Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 17 (1966)

Heft: 4

Artikel: Der Basler Prediger-Totentanz : Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse

Autor: Boerlin, Paul-Henry

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392919

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: 12.01.2026

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

DER BASLER PREDIGER-TOTENTANZ

Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse

In dem nächstens erscheinenden Kunstdenkmälerband Basel-Stadt V von Dr. François Maurer kommen unter anderem die Totentanz-Darstellungen an der untergegangenen Kirchhofmauer des Basler Predigerklosters zur Darstellung, satzungsgemäß in der Knappheit eines wissenschaftlichen Inventars. Unsere Mitglieder werden es gewiß schätzen, wenn sich der Text eines etwas weiter ausholenden Vortrags von Dr. P. H. Boerlin, gehalten am 16. Mai 1966 im Kunstmuseum Basel vor dem Verein für das Historische Museum und der Freiwilligen Basler Denkmalpflege, in leicht gekürzter Fassung (und ohne die Ausführungen von Dr. Paolo Cadorin über die technischen Aspekte der Restaurierung der Totentanz-Fragmente) dem Kunstdenkmälerband zugesellt. (Red.)

Es gehört zu den bezeichnenden Symptomen unserer Zeit, daß sie den Gedanken an den Tod verdrängt und ihn, solange es nur immer geht, nicht zur Kenntnis nehmen will. Anders jedoch das Mittelalter: Durch ständige Mahnung wird das Bewußtsein der Vergänglichkeit allen irdischen Daseins wachgehalten. Dieser allgemeine Vanitas-Gedanke hat in verschiedenartigen literarischen und bildlichen Prägungen Ausdruck gefunden.

Ein erster Komplex umfaßt die seit der zweiten Hälfte des 13. Jhs. verbreitete *Legende von der «Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten»*. Drei hochmütige junge Edelleute (oft drei Könige) haben sich auf der Jagd in einen verlassenen Friedhof verirrt. Plötzlich stehen vor ihnen drei gräßlich anzuschauende Tote mit verwesten, zerfressenen, in zerfallene Laken gehüllten Körpern. Sie sprechen die drei entsetzt zurückweichenden Könige an, und es entwickelt sich ein Zwiegespräch, in dem die Toten die Lebenden auffordern, von ihrem genußsüchtigen Leben abzulassen. Die Mahnung der Toten gipfelt in dem Hinweis «Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr».

Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten ist vom Ende des 13. bis zum Beginn des 16. Jhs. überaus häufig dargestellt worden. In ihr haben die *Toten*, das heißt die Verstorbenen, die mit ihrem eigenen Beispiel die Lebensführung der Lebenden zu beeinflussen suchen, ihre Gestaltung als lebende, sprechende, handelnde Kadaver gefunden.

Aber auch für den *Tod* selbst, als personifizierte Macht, sind mehrere feste Vorstellungsformen entstanden. Als am Ende des 14. Jhs. den Gedanken an das Sterben weniger die Hoffnung auf die ewige Seligkeit, als vielmehr die Angst vor dem Jüngsten Gericht und vor der Bestrafung der Sünder bestimmte, da wurde der Tod als Person zu einer schreckenerregenden, feindlichen Gestalt. Genährt von den zahlreichen Bibelstellen, die den Menschen und seine Hinfälligkeit mit dem Gras, den Blumen, dem Korn und ihrem Welken vergleichen, taucht in dieser Zeit das Bild vom *Tod als Schnitter* mit Sichel oder Sense auf, wie es sich beispielsweise auf einer Karte des sogenannten Tarockspiels König Karls VI. von Frankreich von 1392 findet. In diese Darstellung, die den Sensenmann zu Pferd zeigt, ist aber noch ein zweiter Typus eingeflossen: der *Tod als Reiter*, der in der Apokalypse des Johannes als «Reiter auf dem fahlen Pferd» beschrieben wird. Auch der *Tod als Jäger*, der seine Opfer mit dem Pfeilbogen erlegt, und der *Tod als Spielmann*, der auf der Fiedel oder auf einem Blasinstrument spielend, meist einem Zink, die Menschen herbeilockt, sind Formeln, die für lange Zeit ihre Gültigkeit behalten sollten.

Das in ihnen ausgedrückte Bewußtsein von der *Macht des Todes* führt zum Grundgedanken des allgemeinen Sterbens: Alle Menschen müssen sterben, ohne Unterschied, hoch und niedrig, reich und arm, alt und jung, vom Kaiser bis zum Bettler, vom Papst bis zum Waldbruder. Und damit ist der weitere Gedanke verbunden, daß niemand weiß, wann er sterben wird; unvermutet ergreift der Tod seine Opfer. Auf der Basis dieser beiden Tatsachen erwächst die Vorstellung des *Totentanzes*.

Ein Bild von der Geschichte des Totentanzes, seiner Motive und Beziehungen läßt sich nur noch mit großer Mühe gewinnen. Die seit der Mitte des 19. Jhs. entstandene wissenschaftliche Literatur über die Vergänglichkeitsthemen geht ins Uferlose. Schon allein die Literatur über die Totentänze ist nicht mehr überschaubar, und sie steckt voll der widersprechendsten Theorien, die einander diametral gegenüberstehen. Nicht einmal über die Datierung der wichtigsten Monumente ist völlige Klarheit zu gewinnen: Differenzen von fünfzig, achtzig, ja hundert Jahren sind die Regel. Die Kompliziertheit und Verflochtenheit der Materie spiegelt sich in den Tabellen, mit denen Stephan Kozáky[1] und später Hellmut Rosenfeld[2] vergeblich versucht haben, eines Stoffes Herr zu werden, der sich gleichermaßen auf die Gebiete der deutschen Philologie, der Kunstgeschichte, der Religionsgeschichte, des Brauchtums und der Theaterwissenschaft erstreckt.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die verbreitete Legende von den drei Lebenden und den drei Toten unter die maßgeblichen Vorläufer des Totentanzes einzureihen. Klar und überzeugend hat jedoch Willy Rotzler[3] auf die grundlegenden Unterschiede zwischen den beiden Themen hingewiesen: In der Legende werden die Lebenden von den Toten nicht zum Sterben abgeholt, sondern zu einem gottesfürchtigen Lebenswandel ermahnt. Im Totentanz dagegen erscheinen die Toten als Stellvertreter des Todes, um die Lebenden zum Sterben zu holen. Auch hat das für den Totentanz und für das bürgerliche 15. Jh. im allgemeinen spezifische Motiv von der Abfolge der Stände für die ältere Legende keine Bedeutung.

Dieses Ständemotiv nun entstammt den sogenannten «*Vadomori-Gedichten*», einer im 13. Jh. in Frankreich entstandenen, lateinischen Dichtung. In 34 Distichen variieren die Vertreter der verschiedenen Stände, Berufe und Alter den Gedanken des Todes, jeder mit einem Distichon, das mit «Vado mori» («Ich gehe sterben») beginnt und schließt. – Allerdings sind es hier ausschließlich Lebende, die auftreten und sprechen. Den Menschen den Tod, der sie holt, gegenüberzustellen, ist ein Gedanke, der sich in der «Conflictus-Literatur» findet – in dem seit dem 12. Jh. auftauchenden *Streitgespräch* zwischen Menschen und Tod, in welchem der Tod das letzte Wort behält. – Die besondere Form des Totentanzes, die alternierende Folge von Menschen und Todesgestalten in teilweise tanzartiger Bewegung, scheint eine weitere Wurzel in jenem im Volk verbreiteten Glauben zu haben, daß die Toten nachts auf dem Friedhof Tänze aufführen, und daß sie das Bestreben haben, die Lebenden in ihren Reigen hineinzuziehen. Wer aber diesen Reigen mittanzt, stirbt auf der Stelle.

Ständeprinzip, Konfrontation des Menschen mit dem Tod oder mit einem Toten als dessen Stellvertreter, Friedhofreigen der Toten – diese Elemente der mittelalterlichen Bußliteratur und des Volksglaubens haben als Grundzüge, zweifellos mit mannigfaltigen anderen Anregungen und in kaum mehr zu entwirrender Verflechtung, die Vorstellung des Totentanzes geprägt. Emile Mâle nimmt an, daß die Geistlichen begannen, ihre

Abb. 1. Der «Herold», Fragment aus dem *Basler Prediger-Totentanz*, vor Abnahme der Übermalungen. Historisches Museum Basel

Bußpredigten durch die szenische Aufführung eines Totentanzes wirksam zu ergänzen, und er kann dafür ein Zeugnis aus dem Jahre 1393 beibringen, wonach in der Kirche von Caudebec, in der Normandie, eine solche szenische Darstellung stattgefunden habe[1]. Tatsächlich findet sich auf zahlreichen Totentanzbildern am Anfang die Gestalt des Predigers, der von der Kanzel herab seine Zuhörer auf den durch den Sündenfall in die Welt gekommenen Tod hinweist und sie zur Buße aufruft, und tatsächlich sind es auch die die Predigt ins Zentrum ihrer Tätigkeit stellenden Bettelorden, Dominikaner vor allem und Franziskaner, welche in ihren Bauten den Totentanz besonders gerne darstellen ließen.

In den *bildlichen Darstellungen* endlich tritt das Motiv des eigentlichen Reigens der Toten und der Lebenden bald zurück. Wir finden es beispielsweise in den sehr zerstörten Wandbildern der Kirche Notre-Dame von Kermaria in der Bretagne, die zwar (nach Emile Mâle[5]) erst um 1450/60 entstanden sind, die aber einen sehr altertümlichen Typus bewahrt haben.

Der älteste bekannte Totentanz ist derjenige des Ancien cimetière des Innocents in Paris, der 1424/25 entstanden ist. Er fiel allerdings im 17. Jh. einer Straßenverbreiterung (!) zum Opfer, aber seine Bilder sowohl, wie auch die Verse, die sie begleitet haben, sind in Gestalt der «Danse macabre» erhalten, die der Pariser Drucker Guyot Marchand 1485 erstmals herausgab. Die Holzschnitte dieser Publikation sind offensichtlich leicht modernisierte Kopien nach dem heute verlorenen Wandbild der Innocents, und sie zeigen nun nicht den gleichmäßigen Reigen, sondern ein paarweises Auftreten je einer Todesgestalt und eines Standesvertreters. Diese im Dialog verbundenen Paare bewegen sich von rechts nach links; wir haben, wie Arnold Pfister sehr überzeugend dargelegt hat[6], eine Art Prozession vor uns, ein «fortwährendes Aufschließen» der Paare nach dem Friedhof hin, und erst dort findet der Tanz statt. In der Folge nimmt die Isolierung der Paare überhand, und gleichzeitig wandelt sich auch die Auffassung der Todesgestalt: Es sind nicht mehr Tote, welche die Lebenden holen, sondern der Tod selbst. Der ursprünglich einheitliche Zug ist zur Simultandarstellung eines im zeitlichen Nacheinander vielfach wiederholten Geschehens geworden. Dieser Übergang hat sich gegen die Mitte des 15. Jhs. im *Basler Totentanz* vollzogen.

Der sogenannte «*Tod von Basel*» gehört zu den berühmtesten Darstellungen dieses Themas. Er war eines der Hauptwahrzeichen der Stadt, und die reisenden Engländer pflegten ihn wie eine Wallfahrtsstätte aufzusuchen und ihn in Stichen und anderen Nachbildungen nach Hause zu nehmen. – Der Basler Totentanz ist aber auch ein Gegenstand großer Verwirrung: Noch immer stellen in Basel Fremde und Einheimische hartnäckig die Frage, wo sich denn nun der berühmte Totentanz *von Holbein* befinde.

Unter dem *Basler Totentanz* ist jedoch primär jenes Wandbild zu verstehen, das im 15. Jh. auf die Kirchhofmauer des 1233 gegründeten Dominikanerklosters, des sogenannten Predigerklosters, gemalt wurde. Dieser Kirchhof, der auf der Nordseite der zum Teil von 1261, zum Teil aus der zweiten Hälfte des 14. Jhs. stammenden Klosterkirche lag, diente dem Begräbnis der Laien. Der Totentanz befand sich auf der Innenseite der langen, geraden Mauer, die der St. Johann-Vorstadt entlang den Kirchhof gegen die Straße hin abschloß. Die Darstellung bildete einen einzigen fortlaufenden Streifen mit lebensgroßen Figuren. Den Beginn machte im Westen, das heißt links, der Prediger auf der Kanzel, der mit zum Bildtypus des Totentanzes gehört. Neben ihm steht das Beinhaus, aus dem zwei pfeifende und trommelnde Tode herausbrechen, und auf sie zu bewegen sich in langer Reihe, beginnend mit Papst und Kaiser, die Paare. Gemessenen Schrittes die Vertreter der Stände, hüpfend und zum Teil die Menschen mit ihren Attributen verhöhnend, der Tod. Das Bild des Sündenfalles beschloß die Folge. Den einzelnen Gruppen waren Texte beigegeben: Zwei Strophen von je vier gereimten Versen enthielten die Anrede des Todes und die Antwort (oder besser: die Klage) der Menschen.

Diese Texte sind integrierende Bestandteile des Totentanzes und finden sich denn auch auf den meisten Darstellungen. Sie reichen ins 14. Jh. zurück, sind aber erst in

Abb. 2. *Konrad Witz* (um 1400–1444/47): König Salomo. Ausschnitt aus «Salomo und die Königin von Saba» vom Heilspiegelaltar. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem

Handschriften aus der Mitte des 15. Jhs. überliefert und dann vor allem auch durch Blockbücher mit Holzschnitten verbreitet worden. Normalerweise waren 24 Paare dargestellt. In Basel ist diese Zahl um 15 Paare auf 39 erweitert worden; bezeichnenderweise für ein spätmittelalterliches Stadtwesen sind es vor allem obrigkeitliche Berufe und Figuren aus dem Volk, die hier eingeschoben wurden.

Mit dem mitten im 15. Jh. entstandenen Prediger-Totentanz hat nun also Hans Holbein d. J. nichts zu tun. Sein Beitrag zu dem Thema ist 80 Jahre jünger: Es sind 51 kleine Holzschnitte mit Todesdarstellungen, die Holbein 1526 geschaffen hatte, und von denen 41 im Jahre 1538 in Lyon und 10 weitere in späteren Ausgaben erschienen. Aber

Abb. 3. Der «Herold» nach der Restaurierung, Wams noch nicht bis auf die originale Schicht freigelegt

auch typologisch sind diese Holzschnitte nicht mit dem Totentanz gleichzusetzen. Es handelt sich um Todesbilder, «imagines mortis», die sich von dem französischen Typus des «Mors de la pomme» herleiten; nicht eine Reihung von Paaren in gleichmäßiger, feierlicher Wiederholung, sondern Genreszenen gewissermaßen, in denen der Tod die Menschen bei ihrer spezifischen Tätigkeit überrascht. Noch etwas früher, 1524, war in Basel das Totentanz-Alphabet von Holbein erschienen: 24 Initialen, ebenfalls in Holz geschnitten, mit Todesdarstellungen.

Den hartnäckigen Irrtum, der Prediger-Totentanz stamme von Holbein, hat der aus Plauen gebürtige «poeta laureatus» Huldrich Frölich in Basel auf dem Gewissen. Er gab

1588 ein Buch heraus, in dem er die Verse des Prediger-Totentanzes publizierte und sie mit Kopien der «Imagines mortis» von Holbein illustrierte. Der Titel des Buches erwähnte, es handle sich um den Totentanz im Prediger-Kirchhof; er galt zwar nur den Versen, mußte vom Leser aber unwillkürlich auch auf die Bilder bezogen werden. Diese Kompilation wurde zwischen 1696 und 1796 vom Verlag der Gebrüder Mechel in mehrfacher Auflage erneut herausgegeben und damit weiter verbreitet und befestigt.

Was nun die *Entstehung des Totentanz-Wandbildes an der Kirchhofmauer des Predigerklosters* betrifft, so hat eine alte Tradition die Zeit um 1440 überliefert. Im Jahre 1439 hatte neben anderen Unglücksfällen eine schreckliche Pestepidemie Basel heimgesucht und auch zahlreiche Teilnehmer des großen Konzils, das seit 1431 in der Stadt tagte, dahingerafft. Es wurde daher schon immer vermutet, das Wandbild sei unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Ereignisse geschaffen worden. Die neuere Forschung und insbesondere auch die Ergebnisse der Totentanz-Ausstellung im Basler Klingentalmuseum von 1942 haben aus stilistischen und ikonographischen Gründen die Datierung um 1440 bestätigt. Die Bearbeitung des Predigerklosters für den im Druck befindlichen Band des Kunstdenkmäler-Inventars durch François Maurer hat zwar keine archivalischen Anhaltspunkte für die Datierung des Totentanzes ergeben, doch zeigte es sich, daß die Predigermönche auf Grund ihrer finanziellen Verhältnisse wohl erst um 1442 in der Lage waren, einen Auftrag von solchem Umfang zu vergeben[7].

Weitere Verwirrung stiftete die Tatsache, daß in dem den Predigermönchen unterstellten *Dominikanerinnenkloster Klingental* in Kleinbasel ebenfalls ein Totentanz-Wandbild vorhanden war. Nicht auf einem öffentlichen Friedhof, sondern versteckt im Kreuzgang gelegen, gerieten die Bilder in Vergessenheit, bis 1766–1768 der Basler Zeichner und Topograph Emanuel Büchel auf Anregung von Prof. d'Annone Verse und Bilder in minutiösen Kopien festhielt (Abb. 6 und 9). Da Büchel ein Restaurierungsdatum «1512» zunächst falsch als «1312» gelesen hatte, glaubte die Forschung lange Zeit, im Klingental die älteste monumentale Darstellung des Totentanzes gefunden zu haben. Da nun der Großbasler und der Kleinbasler Zyklus aufs auffallendste übereinstimmen, mußte man annehmen, der Prediger-Totentanz sei nach der Vorlage des Klingentals geschaffen worden. Inzwischen hat sich jedoch ergeben – und der Inventarband von 1961 hat es bestätigt[8] – daß die Bilder im Klingental eine um 1460/80 entstandene, flüchtige Kopie nach dem berühmten Prediger-Totentanz waren. Die geschützte Lage im Kreuzgang hatte den Vorteil, daß weniger Restaurierungen über sie hinweg gingen. Erst im 19. Jh. sind die Bilder verblaßt und 1860 fielen die Reste der neuen Kaserne zum Opfer. So beruhen unsere Kenntnisse dieses Monumentes allein auf Büchels Aquarellen.

Die Fresken an der dem Wetter ausgesetzten Kirchhofmauer des *Predigerklosters* dagegen erlitten im Verlaufe der Jahrhunderte eine ganze Reihe von teilweise sehr einschneidenden *Restaurierungen und Übermalungen*. Erstmals bezeugt ist eine Erneuerung im Jahre 1568 (wobei vorbehalten bleibt, daß in den 130 Jahren seit der Entstehung der Bilder noch andere Restaurierungen vorangegangen sein mögen). Wie der genannte Frölich 1588 berichtet, war es Hans Hug Kluber, der «den Todtentantz zu Basel Anno 1568 auffs herrlichste widerumb renovieret» hat. Mit einem gewissen Stolz hat Kluber am Schluß des Todeszuges die Gruppe «Tod und Maler» mit seinem eigenen Bildnis beigefügt. Die nächste Restaurierung fand 1616 statt, durch Emanuel Bock, wie Rudolf

Abb. 4. Der «Jüngling», Fragment aus dem *Basler Prediger-Totentanz*, bis auf die Schicht von Kluber freigelegt. Historisches Museum Basel

Riggenbach festgestellt hat. Hier wurde mit Ölfarbe offenbar eine eigentliche Neufassung vorgenommen und mit einem Vordach und hölzernen Gittertüren vor Witterung und mutwilligen Beschädigungen geschützt. Fünf Jahre später, 1621, wurde der Totentanz in dieser Neufassung in Gestalt einer Kupferstichfolge von MATTHÄUS MERIAN D. Ä. publiziert. Sie wurde mehrfach neu aufgelegt und ist uns als älteste direkte Quelle wertvoll, obwohl Merian den originalen Zustand der Bilder gar nicht kennen konnte. – Schon nach vierzig Jahren, 1658, wurde wiederum eine Erneuerung (durch EMANUEL MEYER) durchgeführt und bei dieser Gelegenheit das Bildnis von Kluber wieder beseitigt. 1703, nach weiteren guten vierzig Jahren, mußten Mauer und Dach repariert werden, wobei

die Flachmaler Gebrüder Becker auch die Gemälde einer Behandlung unterzogen. – 1773 endlich hat Emanuel Büchel auch den Zustand des Prediger-Totentanzes festgehalten und in einer Reihe großformatiger, leuchtender Aquarelle der Nachwelt überliefert (Abb. 7).

In der Folge machten sich wieder schwere Schäden an der Mauer und am hölzernen Gang bemerkbar. Am 26. Oktober 1804 richteten daher zwanzig Anwohner eine Petition an den Rat, wiesen auf den verwahrlosten Zustand und den drohenden Einsturz der Dächer hin und forderten den Abbruch. Dadurch werde, bei wesentlich niedrigeren Kosten, eine freie Platzanlage gewonnen und die Straßenkurve verbessert. Die Behörden waren nicht abgeneigt. Auf Grund eines Augenscheines 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».

Nach einem endlosen Hin und Her zwischen den zuständigen Ämtern begann am 5. August 1805 das Lohnamt mit dem *Abbruch*. Am 6. August abends, nach Feierabend, wurde die Mauer mit dem Totentanz in Angriff genommen. Als die Zuschauer sahen, wie die Arbeiter Holz und Abbruchmaterial unter sich teilten, griffen sie nach deren Weggang ebenfalls zu, und so wurde nächtlicherweile die Mauer in kurzem geschleift. – Nach einem Verhör der Beteiligten, bei dem es allein um den Wert der entgangenen Abbruchmaterialien ging, wurde der Beschluß gefaßt, in der St. Johann-Vorstadt die Straße zu verbreitern und ihren Lauf zu begradigen. Bald ließen sich Stimmen vernehmen, die den Abbruch laut beklagten.

Mehrere Kunstfreunde, darunter Daniel Burckhardt-Wildt und Peter Vischer, hatten eine Reihe von *Fragmenten* der Totentanzbilder gerettet, und von diesen kamen nach und nach neunzehn im Historischen Museum Basel zusammen; vier weitere sind verschollen.

Infolge der zahlreichen Übermalungen, die der Totentanz erfahren hatte, zeigen diese Bruchstücke allerdings einen wenig erfreulichen Zustand, der von der originalen Gestalt der Bilder nichts mehr erkennen läßt (Abb. 1). Resigniert stellte darum Daniel Burckhardt-Werthemann vor dreißig Jahren fest[9]: «Schön wäre es natürlich, wenn... an den vielen, im Historischen Museum von Basel noch erhaltenen Bruchstücken die mit dicker Ölfarbe vorgenommenen Übermalungen entfernt würden. Wir stehen hier leider – unserer Schätzung nach – vor einer technischen Unmöglichkeit...»

Ist dieser Verzicht aber wirklich unausweichlich? Diese Frage stellte sich vor Jahren der Basler Denkmalpfleger und kompetente Erforscher der Basler Wandmalerei des Mittelalters Rudolf Riggenbach. Auf seine Initiative hin wurde in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum und mit finanzieller Hilfe der Freiwilligen Basler Denkmalpflege durch Dr. Paolo Cadorin, den Restaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, vorläufig an zwei Fragmenten, dem «Herold» und dem «Jüngling», der Versuch unternommen, zu allfälligen *Resten der originalen Malerei* vorzustoßen. In mühevoller Kleinarbeit trug Dr. Cadorin Schicht um Schicht ab, und was zum Vorschein gekommen ist, darf geradezu als sensationell bezeichnet werden: Unter den vielfachen, entstellenden Übermalungen, die immer mehr von der ursprünglichen Komposition abgewichen waren, ist die Malerei des 15. Jhs. weitgehend erhalten. Obwohl die Arbeiten an den beiden

Stücken noch nicht ganz abgeschlossen sind, liegt jetzt doch beim «Jüngling» die Schicht von Hans Hug Kluber (1568), die dem Original weitgehend folgt, zutage (Abb. 4); beim «Herold» aber ist (mit Ausnahme des Wamses) das Original vollständig freigelegt (Abb. 3).

Was uns die beiden abgedeckten Fragmente nun an neuen Gesichtspunkten liefern, ist erstens die Feststellung, daß das Original von dem überkommenen Aspekt der Bilder ganz erheblich abweicht, und zweitens die Erkenntnis, daß dieses Original von ausnehmend hoher Qualität ist. – Zweifellos war die Schaffung eines monumentalen Totentanz-Zyklus in dem der Öffentlichkeit zugänglichen Predigerfriedhof eine der ganz großen Aufgaben, welche die Zeit um 1440 zu vergeben hatte. Erinnern wir uns auch daran, daß im Sommer 1440, also unmittelbar vor dem vermuteten Datum des Totentanzes, bei der Papstkrönung von Felix V. in Basel der Krönungszug mit großem Gepränge vom Münsterplatz zum Predigerkloster führte, wo der neue Papst in der Kirche empfangen und dann ins Kloster zum Mittagsmahl geleitet wurde. Es überrascht daher nicht, daß man diese bedeutende Aufgabe auch mit dem bedeutendsten Maler jener Zeit in Verbindung brachte, mit Konrad Witz.

So hat Daniel Burckhardt-Werthemann, der Entdecker von Konrad Witz, ausführlich zu beweisen gesucht, daß der Autor der Prediger-Wandbilder mit Witz zu identifizieren sei[10]. Auch Rudolf Riggenbach hat auf Grund seiner Totentanz-Ausstellung von 1942 diesen Gedanken vertreten. Und in seiner Witz-Monographie hat Joseph Gantner die «außerordentlich subtile Frage einer möglichen Autorschaft des Konrad Witz» untersucht[11], mußte aber angesichts des Zustandes der Fragmente auf eine weitergehende Argumentation verzichten.

Abb. 5. *Konrad Witz* (um 1400–1444/47): Sibylle. Ausschnitt aus «Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur» vom Heilspiegelaltar. Musée des Beaux-Arts, Dijon. – Abb. 6. «Tod und Heidin» aus dem *Basler Klingental-Totentanz*. Aquarellkopie von Emanuel Büchel, 1768. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. – Abb. 7. «Tod und Heidin» aus dem *Basler Prediger-Totentanz*. Aquarellkopie von Emanuel Büchel, 1773. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Heute aber bietet die gelungene Restaurierung erstmals die Möglichkeit, Werke von Witz mit der *originalen Fassung des Totentanzes* zu vergleichen und zu prüfen, wie weit dieses Original der stets mit mehr oder weniger Reserve ausgesprochenen Witz-Hypothese entgegenkommt. – Zieht man zum Vergleich mit dem «Herold» des Totentanzes (Abb. 3) eine Reihe von Köpfen aus Tafeln von Witz heran (wobei man sich an jene zu halten hat, bei denen nicht spätere Retouchen die ursprüngliche Faktur verändert haben), so fallen merkwürdig übereinstimmende Elemente in Bau und Formung der Gesichter auf (Abb. 2): Die kubische Modellierung, welche das Gesicht als Fläche behandelt und diese Fläche mit einer Kante an die Wange stoßen läßt. Die dreieckige Gesichtsform. Die lange, gerade Nase mit dem flachen Rücken. Die Art, wie der Augenbogen ohne Unterbruch in die Nasenlinie übergeht. Die Abdrehung der Nase, die wie leicht zur Seite geklappt aussieht. Die kugeligen Augen, die gleichsam aus einem Hautschlitz hervorquellen. Das Verhältnis der relativ kleinen Gesichter (mit niedriger Stirn) zu einer mächtigen Kopfbedeckung.

Was beim Vergleich mit dem Salomo des Heilspiegelaltars besonders deutlich zutage tritt, ist auch bei weiteren Köpfen dieses und anderer Altäre von Witz zu beobachten (Antipater, Abisai, Königin von Saba, Magdalena, Hl. Anna). – Eine weitere Eigentümlichkeit des «Heroldes», daß die Horizontalachsen der beiden Augen nicht in einer Linie liegen, sondern gegeneinander verschoben sind, kommt oft bei Witz vor (zum Beispiel Bartholomäus, Anna, Ahasverus, Esther [Abb. 8], Verkündigungs-Maria).

Schließlich erfordert die Lichtführung besondere Aufmerksamkeit. Normalerweise pflegt das Licht von links ins Bild geführt zu werden, da sonst die malende rechte Hand selbst einen Schatten auf die Arbeit werfen würde. Bei Witz aber, der ein Linkshänder war, fällt das Licht stets von rechts ein. Und genau das gleiche ist der Fall bei den beiden Totentanz-Fragmenten (deutlich sichtbar beim «Herold»); auch diese Figuren sind von einem Linkshänder gemalt worden.

Wenn trotzdem etwas an dem Kopf des «Herolds» nicht mit den Gestalten von Witz zusammenklingen möchte, dann ist es der Eindruck spontaner Menschlichkeit, der dadurch entsteht, daß dieses Gesicht uns direkt anblickt. Die Figuren von Witz haben sonst etwas beinahe Puppenhaft-Hölzernes, und es gibt keine, die den Betrachter so unmittelbar ins Auge faßt[12]. Wenn im 15. Jh. eine Person in dieser Weise aus dem Bild schaut, dann handelt es sich in der Regel um ein Selbstporträt. Damit soll allerdings keineswegs behauptet werden, wir sähen im «Herold» den Maler des Totentanzes vor uns.

Nicht in den Rahmen unserer Vorstellung des Stiles von Witz scheinen Komposition und Ponderation der Totentanz-Gruppen zu passen. Die Beweglichkeit der Figuren und die Bewegtheit ihrer Zuordnung zueinander widersprechen dem gewohnten Bild statuarischer Feierlichkeit bei Witz. Nun hat aber die Restaurierung ergeben, wie sehr spätere Übermalungen die Bilder und gerade die Struktur der Figuren verändert haben. Der mit schräg gelegtem Kopf zu Boden blickende «Herold» (Abb. 1), dessen ganze Gestalt Büchel überliefert, muß, das zeigt jetzt die originale Kopfhaltung (Abb. 3), ursprünglich sehr viel axialer ponderiert gewesen sein. Wenn wir eine Ahnung von der originalen Komposition erlangen wollen, müssen wir daher auf den Klingentaler Totentanz zurückgreifen, da dieser die Prediger-Bilder kurz nach ihrer Entstehung kopiert hat, also noch vor den störenden Übermalungen[13]. In der Tat fällt beim Klingental der wesentlich steifere und statuarischere Charakter der Figuren auf.

Abb. 8. *Konrad Witz* (um 1400–1444/47): Esther. Ausschnitt aus «Esther vor Ahasver» vom Heilspiegelaltar. Öffentliche Kunstsammlung Basel. – Abb. 9. Der «Herzog» aus dem *Basler Klingental-Totentanz*. Ausschnitt aus der Aquarellkopie von Emanuel Büchel, 1767. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Wenn im übermalten Zustand der Prediger-Bilder der Tod hüpft (Spielmann), springt (Schultheiß) oder Fußtritte austeilt (Ritter), so steht oder schreitet er im Klingental, und Analoges gilt auch für die menschlichen Figuren. Die «Heidin» beispielsweise, die in der überlieferten Fassung des Prediger-Zyklus dem Tod nachläuft, steht im Klingental gleich einer Statue da (Abb. 7 und 6). – Vom Klingental her gesehen, werden auch in der Komposition der Figuren Verwandtschaften zu Witz'schen Gestalten erkennbar. Gerade die «Heidin» (Abb. 6) steht der Sibylle auf der Augustus-Tafel von Witz (Abb. 5) sehr nahe; beide sind in gleicher Weise hochgegürtet, und ihre Haltung zeigt das gleiche Zurücklehnen und die marionettenhaft erhobenen Hände. Ähnliche Beziehungen bestehen noch bei weiteren Figuren[14]. – Ein Charakteristikum beim Klingental ist ferner das leichte In-die-Knie-Sinken vieler Figuren: sie scheinen halb zu stehen, halb zu sitzen[15], und dieses Motiv fällt auch bei Witz'schen Gestalten auf[16] (Abb. 9 und 8).

Auf dem Umweg über die Klingentaler Bilder kommt man so für das Prediger-Urbild auch vom Kompositionellen her näher zu Witz, als man nach den Prediger-Fragmenten in ihrem bisherigen Zustand vermuten durfte, wobei immer festzuhalten ist, daß das Klingental nur eine wesentlich schwächere Kopie besaß, die zudem nur durch die Hand des figurenungewohnten Büchel überliefert ist.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Fragmente des Prediger-Totentanzes in ihrem heutigen übermalten Zustand so weit vom Original abweichen, daß mit ihnen keine stilistische Argumentation geführt werden kann. Das Original aber steht Witz sehr viel näher, als sich auf Grund der übermalten Fassung ahnen ließ. Das Material, das jetzt vorliegt, reicht indessen noch nicht aus, um die Frage nach dem Meister des Prediger-Totentanzes abschließend beurteilen zu können. Man muß daher unbedingt wünschen, daß die ganze Reihe der Fragmente abgedeckt wird. Erst dann wird die Frage «Witz oder nicht Witz?» auf einer genügend breiten Basis untersucht werden können. Aber wie das Resultat auch ausfallen mag: Es ist gewiß, daß Basel mit einem Schlage neunzehn hochbedeutende Werke aus der Mitte des 15. Jhs. geschenkt bekäme, und wenn es sich zeigen sollte, daß Konrad Witz nicht der Autor der Prediger-Bilder ist, dann hat es eben einen zweiten Maler gleichen Ranges gegeben. Das andere monumentale Bildwerk Basels, Holbeins Ausmalung des Großratssaales, ist bis auf kleinste Reste unwiederbringlich verloren. Der Totentanz dagegen läßt sich zu einem guten Teil zurückgewinnen.

Paul-Henry Boerlin

Anmerkungen:

[1] Tabelle am Schluß von Lieferung 1 bei STEPHAN KOZÁKY, Geschichte der Totentänze, 3 Lieferungen, Budapest 1936–1944.

[2] S. 307 bei HELLMUT ROSENFELD, Der mittelalterliche Totentanz, Münster/Köln 1954 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 3).

[3] WILLY ROTZLER, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, Winterthur 1961. – Derselbe, Drei Lebende und drei Tote, im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, IV (1958), Sp. 512–524.

[4] S. 391/92 bei EMILE MÂLE, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908.

[5] S. 401 bei EMILE MÂLE (Anm. 4).

[6] S. 3 bei ARNOLD PFISTER, Über Tod und Totentänze, Einleitung zum Katalog 414 des Buchantiquariates Henning Oppermann Basel, s. l. 1928.

[7] Freundliche Mitteilung von Dr. François Maurer.

[8] S. 107, 109 und 112 bei RUDOLF RIGGENBACH, Die Wandbilder des Klingentals, in: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. IV, Die Kirchen, Klöster und Kapellen, II, von François Maurer, Basel 1961.

[9] S. 138 bei DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, Kunstgeschichtliche Basler Sagen und ihr Kern (S. 119–140 in: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums*, herausgegeben von der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Basel 1936).

[10] S. 137–140 bei DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, Kunstgeschichtliche Basler Sagen und ihr Kern (Anm. 9). Ferner S. 81–85 bei DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, Aus der Vorgeschichte des Konrat Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 5, 1943, S. 65–85.

[11] S. 39/40 bei JOSEPH GANTNER, Konrad Witz, 2. Aufl., Wien 1943.

[12] Auch der hl. Bartholomäus vom Heilspiegel-Altar blickt dem Betrachter nicht so ins Auge, sondern schaut haarscharf an ihm vorbei.

[13] Einen Beweis für die ursprüngliche Übereinstimmung der beiden Zyklen liefert die Gestalt des «Herolds»: Die Restaurierung hat links oben eine Hand zutage gefördert, die nur diejenige des Todes sein kann (Abb. 3). Seit der durch Merian überlieferten Überarbeitung des Prediger-Bildes von 1616 hatte der Tod mit beiden Händen viel tiefer gegriffen. Im Klingental jedoch war zwar zur Zeit der Aufnahme durch Büchel der «Herold» bereits zerstört; wir sehen aber deutlich, daß der Tod den linken Arm *emporhält*. Entsprechend muß auch das Prediger-Bild ausgesehen haben.

[14] «Edelfrau» – Augustus; «Bischof» – David; «Edelfrau» – Christus des Genfer Altares.

[15] «König», «Herzog», «Jurist». Todesfigur bei: «Kardinal», «Jungfrau», «Narr», «Blinder», «Türk», «Heidin», «Koch».

[16] Verkündigungsengel vom Heilspiegel-Altar, Esther, Königin von Saba, Christophorus.