uud des Elsasses zu suchen, wo nicht die Umlautung des â in ô galt.[1])

Wenn sich diese Vermutungen bestätigen, so hat der Totentanzreigen, der eine Veränderung und Fortführung des handschriftlichen und zugleich das Vorbild der baslerischen bildet, unter anderm neu enthalten: das Beinhaus mit dem Spruch von Herr und Knecht, den Blinden in Begleitung eines Mädchens und vielleicht auch die Spiegelszene der Edelfrau.

Gerne würden wir die Heimat dieses Unbekannten erfahren. Vielleicht könnten uns darüber einige Dialektformen Klingentals Auskunft geben. Aber ausser der einen, soeben angeführten Stelle, die einen baslerischen Ursprung auszuschliessen scheint — denn da im XV. Jahrhundert auch „rât" geschrieben wurde, könnte das „rôtt" auf zufälligem Irrtum beruhen — führen alle andern vom Hochdeutschen abweichenden Formen auf Basel, Elsass oder Schwaben. Die Wortformen: rôtt = Rat; gôb = Gabe; nôch = nâch; gôn oder gân = gehn; gôdt = gât (geht);

tanz schwerlich über Basel gelangt. Für mindestens vorschnell halte ich den Schluss Götte's, S. 54: Edelfrau nebst Koch und Bauer „können nur von Basel stammen".

[1]) Die Form „getrât" finde ich z. B. im oberdeutschen („oberschwäbischen") am Bodensee (Barack S. 497/8) gedichteten „Des Teufels Netz", herausgegeben von Barack, z. B. Vers 4879 u. a., wo es mit dem häufigern „drâte" abwechselt. Bedeutung: schnell, kühn; vgl. auch die mittelhochdeutschen Wörterbücher von Benecke und Lexer.

losz, lôn = lass, lassen; lônd = lât (lasset); jôr = Jahr; jômer = Jammer; Bôpst = Papst; grôif = grôf (Graf); in rechten môss = Mass; brôcht = (ge)bracht; versmôcht = verschmäht (Partizip) — in denen Massmann zum Teil schwäbische Formen vermutet (S. 37), sind alle ebenso wohl elsässisch-baslerische als schwäbische.[1]) Dasselbe gilt wohl von der Stelle in der Anrede an den Abt, wo in Klein-Basel Zeile 1, 2 lauten:

Her der abt, kumpt mir nôch,
An doten dantz Sî uch gôch.

Die Redensart: „mir ist gâch", d. h. ich eile irgendwohin (zahlreiche Beispiele bei Benecke), sowie „gâchen" = eilen finde ich in allen Wörterbüchern nur mit dem Laute â angeführt (Schweizer. Idiotikon, Benecke, Lexer, Schmeller). Der einzige Beleg mit ô begegnet mir in dem Zitat aus Wickram's Pilger in Grimm's Wörterbuch IV, 1, 1126: „hin auf ein schloss do was in gôch (zu Pferd) | das lag auf einem berg gar hoch." Georg Wickram aber (XVI. Jahrhundert) war ein Elsässer aus Kolmar. — Auch in Basel scheint „gâch" üblich gewesen zu sein, da zum Jahre 1508 die Ratsbücher (Basler Chroniken IV, 93,21) haben: „in gâcher wîs". Aber ich ziehe doch hieher einen Ausdruck eines Mandates vom 11. Juni 1586, der im elsässischen Wörterbuch von Martin, I, S. 197, mitgeteilt wird: „bedunckt uns nit wenig mit jnen geeillet und gegôchet gesein."[2]) Die Redensart wird hier aus „Basel und Mülhausen" zitiert, somit dürfte „gôch" auch baslerisch sein. Aus der schwäbischen Mundart bringt

[1]) Nur „versmôcht" kann ich nicht belegen, wohl aber das stammverwandte „smôch" = Schmach (z. B. Basler Chroniken IV, 182,3), „smochheit" (ebenda 183,2). Es ist zu bemerken, dass beim Schreiben im XV. Jahrhundert die Formen gôn und gân, stôn und stân, wie auch rôt und rât, grôf und graf u. a. abwechseln, je nachdem der Schreiber dem gesprochenen Dialekt oder dem zum Schreiben angelernten Schriftdeutsch folgt. Die Ratschreiber z. B. tun in ihren Aufzeichnungen mehr das letztere, der Mann aus dem Volke, wie Ludwig Kilchmann in Band VI der Basler Chroniken, durchaus das erstere. Für Schwaben siehe Friedrich Kauffmann, „Geschichte der schwäbischen Mundart", 1890.

[2]) Das Wort scheint mir nicht, wie dem Herausgeber, mit „gauch" = Narr zusammenzuhängen, sondern dem sonst bekannten „gâchen" = eilen, also dem beigesetzten Synonymon zu entsprechen.

Kauffmann, a. a. O., S. 45 Anmerkung, ebenfalls „gauch", d. h. also dasselbe Wort mit dem Mittellaut zwischen â und ô.

Alle diese ô-Formen — mit einziger Ausnahme der Stelle beim Arzt, rôtt : getrât — stören entweder den Reim nicht (auch dran : gân ist nicht unbaslerisch) oder sind sogar für denselben nötig; so beim Pfîfer: in rechten môsz : des keisers gnos; und beim Juden : todes nôit — bescriben stâit, wo das letztere sicher nur dem niederrheinischen Schreiber zur Last fällt.

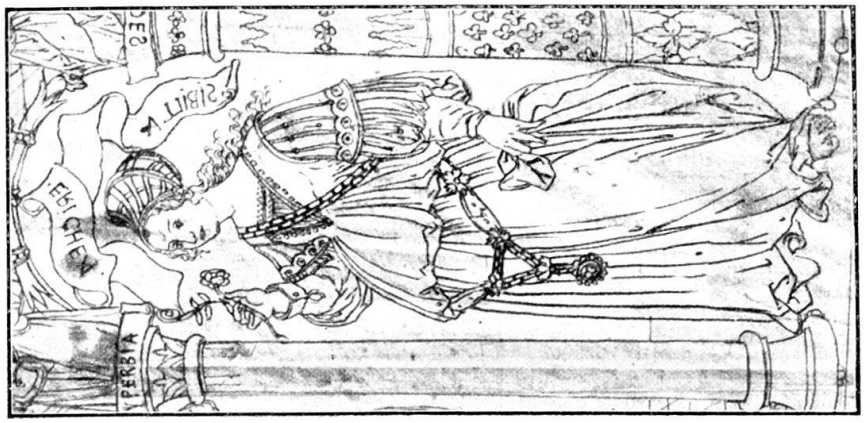
Ebenso sind endlich folgende Formen baslerisch-elsässisch so gut als schwäbisch: ir sind = ihr seid (Erzbischof Z. 7, Ritter Z. 1), vgl. Kauffmann, S. 269; sie went = sie wollen (Erzbischof Z. 8); gsin oder gesin = gewesen (Erzbischof Z. 1), vgl. Kauffmann S. 66 f. Für Basel und Elsass vgl. Basler Chroniken und Martins elsäss. Wb.

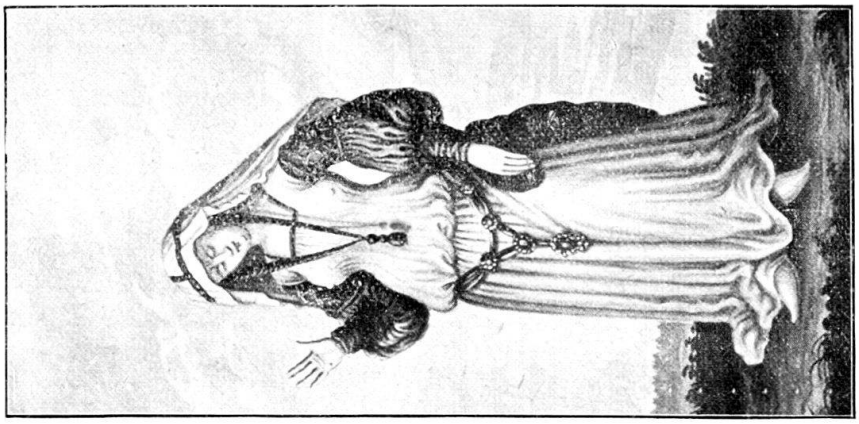
Zuletzt mache ich noch aus den Klein-Basler Versen aufmerksam auf eine mundartliche Entstellung des Poursuivant, Perseverant, Persifant und ähnliches, d. h. des zweiten Herolds, der an dessen Stelle zu treten pflegte, wenn er abging. Es heisst hier in Klein-Basel:

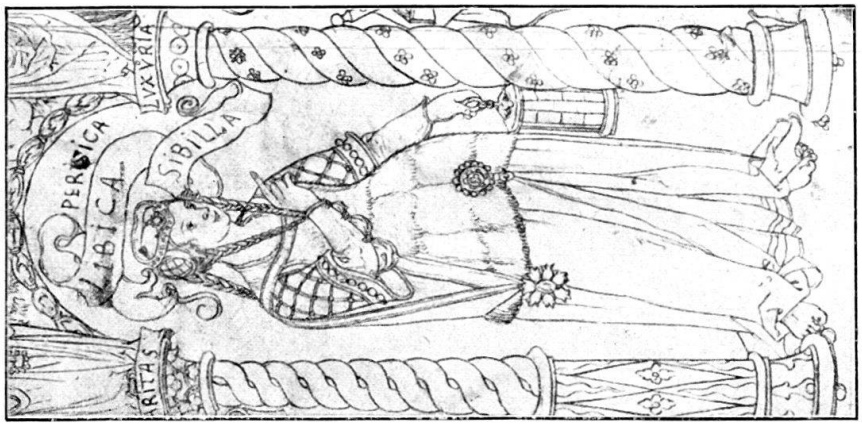
Herold, gib stat dem bartzefal
und spring mit mir in dodes tal.

In des „Teufels Netz" lautet das Wort V. 7787 barzafar. Nirgends aber so wie in Klein-Basel, ausser in den Basler Ratsausgaben (ed. Harms 1910) zum Jahre 1470, S. 351,20: myner frowen von Oesterrich parcifal. Das ist also genau die Form des Totentanzverses!

Das Resultat dieser sprachlichen Prüfung ist also dies. Mit grösster Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass die zugesetzten 15 Paare der Mehrzahl nach, jedenfalls zu einem guten Teil, erst in Basel entstanden sind. Doch sind einige ohne Zweifel schon in dem unbekannten Zwischenglied vorhanden gewesen.







Zu S. 239: **Herzogin und Sibyllen Nr. 3 und 6.**