

Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 123 (2023)

Artikel: Die Beseitigung des Prediger-Totentanzes, 1805 : eine
Touristenattraktion wird zum Schandfleck

Autor: Kreis, Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1084151>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.04.2026

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

Die Beseitigung des Prediger-Totentanzes, 1805†. Eine Touristenattraktion wird zum Schandfleck

von Georg Kreis

Die meisten Arbeiten zu Basels Prediger-Totentanz beschäftigen sich verständlicherweise vor allem mit seiner Entstehung und Autorschaft, mit den einzelnen Darstellungen und der gesamten Anordnung sowie auch vereinzelt mit der künstlerischen Rezeption.¹ Die folgenden Ausführungen befassen sich mit einem bisher wenig beachteten Nebenaspekt, denn sie interessieren sich für die Umstände, die 1805 zur Beseitigung dieses Totentanzes und schliesslich zur Weitergabe der während des Abbruchs gesicherten Fragmente an öffentliche Institutionen geführt haben. Ein von Achilles Burckhardt (1849–1892) 1883 publizierter Aufsatz handelt zwar eingehend von den Befragungen, die gleich nach der Zerstörung von Amtes wegen durchgeführt wurden. Dieser Beitrag befasst sich aber nicht mit den verhaltensbestimmenden Einstellungen der «Kunstfreunde», die Teile des Totentanzes in Gewahrsam genommen haben.² Die verfügbaren Erkenntnisse bilden eine wichtige Ausgangslage für die weitere Beschäftigung mit der Geschichte dieses Kunstdenkmals, sie sollen aber nur insofern rekapituliert werden, als dies für das Verständnis des Vorgangs nötig ist.³ Zwei Fragen stehen im Zentrum der folgenden Ausführungen:

- 1 Stefanie A. Knöll: *Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung*, Habil. Düsseldorf, Petersberg 2018.
- 2 Achilles Burckhardt: *Abbruch des Tottentanzes in Basel*, in: *Basler Jahrbuch* 1883, S. 174–201. Achilles Burckhardt (1818–1899) war Lehrer am Münstergymnasium und aktiv in der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel, vgl. E. Miescher/Theophil Burckhardt-Biedermann/Jakob Probst: *Zur Erinnerung an Herrn Achilles Burckhardt-von Salis, Dr. phil. Gestorben 4. Juli 1892. Nekrolog*, Zentralbibliothek Zürich, Nehr B 97, Online auf der Zurich Open Platform, <https://doi.org/10.20384/zop-387>, Direktlink zum Nekrolog: <https://zop.zb.uzh.ch/bitstream/123456789/404/1/990060728790205508.pdf>, konsultiert am 27.08.2023. Der Aufsatz von 1883 könnte angeregt worden sein durch den im Vorjahr erschienenen Beitrag von Theophil Burckhardt-Biedermann: *Ueber die Basler Tottentänze*. Vorgelesen den 27. Januar 1876 in der historischen und antiquarischen Gesellschaft. Gänzlich umgearbeitet 1881, in: *Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, Neue Folge, Bd. 1 (1882), S. 39–92. Für diesen war die Entdeckung der Büchel-Bände auslösend, und es ging ihm darum darzulegen, dass der Grossbasler Prediger-Totentanz älter ist als der Kleinbasler Klingental-Totentanz.
- 3 François Maurer befasst sich in seiner Gesamtdarstellung zu den Basler Kunstdenkmälern auch mit dem Prediger-Totentanz und eröffnet dieses Kapitel immerhin auf zwei Seiten mit Angaben zum Abbruch der Friedhofsmauer; dann aber verwendet er in einer nachvoll-



Abbildung 1

Aquarellierte Federzeichnung von Daniel Burckhardt-Wildt, der ein direkter Zeitzeuge der Vorgänge vom 5./6. August 1805 war. Er zeichnete auch sich selbst, wie er mit einem Stock auf die Inschrift «D. B. 5. August 1805» zeigt (Historisches Museum Basel, Inv. 1950.103., Foto: Peter Portner).

rungen: Wie kam es, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Werk, das bis ins frühe 18. Jahrhundert als eines der wertvollsten Kunstdenkmäler der Stadt geschätzt war, zerstört wurde? Und: Wie kam es, dass ein Teil des zerstörten Totentanzes letztlich doch erhalten blieb und zu öffentlich zugänglichem Museumsgut wurde? Die Recherchen zu diesen Fragen werden allerdings nicht zu einfachen und eindeutigen Antworten führen.

Der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene Prediger-Totentanz überlebte den Bildersturm, der 1529 im Zuge der Reformation über die Stadt hinweggefegt war. Er überstand jedoch nicht den Wind der modernisierungsfreudigen Zeit um 1800, nachdem er während über dreihundert Jahren erhalten geblieben und gepflegt worden war. Die Umfassungsmauer des Laienfriedhofes des ehemaligen Dominikanerklosters mit der heutigen Predigerkirche war auf der Innenseite auf einer Länge von etwa 60 Metern mit 37

ziehbaren Gewichtung die folgenden 23 Seiten für Erörterungen zu den Totentanz-Darstellungen, vgl. François Maurer: Predigerkirche. Der Friedhof, in: ders.: Die Kirchen, Klöster und Kapellen III: St. Peter bis Ulrichskirche, Basel 1966 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 5/Die Kunstdenkmäler der Schweiz 52), S. 289–314. Von demselben Autor: Predigerkirche und Totentanz Basel, Bern 1968 (Schweizerische Kunstführer 84); Paul-Henry Boerlin äussert sich in seinem im selben Jahr erschienenen und 12 Seiten umfassenden Aufsatz auf 12 Zeilen zur Beseitigung des Totentanzes, vgl. Paul-Henry Boerlin: Der Basler Prediger-Totentanz. Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse, in: Unsere Kunstdenkmäler 17 (1966), Nr. 4, S. 128–140. Fünf Vortragsmanuskripte zum Basler Totentanz finden sich in seinem Nachlass in der Universitätsbibliothek Basel, UBH NL 373 : A:II:c:2. Franz Egger widmet in seiner Monografie von 1990 diesen Vorgängen nur eine kurze Überlegung in der Einleitung, vgl. Franz Egger: Basler Totentanz, 2. Aufl., Basel 2009. Dieser Beitrag ist ein Nebenprodukt von Eggers 1991 erschienener Doktorarbeit zum Basler Predigerorden im 15. Jahrhundert: Beiträge zur Geschichte des Predigerordens. Die Reform des Basler Konvents 1429 und die Stellung des Ordens am Basler Konzil 1431–1448, Diss. Basel, Bern/Berlin 1991. Ein weiterer Text: Franz Egger: Vom Mahnmal zum Kinderschreck, in: Tageswoche vom 8. März 2012, Online: <https://tageswoche.ch/kultur/vom-mahnmal-zum-kinderschreck/index.html>, konsultiert am 27.08.2023. Über die Eingänge der Totentanzfragmente hat Andreas Rüfenacht, ehem. wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Museum Basel, im Februar/März 2012 einen detaillierten Provenienzbericht erarbeitet, der sich in den Nachweisakten des Museums zu den Totentanz-Fragmenten findet. Wichtige Abklärungen zu den an der «Rettung» beteiligten Personen stellen Monica Engel: Daniel Burckhardt-Wildt and his enigmatic drawing of the demolition of «Basel's Dance of Death», in: *Mort suit l'homme pas à pas. Représentations iconographiques, variations littéraires, diffusion des thèmes. Actes du XVIIe Congrès international Danses macabres d'Europe*, Troyes, 25.–28. Mai 2016, Reims 2016, S. 17–31, und Stefanie A. Knöll (vgl. oben Anm. 1) zur Verfügung. Der Autor des vorliegenden Beitrags konnte in seiner Arbeit von einem anregenden kollegialen Austausch mit Monica Engel, Franz Egger und Sabine Söll-Tauchert profitieren. In einem eigenen Beitrag hat er sich vor zehn Jahren mit dem «memento mori» beschäftigt, vgl. Georg Kreis: Totentänze – Variationen zum «letzten Stündlein», in: *Vorgeschichten zur Gegenwart, Ausgewählte Aufsätze* Bd. 6, Basel 2013, S. 534–542.

beziehungsweise 39 Tanzpaaren⁴ in Lebensgrösse bemalt. Die lange Zeit gegebene Bereitschaft, das Werk zu bewahren, zeigte sich in den allerdings eingreifend vorgenommenen Restaurierungen der Jahre 1568, 1614–1616, 1657/58 und 1703.⁵ Der Drucker Huldrich Frölich († 1610) würdigte als Zeitgenosse die möglicherweise erste Restaurierung von 1568 mit den Worten, dass man den Totentanz «aufs Herrlichste» renoviert habe.⁶ Als Zweck der Instandstellung von 1568 nannte der obrigkeitliche Auftrag, die Abbildungen sollen zur «ernsthafte[n] Philosophia» anregen.⁷ Demnach wäre es weniger die künstlerische Qualität als vielmehr das Motiv des Totentanzes gewesen, das die Behörden veranlasste, für seine Erhaltung zu sorgen. Die Restaurierung von 1568 nahm aber auch eine nicht unwesentliche inhaltliche Abänderung vor: Der vorreformatorische Kanzlerredner wurde durch eine Abbildung des Basler Reformators Johannes Oekolampad (1482–1531) ersetzt.⁸

4 Abbildung von Feyerabend 1806 mit um zwei auf 39 erweiterten Totentanzpaaren sowie 4 zusätzlichen Motiven, vgl. Anm. 72.

5 Aufzählung der verschiedenen restauratorischen Eingriffe vor 1800 bei Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 294ff. und bei Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 135ff. Hinweise auf die nachbessernden Übermalungen hatten die Funktion, die Vernichtung von 1805 als verständlich erscheinen zu lassen. Sechs erhalten gebliebene Fragmente wurden im Laufe der 1960er-Jahre bis auf die ursprüngliche Bemalungsschicht abgetragen. Damit wurde etwas gemacht, was man zu einem späteren Zeitpunkt mit der gesamten Wandmalerei hätte tun können – wenn sie erhalten geblieben wäre. Vgl. Paolo Cadorin: Zur Technik der Restaurierung des Basler Totentanzes. Der Tod zu Basel, Didaktische Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Februar bis April 1979. Erwähnenswert ist noch der Beitrag von Katharina Georgi über die Totentanzfragmente im Katalog *Konrad Witz* zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel: Katharina Georgi: Der Totentanz des Predigerklosters, in: Konrad Witz. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 6. März bis 3. Juli 2011, Ostfildern 2011, S. 202–211.

6 Huldrich Frölich: Zwen Todentaentz. Deren der eine zu Bern dem Anderen Ort Hochloblicher Eydtgnoschafft zu Sant Barfuessern. Der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschafft auff S. Predigers Kirchhof mit Teutschen Versen, darzu auch die Lateinischen kommen, ordentlich sind verzeichnet. Ordnung und Inhalt dieses Buchs belangende, wird nach der Lateinischen Vorrede kürztlich erzehlet. Mit schoenen und zu beyden Todentaentzen dienstlichen Figuren, allerley Ständt und Völcker gebrauchliche Kleydung abbildende, gezieret. Allen Christ und ewigen Frewdliebenden, ihren armseligen Standt und Wesen hie in diesem Jammerthal darinn zu erschen und erspieglen. Jetzt erstmals in Truck verfertigt, Basel 1588 (andere Angabe 1581). Das Werk wurde zwischen 1696 und 1796 vom Verlag der Gebrüder Mechel in mehreren Auflagen neu herausgegeben, vgl. Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 134. Auf Frölich geht die Fehlzuschreibung zurück, wonach Hans Holbein d. J. den Prediger-Totentanz gemalt habe. Später setzte sich nach erstem Hinweis von Daniel Burckhardt-Werthemann als wahrscheinlichere Autorschaft Konrad Witz durch, vgl. ebd., S. 137.

7 Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 294.

8 Ines Braun-Balzer: Der Basler Totentanz, in: Themenheft «Grabmonumente», Kunst + Architektur in der Schweiz 54 (2003), S. 54–57, hier S. 56.

Instandstellungen waren nicht nur wegen der durch Feuchtigkeit aufgetretenen Schäden, sondern auch wegen mutwilliger Attacken auf die Abbildungen nötig. Gemäss einem Ratsprotokoll aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Prediger-Totentanz trotz der schützenden Gitter des Vorbaus bereits damals dem Vandalismus ausgesetzt. «Böse Buben», die es offenbar zu jeder Zeit gibt, hätten die Gestalten des Totentanzes «ohne Unterlass» zur Zielscheibe für Steinwürfe genommen. Die Eltern wurden mit öffentlichen Hinweisen in allen Zünften gemahnt, dass sie für allfällige Schäden infolge solcher Umtriebe aufkommen und zudem mit einer Busse von «1 Mark Silber» rechnen müssten.⁹ Die Tatsache jedoch, dass nach 1703 keine weiteren Restaurierungen mehr vorgenommen wurden, kann, wie die Kunsthistorikerin Ines Braun-Balzer vorschlägt, als Indiz für die zunehmende Gleichgültigkeit der Basler Bürger gegenüber den Bildern genommen werden.¹⁰

Überregionale Wahrnehmung und Wertschätzung

Ein weiterer Ausdruck dennoch anhaltender Wertschätzung waren die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Johann Jakob Merian hergestellten Stiche.¹¹ Von ihnen ging eine anhaltende Faszination bis ins 19. und 20. Jahrhundert aus. Sie machten den Basler Totentanz europaweit bekannt und, wie die Titel der damit in Umlauf gebrachten Bücher in selbsterfüllender Weise anpriesen, bereits in ihrer eigenen Zeit «weitberühmt». Sie bewirkten, dass der Prediger-Totentanz auch Eingang in die aufkommenden Reisehandbücher fand. Eine später veröffentlichte Publikation zum Basler Totentanz machte aus dem «weitberühmt» ein «Weltberühmt».¹²

Ohne Herkunftsangaben wird in der Literatur bemerkt, der Prediger-Totentanz sei eines der «Hauptwahrzeichen» der Stadt geworden, die reisenden Engländer hätten ihn wie eine Wallfahrtsstätte aufgesucht und ihn in Stichen und anderen Nachbildungen nach

9 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 175.

10 Braun-Balzer (wie Anm. 8), S. 56.

11 Johannes Jacob Merian: Todtentanz, wie derselbe in der weitberümpften Statt Basel als ein Spiegel menschlicher beschaffenheit gantz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist, Basel 1621. Bereits Jahre zuvor, 1608, war Huldreich Frölichs Werk von 1588 (wie Anm. 6) nochmals unter dem Titel «Der Hochloblichen und weitberühmten Statt Basel kurtze, aber nutzliche Beschreibung [...] sampt des Todtentanzes Basels und Berns Reimen mit darzu dienstlichen Figuren gezieret» publiziert worden.

12 J. R. Imhof: Todten Tanz, wie derselbe in der loblichen und Weltberühmten Stadt Basel [...], Basel 1744/1789, zit. Nach Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 291.

Hause mitgenommen.¹³ Wegen seiner «Merk-würdigkeit» beziehungsweise «Curiosität» wurde er, wie ein Bericht zeigt, von Durchreisenden sogar als sehenswerter eingestuft als das Münster und das Rathaus.¹⁴ Es ist schwer auszumachen, inwiefern die Anlage des Prediger-Totentanzes für die fremden Reisenden bloss wegen der Thematik oder auch wegen seiner gestalterischen Qualität ein überregionaler Attraktionspunkt war oder ob sie schlicht, wie dies bei gut eingeführten Besucherorten der Fall ist, eine Art Pflichtprogramm war. Die im Buchdruck festgehaltenen und verbreiteten Abbildungen steigerten seit dem 17. Jahrhundert mit ihrer medialen Verbreitung, sozusagen als Realität zweiten Grades, den Bekanntheitsgrad des Ursprungsorts.¹⁵ Die lange Zeit irrtümlich Hans Holbein d. J. (1497/98–1543) zugeschriebene Autorschaft hat zur Reputation des Prediger-Totentanzes beigetragen – wie umgekehrt das Ansehen dieses Werks die Meinung begünstigt hat, dass es von Holbein stammen müsse. Achilles Burckhardt zitiert aus einem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfassten Brief, demzufolge die unzutreffende Meinung bestanden habe, dass die «fameuse peinture» vom «fameux Holbein» angefertigt worden sei.¹⁶ Später wurde der Prediger-Totentanz Konrad Witz (um 1400–um 1446) zugeschrieben. Inzwischen hat man sich weitgehend darauf geeinigt, dass sich keine eindeutige und schon gar nicht eine bekannte Autorenschaft ausmachen lässt. Die Kunsthistorikerin Ines Braun-Balzer bemerkt in ihrem Aufsatz von 2003, dass die Zuschreibung zu Witz später infrage gestellt worden und beinahe in Vergessenheit geraten sei.¹⁷

13 Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 131.

14 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 177. Kritisches Urteil eines aus Sachsen Durchreisenden in einem Brief von 1777 über die Restaurierung: Das Bild wurde «oft reparirt, übermalt und überkleistert, so dass jetzt das Hauptwesen davon eine plumpe Masse bunter Farben ist», vgl. Carl Gottlob Küttner: Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig, 3 Bde., Leipzig 1785/86, S. 252ff. Reprint: ders.: Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an seinen Freund in Leipzig, Delhi 2015. Eine ebenfalls kritische Einschätzung eines schottischen Besuchers: «We were also conducted to the dismal gallery, upon whose walls, what is called Holbein's Death's Dance, is represented. The colours having been long exposed to the air are now quite faded, which I can scarce think is much to be regretted, for the plan of the piece is so wretched, that the finest execution could hardly prevent it from giving disgust.» Vgl. John Moore: A View of Society and Manners in France, Switzerland, and Germany, 1779, Bd. 1, S. 357–358.

15 1621 und 1649 Radierungen von Matthäus Merian d. Ä.; weitere Auflagen und Ausgaben 1696 und 1698 mit Johannes Jacob Merians Originalplatten, 1744, 1756, 1786 und 1789 mit Kopierradierungen.

16 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 174.

17 Braun-Balzer (wie Anm. 8), S. 57. Ausgewählte Fragmente des Basler Totentanz wurden immerhin 2011 in der Ausstellung über Konrad Witz gezeigt und im Katalog von Katharina Georgi (wie Anm. 5) besprochen.

1770 erhielt der Basler Zeichner und Topograf Emanuel Büchel (1705–1775) von der Stadtregierung den Auftrag, den Prediger-Totentanz zu kopieren. Dafür bekam er 1773 auch ein «Geschenk» aus der Staatskasse.¹⁸ Zuvor hatte Büchel in den Jahren 1766–1768 auf Veranlassung des Basler Gelehrten und Sammlers Johann Jakob d’Annone¹⁹ (1728–1804) den Kleinbasler Totentanz kopiert.²⁰ Diese Kopien zeugen von einer vielleicht wachsenden Wertschätzung an diesen Zeugnissen der Vergangenheit. Bisher hat wenig interessiert, was die Beweggründe für die Anfertigung dieser Abbildungen waren, die sich wegen der Vernichtung der beiden Originale als besonders wertvolle konservatorische Leistung erweisen sollten. Ein wichtiger Impuls kam auch von Theodor Falkeisen d. J. (1725–1815), Pfarrer zu St. Martin, der in der Literatur als Büchels Gönner aufgeführt ist.²¹ Nur dank diesen Werken haben wir eine einigermaßen aussagekräftige Überlieferung dessen, was die beiden heute im Original nicht mehr vorhandenen Totentänze darstellten.²²

Zwischen dem Prediger- und dem Klingentaler-Totentanz lassen sich noch weitere Verbindungen und Gemeinsamkeiten ausmachen, die insbesondere für die Datierungen der beiden Darstellungen bedeutend sind.²³ Es besteht aber auch ein Unterschied, der sich auf ihre jeweilige Erhaltungsdauer auswirkte. Der besser zugängliche Prediger-Totentanz war trotz des Schutzdachs stark der Verwitterung und mutwilligen Zerstörungsaktionen ausgesetzt und erlebte auch darum 1805 ein frühes Ende, während der Klingentaler-Totentanz in einem geschützten Kreuzgang besser überlebte, 1860 jedoch ebenfalls einer Errungenschaft der Moderne, nämlich einem Kaser-

18 Ratsprotokoll von 1773, vgl. Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 300ff.

19 1766 Prof. der Eloquenz, 1779 Prof. des Codex und Lehensrechts in Basel, 1782/83 und 1794/95 Rektor der Universität, seit 1774 auch Stadtkonsulent (Syndikus der Stadt Basel); vielseitiger Sammler (Naturalien, Münzen, Stiche, Zeichnungen, Bücher).

20 Beat Trachsler: «Der unvergleichliche Zeichner Herr Emanuel Büchel ...», in: Basler Stadtbuch 1975, S. 277–290. Zum 200. Todesjahr.

21 Rudolf Riggenbach: Die Wandbilder des Klingentals, in: François Maurer: Die Kirchen, Klöster und Kapellen II: St. Katharina bis St. Nikolaus, Basel 1961 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 4/Die Kunstdenkmäler der Schweiz 46), S. 95–140, hier S. 100, 134. Weiter auch ders.: Die Wandbilder der Martinskirche, in: ebd., S. 359–371, hier S. 360.

22 Von beiden Totentänzen gibt es je zwei Versionen; die eine Version befindet sich in der Universitätsbibliothek Basel (UBH Falk Mscr 55 und 56), die andere im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums (Inv. 1886.9, 1886.9a und 1887.2).

23 Anfänglich bestand die unzutreffende Meinung, dass die Klingentaler Variante die ältere sei. Es stellte sich dann aber heraus, dass sie eine in der Zeit zwischen 1460 und 1480 bewusst hergestellte Kopie des um 1440 entstandenen Prediger-Totentanzes war. Vgl. Riggenbach: Die Wandbilder des Klingentals (wie Anm. 21).

nenneubau im Zuge einer zusätzlichen Erweiterung der alten Stadt weichen musste.²⁴ Wertschätzung historischer Zeugnisse und Nostalgie angesichts der Zerstörung derselben machten sich erst gegen Ende des Jahrhunderts verstärkt bemerkbar.²⁵ Die Bemühungen um die Schaffung einer behördlichen Denkmalpflege setzten erst um 1900 ein.²⁶

Die Beseitigung der Friedhofsmauer

Um 1800 war die Friedhofanlage des Predigerklosters bei den zeitgenössischen Anwohnern – anders als bei den früheren Durchreisenden – wenig geschätzt. Am 26. Oktober 1804 richteten zwanzig Anwohner eine Petition an den Rat, in der sie auf den verwahrlosten Zustand und den drohenden Einsturz des Vordachs hinwiesen und den Abbruch forderten. Der kaum mehr benutzte Friedhof sei mehr zu einem «verstörten Ort» als zu einem Teil der bewohnten Stadt geworden; die Gewohnheit, «Koth und Unrath aller Art» in die Winkel und zuweilen an die Mauer längs der Strasse zu schmeissen, hätten den «Brachacker» zuletzt zu einem «die Luft verpestenden Kothbehälter» gemacht.²⁷ Dies zeigt, dass vor allem die Aussenverhältnisse der Anlage als störend empfunden wurden und die Innenausstattung dabei keine Rolle spielte. Dass das Areal des Predigerfriedhofs schon vorher tendenziell ein Unort war, zeigt ein Passus im Ratsprotokoll zur Restaurierung von 1703 mit der Forderung, dass die Misthaufen auf der Strassenseite der Mauer künftig verschwinden sollen.²⁸

24 Bereits im 17. Jahrhundert wurden Teile des Klosters und seit 1804 sein gesamter Gebäudekomplex als Kaserne genutzt. Es ist nicht davon die Rede, dass sich 1860 Kräfte für die Erhaltung des Klosters (und damit auch der Totentanzbilder) eingesetzt hätten. Der Regierungsbericht erklärte, dass sich ausser der Kirche sämtliche Gebäude im Klingental «in so heruntergekommenem Zustande» befänden, dass von einer Instandstellung abgesehen und eine völlig neue Anlage ins Auge gefasst werden müsse. Rathschlag an den E. E. Grosse Rath betr. Anlage einer neuen Kaserne im Klingental, 31. März 1860, zit. nach David Tréfás: *Die Kaserne in Basel. Der Bau und seine Geschichte*, Basel 2012, S. 36.

25 Tréfás setzt als Beleg dafür eine Passage aus dem gattungstypisch etwas zur Nostalgie neigenden Historischen Festbuch zur Basler Vereinigungsfeier 1892, S. IV–V, ein, in der die fromme beschauliche Andacht in Klingentals Klostermauern den Zeugen des modernen Gewerbefleisses etc. gegenübergestellt werden.

26 Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt: *Unsere Geschichte*, Online: <https://www.denkmalpflege.bs.ch/ueber-uns/geschichte-denkmalpflege.html>, konsultiert am 27.08.2023.

27 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 181.

28 Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 299. Bereits Theophil Burckhardt-Biedermann zitiert 1882 das Ratsprotokoll von 1703, wonach verboten sei, ausserhalb der Mauer, gegen die

Die Petition von Oktober 1804 führte weiter aus, dass die Ausbesserung der Anlage den Staatssäckel teurer zu stehen käme als die gänzliche Wegnahme dieser «alten, unförmigen Mauern» und dass ein «artiger Platz» entstünde, was nicht nur eine Zierde bedeute, sondern auch den Fuhrverkehr erleichtere; der «sehr schwere Rank» gegen den St.-Johanns-Graben würde verbessert.²⁹ Die Petenten hielten es jedoch für nötig, neben den angestrebten praktischen Verbesserungen auch die Konsequenzen für den Totentanz zu kommentieren:

«Die an der einen Mauer befindlichen Malereyen, die ehemals als ein Denkmal der Kunst merkwürdig waren, sind fast gänzlich zerstört; und entfernt – denen sie jetzt noch besuchenden sehr seltenen Fremden als eine Zierde unserer Stadt zu erscheinen – müssen sie eher den Vorwurf erwecken, ein Kunstwerk der älteren Zeiten so verwahrlost zu haben, und ein Lokal, das mit wenig Kosten eine Zierde sein könnte, zu einer wahren Verunstaltung werden zu lassen.»³⁰

Die Anwohner waren derart an der Verbesserung der örtlichen Verhältnisse interessiert, dass sie sich sogar bereit erklärten, sich an den Kosten zu beteiligen. Hingegen lehnten sie die von der Obrigkeit zunächst erhobene Bedingung ab, dass sie auch für den späteren Unterhalt des Platzes aufkommen müssten.³¹

Auf die Petition von Oktober 1804 folgten Monate des Verhandeln mit den Behörden und vor allem auch zwischen den Behörden. Nicht nur der Stadtrat mit dem Bauamt und der Schaffney (Verwaltung der ehemaligen Klostergüter), sondern auch das Deputiertenamt (die Kirchen, Schul- und Armengutverwaltung) war am Entscheid beteiligt. Weiter mussten die Ältesten der in der Predigerkirche untergebrachten französischen Glaubensgemeinde begrüsst werden und schliesslich bedurfte es einer Lösung für die noch bestehenden Gräber auf diesem beim inneren Stadtgaben (am Ende des heutigen Petersgraben) gelegenen Gottesacker. Die Petenten erinner-

Strasse, Unrat und Schutt hinzuwerfen, weil dadurch die Mauer «salpetricht» werde und die Gemälde Schaden litten. Vgl. Burckhardt-Biedermann (wie Anm. 2), S. 85.

29 So wiederholte sich in gewisser Weise, was das Schicksal des ältesten bekannten Totentanzes besiegelte: Der Ancien cimetiére des Innocents in Paris ist 1424/25 entstanden und fiel im 17. Jahrhundert einer Strassenverbreiterung zum Opfer. Seine Bilder wie auch die sie begleitenden Verse sind in dem vom Pariser Drucker Guyot Marchand 1485 erstmals herausgegebenen «Danse macabre» dargestellt und blieben so, wie in den Fällen des Prediger und des Klingentaler Totentanzes, überliefert. Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 131.

30 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 180ff. Als Initianten dieser Eingabe werden genannt: Sensal Heusler, unterstützt von Dietrich Iselin-Rhyner.

31 Dietrich Iselin-Ryhiner bot 400 Franken, die übrigen sieben zusammen den gleichen Betrag. Vgl. Burckhardt (wie Anm. 2), S. 183.

ten auch an das Bestreben, die Grabstätten innerhalb der Stadt generell zu vermindern. Der ausserhalb des äusseren Grabens (dem heutigen St.-Johanns-Tor) angelegte Friedhof war in einem gewissen Sinn ein vorzeitiger Ersatz für den vor dem inneren Graben (dem später beseitigten inneren St.-Johanns-Tor, dem sogenannten St.-Johannsschwibbogen) gelegenen Predigerfriedhof.³² Anders als die Frage, wie der als «öffentliche Promenade» vorgesehene Platz umfasst werden soll, ob mit einer «Brustmauer» oder mit «steinernen Stöcklein und eisernen Stäben», war der Erhalt oder die «Rettung» des Totentanzes gemäss der zu Verfügung stehenden Dokumentation nie ein Thema. Selbst die Verantwortlichen der benachbarten Kirche waren für die Beseitigung der Friedhofsmauer, weil damit der Zugang zu ihrer Kirche anständiger werde.³³ Die Stadtbehörden waren nicht abgeneigt, dem vorgebrachten und breit manifestierten Wunsch nach Sanierung des Unortes am Ausgangspunkt der St.-Johanns-Vorstadt nachzukommen. Nach einem von Regierungsrat Peter Ochs (1752–1821) und Assessor Müller vorgenommenen Augenschein stellten sie fest, dass alles sehr baufällig sei, und

«da ohnedies das verdorbene Gemälde des Todtentanzes selbst von keiner Bedeutung sei und wenig Rücksicht verdiene, so dürfte allerdings durch Wegschaffung des befragten Gemäuers eine ziemliche Kostenersparnis für die Verwaltung erzielt werden.»³⁴

Am 26. Juli 1805 beschloss der Stadtrat den Abbruch. Welche Rolle Peter Ochs bei dieser Entscheidung spielte, bleibt offen. Achilles Burckhardt macht ihn aus der Sicht des späten 19. Jahrhunderts für die Beseitigung des «Totentanzes» mitverantwortlich (vgl. oben Anm. 2). Die Erhaltung des Friedhofs könnte ihm aber wichtig gewesen sein, befand sich doch da sein Familiengrab.³⁵

32 Der Spitalgottesacker St. Johann, publiziert am 08.12.2004, Online: <https://altbasel.ch/ruhe/spitalgottesacker.html>, konsultiert am 27.08.2023.

33 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 182.

34 Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 136.

35 1806 stellte ihm die Bauschreiberei im Hinblick auf die Aufhebung des Familiengrabes einen Ersatz an der Aussenmauer der Predigerkirche zur Verfügung. Vgl. Korrespondenz des Peter Ochs (1752–1821), hg. und eingel. von Gustav Steiner, 3 Bde., Basel 1927–1937, Bd. 2.2, S. 114. Seit 2002 befindet sich an dieser Stelle eine von Bettina Eichin gestaltete Installation zur Erinnerung an Peter Ochs. Vgl. die Erläuterungen von Sara Janner: Das Grab von Peter Ochs – Die Erinnerungstafeln von Bettina Eichin an der Predigerkirche in Basel, publiziert am 18.06.21, Online: <https://peterochs.ch/das-grab-von-peter-ochs-die-erinnerungstafeln-von-bettina-eichin-an-der-predigerkirche-in-basel/>, konsultiert am 27.08.2023.

Am 5. August 1805 gegen Abend begannen rund sechs vom Bauamt eingesetzte Arbeiter mit dem Abbruch der Friedhofsmauer. Gemäss einem Augenzeugen habe dies bei «Zuschauern von der niedrigen Volksklasse» zur Meinung geführt, dass, wenn besoldete «Lohnnämter» den Bau abtragen und sich des abgehenden Holzes «teilhaftig» machen, «arme bedürftige Leute ebensowohl einiges Holz sich anmassen dürfen.»³⁶ Die von Amtes wegen begonnenen Abbrucharbeiten veranlassten Anwohner und weitere hinzugekommene Leute, in der Nacht wie am folgenden Tag brauchbares Material, vor allem Holz, Eisen, Dachziegel und «Bachensteine», wegzutragen, das heisst zu plündern. Am 17. August 1805 wurde im Kleinen Rat der Stadtregierung der Antrag gestellt, eine Untersuchung über den «räuberischen Vorfall auf den Todtentanz» vorzunehmen.³⁷ Die Abklärung galt aber nur dem Raub von entgangenem Baumaterial und nicht auch der etwa gleichzeitigen Aneignung von Kulturgütern. Die Behörden, die mit dem Ertrag für dieses Material einen Teil der Abbrucharbeiten hatten finanzieren wollen, verhörten darauf zahlreiche Beteiligte, sahen schliesslich aber von einer rechtlichen Ahndung ab. Am 18. Oktober 1805 erging die Mitteilung, dass die Abbrucharbeiten vollendet seien und jetzt entschieden werden müsse, wie der Platz zu gestalten sei.³⁸

Die Anwohner wollten offensichtlich die Mauer und nicht den Totentanz weghaben. Allerdings erschien die Darstellung des Totentanzes wegen seines schlechten Zustands nicht mehr erhaltenswert, und man sah in ihr darum auch keine schützenswerte Attraktion für den Fremdenverkehr. Hinzu kam, dass der sakrale Gehalt der Darstellung nicht mehr als dermassen verbindlich empfunden wurde, dass er respektvoll als erhaltenswert erschien. Es mag sein, dass die Beseitigung nicht nur der Mauer, sondern auch ihrer Bebilderung, wie Franz Egger annimmt, eine Konsequenz der durch die Aufklärung bestimmten Haltung, das heisst, Zeugnis einer Geisteshaltung war, «die einem Bilde, das an die menschliche Begrenztheit und Hilflosigkeit erinnerte, nichts abzurufen vermochte».³⁹ In diese Richtung gingen bereits Achilles Burckhardts Ausführungen von 1883: Basler Männer, unter ihnen auch der für seine aufklärerischen Über-

36 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 191.

37 Ebd., S. 189.

38 Burckhardt räumt diesen Abklärungen viel Raum ein, ebd. S. 191–199.

39 Egger 2009 (wie Anm. 3), S. 8, und ders. 2012 (wie Anm. 3) in der Tageswoche: «Der Totentanz mit der Erinnerung an die Endlichkeit des Lebens bedeutete dem aufgeklärten Zeitalter nichts mehr. Die gemalte Busspredigt wurde als Relikt eines überwundenen Zeitalters betrachtet, galt als Kinderschreck und als Zeugnis des finsternen Mittelalters.»

zeugungen bekannte Peter Ochs, Mitglied des Kleinen Rats (Regierung) und des Deputiertenamtes (Verwaltung), hätten keine Bedenken getragen, «eine so hervorragende Äusserung mittelalterlichen Geistes» zu vernichten, ohne die Verantwortung, welche sie auf sich luden, auch nur zu ahnen.⁴⁰

Die Darstellung des Sterbens aller Menschen konnte auch als weltliches Thema aufgefasst werden. Dass der Tod alle unabhängig ihrer Stellung in der ständischen Gesellschaft ereilt, hätte, vereinfacht gesagt, dem auf «égalité» bedachten Zeitgeist entsprochen. Wie Egger zutreffend feststellt, stand aber die Darstellung an der Friedhofsmauer des ehemaligen Klosters sehr im Dienst der Kirche: «Der Totentanz wollte zu religiöser Busse und Umkehr aufrütteln. Er war eine gemalte Busspredigt, und auch der Basler Totentanz begann mit einem Predigtmotiv.»⁴¹ Das Predigtbild am Anfang der Reihe und am Ende der Sündenfall und das Jüngste Gericht machten aus der Darstellung eine kirchliche Aufforderung zur Busse.⁴²

Entsprach und entsprang sogar die Bereitschaft zur Beseitigung des Totentanzes dem Geist der Aufklärung? Geringschätzung des Kirchlichen könnte mit im Spiel gewesen sein, hingegen darf man die religiöse Komponente der Aufklärung nicht unterschätzen. Die Niederlegung der Friedhofsmauer war kein Bildersturm, wie er im Zuge der Reformation und der Französischen Revolution zur Zerstörung sakraler Werke geführt hatte. Bestimmend und überwiegend war das Bestreben, die städtebaulichen Verhältnisse zu verbessern, und nicht die Absicht, Zeugnisse aus älterer Zeit, die zum Teil auf widersprüchliche Weise auch geschätzt wurden, zu beseitigen. Deren Vernichtung wurde im Interesse der Verbesserung der Ortsverhältnisse einfach in Kauf genommen. Es bleibt aber die Frage, wie sich direkt Beteiligte zum Verlust des abgeführten Kulturgutes einstellten.

Diesbezüglich ist von besonderem Interesse, dass Dietrich Iselin-Ryhiner (1763–1810, Sohn von Isaak Iselin, 1728–1782), Hauptinitiant der Abbruchpetition vom 26. Oktober 1804, zugleich unter denjenigen zu finden ist, die am 5./6. August 1805 einzelne Teile des Totentanzes in Sicherheit bringen liessen.⁴³ Wie lässt sich eine solche Kombination erklären? Die «Kunstfreunde», selbst Kunstsamm-

40 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 200.

41 Egger 2012 (wie Anm. 3).

42 Vgl. Abbildung Feyerabend von 1806, die mit einer Predigerszene und einem Schädelhaus beginnt und gegen Ende den Sündenfall und zuletzt eine Darstellung des Friedhofs mit der Predigerkirche zeigt.

43 Der Schumacher J. G. erklärte in der Befragung, er habe zu verschiedenen Malen gesehen, wie Teile von den Lohnämtern in das Haus des Herrn Iselin getragen worden seien.



Abbildung 2

Bild des Herolds, eines der im Historischen Museum Basel erhaltenen Fragmente des Prediger-Totentanzes (Historisches Museum Basel, Inv. 1870.692., Foto: Maurice Babey).

ler und in einer späteren Publikation als «kunstsinnige Grossbürger»⁴⁴ bezeichnet, waren an einzelnen Objekten interessiert, nicht

Vgl. Burckhardt (wie Anm. 2), S. 198. Daniel Burckhardts Bild von 1805 zeigt, wie zwei Männer solche Teile sorgfältig wegtragen.

⁴⁴ Matthias Buschle in: Peter Greenaway: The Dance of Death/Der Tanz mit dem Tod. Ein Basler Totentanz. Begleitpublikation zur Installation von Peter Greenaway bei der Predigerkirche Basel, 31.10.–30.11.2013, organisiert vom Verein Totentanz, Basel 2013.

aber an der Erhaltung der ganzen Anlage.⁴⁵ Monica Engel hält es für möglich, dass diese Evakuierung, bei der auch ein fachkundiger Restaurator die Hände im Spiel hatte (vgl. unten), bereits vor dem allgemeinen Sturm auf die Friedhofsmauer durchgeführt worden sein könnte.⁴⁶ Zur Sicherung der Kunstfragmente setzten sie bezahlte Arbeiter ein, andererseits sahen sie es als Aufgabe der öffentlichen Hand, die Plünderung von Baumaterial durch eine Wache zu unterbinden.⁴⁷ Das hier sichtbar werdende antiquarische Interesse an Schätzen aus früheren Zeiten erklärt sich damit, dass in dem Masse, wie Vergangenheit durch die weitere Entwicklung entschwand und, wie im konkreten Fall, auch willentlich beseitigt wurde, dieselbe über Sammlungen von Relikten und mit historisierenden Abbildungen wenigstens teilweise gesichert und erhalten bleiben sollte. An diese bereits lange vor der Umbruchzeit um 1800 bestehende Praxis konnte der junge Historismus anknüpfen.⁴⁸

Aneignung und Rettung

Wir wissen nicht, ob und wie die Niederlegung der Friedhofsmauer und damit auch die Zerstörung des Prediger-Totentanzes in der Stadt kontrovers diskutiert wurde. Bisher konnte dazu keine Überlieferung festgestellt werden. Die 23 im Zuge der nächtlichen Demolition sichergestellten Bildfragmente zeugen davon, dass es immerhin Leute gab, denen der historische Wert dieser Malereien bewusst war. Achilles Burckhardt befasste sich in seinem Aufsatz von 1883 nicht näher mit ihnen, bezeichnete sie einfach als «Kunstfreunde». Diese kollektive Bezeichnung blieb ihnen auch in den später veröffentlichten Schriften erhalten, ohne dass man näher danach fragte, wer sie waren.⁴⁹ Die niederländisch-baslerische Kunsthistorikerin Monica Engel ist die Erste, die in ihrem Beitrag von 2016 diese

45 Von Iselin-Ryhiner sagt Engel, er habe eine Doppelrolle gespielt und sei von einem «destroyer» zu einem «rescuer» geworden, vgl. Engel (wie Anm. 3), S. 28. Faesch war der letzte Vorsteher des 1825 geschlossenen Faesch'schen Museums und Nachbar von Burckhardt-Wildt am Petersplatz. Vischer-Sarasin war Seidenfabrikant, Kunstsammler und Maler.

46 Ebd., S. 24.

47 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 192.

48 Zur Sammlertätigkeit vor 1800 vgl. Historisches Museum Basel (Hg.): Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel. Publikation anlässlich der Eröffnung der neuen Dauerausstellung *Eine Welt im Kleinen – Die grosse Kunstkammer* in der Barfüsserkirche am 13. November 2011, Basel 2011., Anm. 62.

49 Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 301; Boerlin 1966 (wie Anm. 3), S. 136; Egger 2009 (wie Anm. 3), S. 40.

Gruppe näher angeschaut hat.⁵⁰ Dabei erweist sich, was vermutet werden konnte, dass sich die Sammler diese Kunstfragmente zunächst als persönlichen Besitz angeeignet hatten und damit, nach heutigen Massstäben, sogar als Kunsträuber eingestuft werden könnten. Der offenbar selbstverständlichen Aneignung, die später ver-harmlosend als «Erstverwahrung» bezeichnet und als Rettung stilisiert wurde (was sie faktisch auch war), könnte eine Mentalität zugrunde gelegen haben, von der Kurator Daniel Burckhardt-Werthemann (1865–1949) im Zusammenhang mit einem anderen Fall sagte:

«Dass Magistratspersonen nach freiem Ermessen zu Privatzwecken über öffentliches Gut verfügen, steht in Basels Annalen durchaus nicht vereinzelt da und lag für das damalige Rechtsgefühl ‹jenseits von Gut und Böse›.»⁵¹

Auch nachträglich kann man anerkennen, dass ohne die private Sicherstellung der Fragmente der Totentanz vollständig verloren gegangen wäre. Die private Aneignung des öffentlichen Guts erfolgte keineswegs in verborgener und heimlicher Weise. 1811 verwies, wie Stefanie A. Knöll feststellt, ein allgemein zugänglicher Fremdenführer auf die Möglichkeit, die Bruchstücke bei den Besitzern in Augenschein zu nehmen.⁵²

Daniel Burckhardt-Wildt (1752–1819) könnte, da er eine Art «Gesamtabrechnung» hinterlassen hat, der Organisator des Handels gewesen sein.⁵³ Dank seiner Zusammenstellung erfahren wir,

50 Die Auskünfte zur Gruppe des Freundeskreises sind eigentlich bloss ein Nebenprodukt des Aufsatzes, der sich vor allem für das von Daniel Burckhardt-Wildt 1805 angefertigte Bild des Abbruchs der Friedhofsmauer interessierte. Vgl. Engel (wie Anm. 3). Engel hatte sich zuvor mit der ausserordentlichen Darstellung eines Juden im Prediger-Totentanz beschäftigt: Monica Engel: Der Tod zum Juden im Basler Totentanz. «Wuchernde Höllenhunde» bei den Dominikanern. Neue Einsichten in Anlass und Datierung, in: *Das Münster* 2 (2013), S. 83–96.

51 Äusserung zu 1775 als Geschenk weitergegebenen Glasgemälden vom Lohnhof. Daniel Burckhardt-Werthemann: Die baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts, in: Basler Kunstverein: *Berichterstattung über das Jahr 1901*, Basel 1902, S. 34. Allgemein zu Daniel Burckhardt-Wildt vgl. Pia Kamber: Wissensuche in der Aufklärung. Daniel Bruckner (1707–1781) und Daniel Burckhardt-Wildt (1752–1819), in: *Historisches Museum Basel* (wie Anm. 48), S. 104–108.

52 Knöll (wie Anm. 1), S. 23, mit Hinweis auf Markus Lutz: *Kurze Beschreibung der Stadt und des Kantons Basel. Ein Handbüchlein für Fremde und Einheimische. Nebst einem Wegweiser von Basel durch die ganze Schweiz und nach den vorzüglichen Städten Deutschlands und Frankreichs*, Basel 1811, S. 26.

53 Aufbewahrt im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Sig. A.11. Abb. bei Engel (wie Anm. 3), S. 21, und bei Knöll (wie Anm. 1), S. 19. Gemäss Achilles Burckhardt hat allerdings auch Peter Vischer in einem Exemplar von Merians Totentanz eine Über-

wer wofür wie viel bezahlt hat. Monica Engel hat die Notizen ausgewertet: Das günstigste Objekt ging für 37 Franken an Johannes Burckhardt (1768–1806), das teuerste für 111 Franken an Peter Vischer-Sarasin (1751–1823).⁵⁴ Erstaunlicherweise blieb dabei völlig unbeantwortet, an wen die Bezahlungen wofür gingen.⁵⁵ Eine Möglichkeit könnte darin bestanden haben, dass damit die Kosten für die Sicherstellung der Objekte beglichen wurden. Eine im Laufe der Abklärungen entdeckte Darlegung aus dem Jahr 1901 von Daniel Burckhardt-Werthemann, Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung und künftiger Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel, könnte der Schlüssel zur Klärung dieser Frage sein: Es sei der Kunsthändler Konrad Cramm gewesen, der seit einigen Jahren eine Werkstatt am Spalenberg hatte und im August 1805 mehrere Bruchstücke des Totentanzes vom Predigerkloster im Rahmen der Abbruchaktion an sich nahm und wohl weiterverkaufte, das heisst «hübsch eingerahmt, gereinigt und restauriert bei den Liebhabern absetzte».⁵⁶ Bedeutsam ist auch die Aussage von Daniel Burckhardt-Werthemann, dass es zwar einen regen Kunsthandel gegeben habe, die Zahl der Sammler jedoch verhältnismässig klein geblieben sei und Daniel Burckhardt-Wildt, Johann Konrad Dienast (1741–1824) und Peter Vischer-Sarasin, alle zur Gruppe der «Retter» gehörend, zuerst genannt werden müssten.⁵⁷

Der von Stefanie A. Knöll in einer Kapitelüberschrift gezogenen Linie von der Zerstörung zur Musealisierung muss, wie auch ihre Ausführungen im Einzelnen zeigen, als wichtige Zwischenstation mit aller Deutlichkeit die Privatisierung von allgemeinem Kulturgut eingefügt werden. Dass die 1805 erworbenen Fragmente als Privateigentum verstanden wurden, kann man daran ablesen, dass Peter Vischers Ablieferungen 1844 an die Öffentliche Bibliothek und 1851 an die Öffentliche Kunstsammlung als «Geschenke» verstanden wurden;

sicht der Bezüger von Fragmenten gegeben. Sie wurde von Burckhardt (wie Anm. 2) im Anhang abgedruckt.

54 Engel fragt sich, ob die Grösse der Fragmente und der Restaurierungsaufwand durch Cramm preisbestimmend gewesen sei (wie Anm. 3, S. 25).

55 Ebd., S. 25–30.

56 Burckhardt-Werthemann (wie Anm. 51), S. 49. Knöll (wie Anm. 1), S. 17, neigt ebenfalls dazu, in Cramm einen wichtigen Akteur von 1805 zu sehen, und gibt, gestützt auf Cadorin (wie Anm. 5), aufschlussreiche Auskünfte über die Technik der Ablösung der Bilder von den Steinfragmenten. Und Knöll zitiert Daniel Burckhardt-Wildts Notiz, die die «Kunstfreunde» Bruchstücke von Figuren unter grossem Zeitdruck aus der Mauer herausnehmen liessen, «die sie dann meistens auf Leinwand übertragen liessen, wobei aber die Bilder mehr oder weniger gelitten» (S. 17 und 189).

57 Burckhardt-Werthemann (wie Anm. 51), S. 60.

auch eine von Knöll verwendete Formulierung lautet, Vischer habe drei Bruchstücke «sein eigen» genannt.⁵⁸

Bereits in Achilles Burckhardts Aufsatz von 1883 finden sich aufgrund einer von Peter Vischer vor 1823 angefertigten Liste die Namen von 7 temporären Besitzern mit einer Zuordnung der von ihnen übernommenen Fragmente. 6 Teile gingen gemäss dieser Zusammenstellung an Daniel Burckhardt-Wildt, 4 Teile an Johann Rudolf Faesch (1758–1817), je 3 Teile an Johannes Burckhardt, Dietrich Iselin-Rhyiner, Rüffel (oder Ryffel, die Person ist vorerst nicht identifizierbar) und Peter Vischer-Sarasin und 1 Teil ging an Johann Konrad Dienast.⁵⁹ Die Retter, die sich nach heutigen Massstäben als Kunsträuber beziehungsweise als Käufer von Raubgut betätigten, interessierten sich nur für die Standesfiguren und nicht für die dazugehörigen Totenskelette. Unter den Erstbesitzern muss nachträglich noch ein Austausch einzelner Stücke stattgefunden haben.⁶⁰ Die «Kunstfreunde» könnten mindestens teilweise bereits vor der Aktion vom August 1805 unter sich Kontakt gehabt und durch das «Rettungsprojekt» zusätzliche Zusammengehörigkeit entwickelt haben.⁶¹

Es lassen sich nicht alle «Kunstfreunde» gleich detailliert identifizieren. Zwei der beteiligten Personen lassen sich immerhin leicht greifen und können mehr oder weniger repräsentativ und/oder bestimmend für die Gruppe der Kunstfreunde gewesen sein: Peter Vischer-Sarasin und Daniel Burckhardt-Wildt. Peter Vischer war ehemaliges Mitglied des Kleinen Rats, bis 1803 Präsident des Kantonsgerichts, Seidenfabrikant. Politisch muss er fortschrittlich eingestellt gewesen sein, hatte er doch 1797 im Grossen Rat die Gleichstellung sämtlicher Bürger und Untertanen beantragt. Als Kunstsammler dürfte ihm die Rettung von Totentanz-Fragmen-

58 Knöll (wie Anm. 1), S. 12 und 21 ff.

59 Dienast war Dekan der nahen St. Peterskirche und besass ebenfalls eine grosse Kunstsammlung.

60 Zum Beispiel Engel (wie Anm. 3), S. 30.

61 Knöll weist darauf hin, dass vier dieser Siebenergruppe, Burckhardt-Wildt, Faesch, Vischer und Dienast, drei Jahre später an der von Konrad Cramm 1808 geleiteten Auktion der Kunstgegenstände im Markgräflerhof die Tafeln des Heilsspiegelaltars von Konrad Witz erworben hätten (wie Anm. 1, S. 20). Salopp könnte man die Gruppe der «Kunstfreunde» als «boys' club (a male-dominated organization, especially in business)» bezeichnen. Deren Zusammenwirken belegt, was der Kieler Universitätslehrer Christian Cay Lorenz Hirschfeld 1782 über Basel festgehalten hat: Die Stadt sei eine «einzige grosse Familie, die durch nähere oder entferntere Gelenke zusammenhängt». Aus der digitalen Präsentation des Faesch'schen Museums; Hinweis von Lucas Burkart, vgl. *Curiositas 5.0 – Museum Faesch. Eine Kunst- und Wunderkammer als Ort des digitalen Staunens*, Online: [https://curiositas.digitaleschaudepot.ch/Storylines/Im Strudel der Geschichte 2/13](https://curiositas.digitaleschaudepot.ch/Storylines/Im%20Strudel%20der%20Geschichte%202/13), konsultiert am 27.08.2023.

ten ein Anliegen gewesen sein.⁶² Dieses Anliegen war im Fall von Daniel Burckhardt-Wildt nachweislich gegeben. Er war ebenfalls Seidenfabrikant, aktiver Zeichner und Maler, Sammler in verschiedensten Sparten (von Gemälden und Kupferstichen, Glasgemälden, Skulpturen, griechischen und römischen Münzen und Statuetten, auch ägyptischen Antiquitäten und Chinoiserien).⁶³ Als Hausherr des Wildt'schen Palais am Petersplatz, als Kirchenältester der Petersgemeinde und als Mitmeister E.E. Vorstadtgesellschaft zur Mägd muss ihn der Zustand des ehemaligen Laienfriedhofs beim inneren St.-Johanns-Tor interessiert haben. Seine geistige und künstlerische Grundhaltung wird als in der Zeit des grossen Umbruchs konservativ, zuweilen etwas romantisch-sentimental beschrieben.⁶⁴ Die Rettung von 1805 war die Aktion einer informellen Gruppe, deren Mitglieder gelegentlich, wie es eben dem Totentanz entspricht, an ihr Lebensende kamen: Johannes Burckhardt starb 1806, Dietrich Iselin-Ryhiner 1810, Daniel Burckhardt-Wildt 1819, Johann Rudolf Faesch 1817, Peter Vischer 1823, Johann Konrad Dienast 1824.⁶⁵

Die 1805 sichergestellten Teile blieben zunächst im persönlichen Besitz der, wie eine Notiz von 1850 sie nannte, «hiesigen Liebhaber» und gingen dann teilweise an Erben und schliesslich eben als Geschenke an die öffentliche Hand (Kunstsammlung und Mittelalterliche Sammlung, ab 1894 Historisches Museum Basel).⁶⁶ 17 der 23 Fragmente gelangten noch vor 1883 in die öffentliche Hand, ein Teil war zunächst in der «Mücke» und ab 1849 im neuen Museumsbau von Melchior Berri ausgestellt worden. Achilles Burckhardt gab in seinem Aufsatz von 1883 verhalten und doch deutlich zu verstehen, dass er die Beseitigung des Totentanzes für einen Fehler hielt.

62 Zur frühen Basler Sammeltradition vgl. Historisches Museum Basel (wie Anm. 48).

63 Zur Sammeltätigkeit von Daniel Burckhardt-Wildt vgl. Kamber (wie Anm. 51).

64 Die ausführlichsten Angaben zu Daniel Burckhardt finden sich bei Hans Lanz: Daniel Burckhardt-Wildt. Ein Stadtbasler des 18. Jahrhunderts erlebt und malt Riehen und seine Umgebung, in: Jahrbuch z'Rieche 1992, S. 91–105. Burckhardt hatte in Riehen ein vom ihm sehr geschätztes Sommerhaus.

65 Kein Sterbejahr zum nicht identifizierbaren «Rüffel».

66 Detaillierte Auskünfte über den Gang der Fragmente aus dem Privatbesitz in die öffentliche Hand bei Knöll (wie Anm. 1), S. 20ff. Dienast hat zum Beispiel noch zu Lebzeiten im Jahr 1816 ein Fragment, weil als Privateigentum verstanden, seiner Enkelin Emilie Linder vermacht. Vier Fragmente galten schon früh als verschollen. Ein Fragment (der Jüngling), das anfänglich bei Iselin-Ryhiner war, ging via den Theologen und Kunstsammler Jean-Louis-Philippe Bridel, der bis 1808 Pfarrer an der französischen Kirche (Predigerkirche) war und bei seinem Wegzug nach Lausanne das Fragment mitnahm, an das Musée Arlaud in Lausanne und wurde diesem 1938 vom Historischen Museum Basel abgekauft.

Gegen den Schluss seiner in antiquarischer Weise dokumentalistisch gehaltenen Ausführungen erklärte er immerhin, Basel sei zwar um einen freien, mit Bäumen bepflanzten Platz, «der säuberlich mit steinernen Stöcken und eisernen Stangen eingefangen» sei, bereichert. Die Stadt sei aber auch ärmer geworden um «ein charakteristisches Denkmal aus seiner Vergangenheit von nicht geringem künstlerischem und von eminent geschichtlichem Werthe».⁶⁷ Er war der Meinung, dass «eine so hervorragende Äusserung des mittelalterlichen Geistes» vernichtet worden sei, und stützte seine Position mit einem allerdings anachronistischen Hinweis auf die erst später um 1808 aufgekommene Kunstbewegung des Lukasbundes beziehungsweise der Nazarener-Schule, die nach den napoleonischen Wirren und in Übereinstimmung mit der konservativen Restaurationsbewegung die Erneuerung der Kunst im Geiste des Christentums anstrebte. Ihr gehörte auch der bekannte Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788–1879) an.⁶⁸ Auf diesen berief sich Burckhardt, indem er ihn zum Abschluss seines Aufsatzes von 1883 mit den Worten zitierte:

«Das ist ein ewiger Schandfleck für unsere Schweiz, die doch so von Kunstken-
nern, Dilettanten etc. wimmelt. Sie besass einen Schatz, den man vergebens in
dem weiten Deutschland sucht. O die Esel! Ich glaube, ich wäre zum Bürger-
meister und zu Allen geloffen und hätte fussfällig um Gotteswillen gebeten,
doch der Kunst den Schaden und der Stadt die Schande nicht anzuthun.»⁶⁹

Ironie dieser Geschichte: Es war das Bestreben, einen konkreten Schandfleck zu beseitigen, das zu einer Beseitigung führte, die nachträglich im übertragenen Sinn als Schandfleck der Basler Stadtentwicklung eingestuft wurde.

Für unser Verständnis der Vorgänge von 1805 ist besonders wichtig, dass Daniel Burckhardt-Wildt einer der Hauptinitianten der 1812 entstandenen Basler Künstlergesellschaft war und die beiden ersten Präsidenten, Johann Rudolf Faesch und Peter Vischer-Passavant (1779–1851), ebenfalls an der Aneignung von Totentanz-Fragmenten beteiligt waren.⁷⁰ Wir wissen (noch) zu wenig über die geistige Strömung, aus der im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die kunsthistorisch interessierte und zugleich patriotische Kunst-

67 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 199ff.

68 Georg Ludwig Vogel studierte 1808 in Wien und bildete sich ab 1810 in Rom weiter, bevor er wieder in die Schweiz zurückkehrte.

69 Burckhardt (wie Anm. 2), S. 200.

70 Faesch war Präsident der Künstlergesellschaft in den Jahren 1812–1817, Peter Vischer-Passavant in den Jahren 1817–1838. Faesch hatte 4 Fragmente, Vischer-Passavants Vater, Peter Vischer-Sarasin, hatte 3 Fragmente übernommen.

bewegung hervorging. 1805 war Burckhardt-Wildt an der Konservierung von partiellen Überbleibseln der Vergangenheit interessiert, hatte sich aber offenbar noch nicht für die Erhaltung des gesamten Baudenkmals eingesetzt. Dazu passt, dass sich die Künstlergesellschaft seit 1816 dafür einsetzte, dass anstelle der vor dem Aeschentor stehenden alten Kapelle zur Erinnerung an die Schlacht von St. Jakob ein modernes, neugotisch gestaltetes Schachtdenkmal errichtet wurde. Peter Vischer, einer aus dem Freundeskreis, der 1805 Teile des Totentanzes an sich genommen hatte, machte sich um 1820 als engagierter Befürworter des St.-Jakobs-Denkmal bemerkbar.⁷¹

Die 1806, also kurz nach der Zerstörung des Totentanzes, von Johann Rudolf Feyerabend (1779–1814) angefertigte Gesamtdarstellung desselben zeigt, dass schon damals ein gewisses wertschätzendes Interesse bestand.⁷² Anders als die über 60 Meter auf einer Ebene angereihten Darstellungen arrangierte Feyerabend die Tanzpaare auf fünf Ebenen, oben beginnend, untereinander. Bereits im Jahr 1805 hatte er in einer kolorierten Radierung ein Bild zum Abbruch der Anlage angefertigt.⁷³ Sowohl der Prediger-Totentanz als auch seine Zerstörung blieben im Gedächtnis der nachfolgenden Zeit erhalten.

Zu einer neuen und damals modernen Aneignung des mittelalterlichen Memento-mori-Motivs kam es bereits in den Jahren 1822/23 über die kommerzielle Herstellung und Verbreitung von plastisch gestalteten Totentanzpaaren. Was zuvor ein öffentliches Kirchen- und Friedhofmotiv war, wurde nun zur privaten Nipp-sache auf Schreibtischen und Kaminsimsen. Die Sockel der nach Merians Radierungen gestalteten Zizenhausener Variante wurden mit dreisprachigen Erläuterungen (deutsch, englisch, französisch) ausgestattet, was zeigt, dass der Produzent einen internationalen Markt im Auge hatte. Diese Reihe lancierend, bot der Basler Verleger Johann Rudolf Brenner, auch «Bildlibrenner» genannt, am 17. Oktober 1822 in den Basler *Wöchentlichen Nachrichten* zu einem Subscriptionspreis von 20 Franken die ganze Reihe der reproduzierten Figurengruppe an.⁷⁴ 1858 kamen weitere, als Fuchs-Serie bezeichnete Reproduktionen auf den Markt und in einer Version auch ins Historische Museum Basel.⁷⁵ Der Totentanz lebte auch in Form von litho-

71 Georg Kreis: *Zeitzeichen für die Ewigkeit. 300 Jahre schweizerische Denkmaltopografie*, Zürich 2008, S. 261–264.

72 Staatsarchiv Basel-Stadt (StABS), BILD Visch. F 32. Im StABS existiert eine weitere Darstellung auf einer anonymen Radierung, vgl. BILD Falk. A 509.

73 Abb. in Maurer 1966 (wie Anm. 3), S. 291.

74 Knöll (wie Anm. 1), S. 93ff.

75 Serie im Historischen Museum Basel, Inv. 1925.79.

grafischen Drucken weiter, die um 1840 vom Basler Maler Hieronymus Hess (1799–1850) geschaffen und ebenfalls mit dreisprachigen Totentanzversen ausgestattet wurden.⁷⁶ Nach dem Basler Maler Hess sorgte der Münchner Germanist Hans Ferdinand Massmann (1797–1874) insbesondere mit seinem Atlas dafür, dass die Basler Totentänze medial weiterlebten.⁷⁷

Die Darstellung (Abbildung 3) aus den 1840er-Jahren lässt uns annehmen, dass zu dieser Zeit der Totentanz und auch seine Vernichtung Teil von mehr oder weniger gemeinsamer Erinnerung war.⁷⁸ Constantin Guise (1811–1858), der 1833 nach Basel gekommen und zuvor in Kassel und Karlsruhe tätig gewesen war, hatte den von ihm dargestellten Vorgang nicht selbst erlebt und muss einerseits von mündlicher Überlieferung und andererseits von der Darstellung Feyerabends ausgegangen sein. Einen weiteren Beleg für das rekonstruierende Interesse gibt eine 1855 veröffentlichte Schrift mit einem Holzschnitt auf dem Titelblatt, der die gesamte Klosteranlage mit der noch intakten Ummauerung zeigt.⁷⁹ Später hielt auch der bekannte Stadtmaler Johann Jakob Schneider (1822–1889) mit einer lavierten Federzeichnung und einem Aquarell den etwa ein halbes Jahrhundert zuvor vorgenommenen Abbruch fest.⁸⁰

Nun ist der alte Totentanz vorbei, und doch lebt er weiter, er ist weg und doch noch hier. Dazu noch vier Nachträge:

Nachtrag 1: Der Totentanz lebt noch immer als Strassenbezeichnung und lebte entsprechend als Name einer Haltestelle der Basler Verkehrs-Betriebe weiter.⁸¹ In den frühen 1980er-Jahren wurde sie in Kantonsspital und später Universitätsspital umbenannt. Peter

76 Knöll (wie Anm. 1), S. 97–110.

77 Massmann publizierte in den Jahren 1831–1850 immer wieder zu den Basler Totentänzen. Vgl. etwa: Hans Massmann: Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen. Nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen Todtentänzen, ihrer Bilderfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten, 2 Bde., Stuttgart/Leipzig 1847; ders.: Tottentanz der Stadt Basel. In Kupfer gestochen nach den Frescogemälden an der ehemaligen Kirchhofmauer der Predigerkirche, Basel [um 1856].

78 StABS, BILD 6, 121, und BILD 13, 36.

79 L. A. Burckhardt/Ch. Riggenbach: Die Dominikaner Klosterkirche in Basel, Basel 1855 (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer 6). Abb. auch in Egger 2009 (wie Anm. 3), S. 16.

80 1884/88 erwarb der Regierungsrat auf Empfehlung des Staatsarchivars Rudolf Wacker-nagel aus Schneiders Sammlung 248 Aquarelle, die heute im StABS aufbewahrt sind. Abbruch des Totentanzes: StABS, BILD 13, 157, und BILD 6, 1220, und BILD 6, 1228.

81 Die Bezeichnung «Totentanz» kam erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf, vorher hatte die Lokalität verschiedene Namen unter anderem «Rheinschänzli», vgl. André Salvisberg: Die Basler Strassennamen, Basel 1999, S. 405 ff.



Abbildung 3

Anders als Feyerabend, der sein Bild vom Abbruch aus dem wohl direkten Erleben des Ereignisses gemalt hat, entstand das von Constantin Guise angefertigte, romantisierende Bild in den Jahren 1840–1850 (Schweizerische Nationalbibliothek, GS-GUGE-GUISE-R-1).

Noll, der in Basel Jurisprudenz studiert hat, kommt in seinem 1984 erschienenen Sterbeprotokoll auf diese Namensänderung zu sprechen und bezeichnete sie als Preisgabe der Wahrheitsliebe: «Der Totentanz spielt sich doch heute in den Spitälern ab, in ungeheuren Reigen, alle Tänzer konzentriert im selben Tanzsaal.»⁸²

Nachtrag 2: Es war Zufall, den man sich aber nicht entgehen liess, dass in den 1980er-/90er-Jahren in einer Liegenschaft am Totentanz vorübergehend die Katakombe-Disco (Kombe) betrieben wurde.

Nachtrag 3: 2013 präsentierte ein zu diesem Zweck geschaffener Verein eine Neuinszenierung des Totentanzes auf dem ehemaligen Grabfeld neben der Predigerkirche mit 12 Grabstelen, auf denen Filme von Peter Greenaway (* 1942) zum Thema zu sehen waren. 2016, 2019 und 2022 folgten Produktionen weiterer Kunstschafter mit der Aufgabe, Totentänze für das 21. Jahrhundert über Tod, Sterben und Vergänglichkeit zu schaffen.⁸³

Und Nachtrag 4: Als 2018 für die Verlegung neuer Leitungen an der Spitalstrasse der Boden geöffnet wurde, meldete sich die Vergangenheit erneut mit Zeugnissen der Vergänglichkeit: Man stiess auf dem längst toten Laienfriedhof auf 138 nicht vollständige Skelette aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit.⁸⁴

82 Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, Zürich 1984, S. 64. Die Ratio hinter dieser Namensänderung dürfte sich nach dem praktischen Bedürfnis orientiert haben, mit «Universitätsspital» die wichtigere Örtlichkeit zu erfassen. An der vorangehenden Busstation wurde die traditionelle Benennung «Auf der Lyss» in diesem Sinn ebenfalls gegen Universität ausgetauscht.

83 Der Verein wird geleitet von Michael Bangert, Carmen Bregy und Matthias Buschle, Online: <https://baslertotentanz.ch>, konsultiert am 27.08.2023. In einem Interview mit regioTVplus meinte Buschle 2013, viele wüssten nicht mehr, was und wie das war mit dem Totentanz. «Da muss man wieder einmal was machen.» Dies mit einer Neuinszenierung, denn jede Zeit habe ihren eigenen Totentanz. Vgl. regioTVplus: Totentanz Basel 2013 – Peter Greenaway, Online: <https://youtu.be/gBmme3PNFyw>, konsultiert am 27.08.2023.

84 Erste Mitteilung: Archäologische Bodenforschung Basel-Stadt: Friedhof am Totentanz, 2018, Online: <https://www.archaeologie.bs.ch/ausgraben/abgeschlossene-ausgrabungen/innerstadt/am-totentanz.html>, konsultiert am 27.08.2023. Ergänzung von Martin Allemann, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Archäologischen Bodenforschung vom 10. März 2023.

