

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 20 (1878-1879)
Heft: 2: 1

Artikel: Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder
Autor: Vögelin, F. Salomon
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378824>

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: 16.01.2026

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

Die
WANDGEMÄLDE
im
bischöflichen Palast zu Chur
mit den
Darstellungen
der
Holbeinischen Todesbilder.

Eine kunstgeschichtliche Untersuchung

von

F. Salomon Vögelin.

Herausgegeben von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Zürich.

In Kommission bei Orell, Füssli & Comp.

1878.

Die

WANDGEMÄLDE

im

bischöflichen Palast zu Chur

mit

Darstellungen

aus

Holbeinschen Tafelbildern.

Druck von J. HERZOG in Zürich.

Das bischöfliche Museum

hat

Dr. Solomon Tegel

Zürich

Dr. Tegel hat auch

1871



Im bischöflichen Schloss zu Chur befinden sich eine Reihe von Wandgemälden mit Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Diese Gemälde, seit etwa dreissig Jahren aus völliger Verschollenheit aufgetaucht¹⁾, dem Publikum zugänglich, von Professor Jakob Burckhardt — freilich nur beiläufig und an etwas versteckter Stelle²⁾ — mit vielsagenden Worten erwähnt, neuerlich selbst in Reisehandbüchern aufgeführt, sind doch noch niemals eingehend untersucht und namentlich von der Holbeinforschung bisher ausser Acht gelassen worden³⁾. Beachtung verdienen sie indessen unter allen Umständen, theils ihres künstlerischen Werthes, theils des eigenthümlichen Verhältnisses wegen, in welchem sie zu den Holzschnitten stehen. Wir geben daher die genaue Beschreibung dieser Gemälde, und werden, da es sich in erster Linie darum handelt, den *Thatbestand*⁴⁾ zu konstatiren, diesen und die *Schlüsse*, zu denen er uns führt, scharf auseinander halten.

¹⁾ Entdeckt haben soll sie damals, hinter aufgeschichteten Bretterladen, ein Reisender, Namens Kahl. Damit stimmt die Erinnerung des Herrn Kunstmaler Ludwig Vogel in Zürich, der uns mittheilte, er habe diese Bilder vor langer Zeit, es möge etwa in den Vierziger Jahren gewesen sein, zum ersten Male gesehen.

²⁾ In der „Beschreibung der Domkirche von Chur“ 1857 (Bd. XI unserer „Mittheilungen“, Pag. 161) sagt Burckhardt in einer Note: „Bei diesem Anlass (d. h. anlässlich einer irrthümlich dem Holbein zugeschriebenen Malerei an der Betloge des Bischofs) ist des grau in grau gemalten Todtentanzes zu gedenken, welcher in einer Anzahl von Feldern über und neben einander in einem Gang des obern Stockwerkes der bischöflichen Residenz angebracht ist. Derselbe wiederholt im Grossen einen Theil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Hans Holbeins und zwar so vortrefflich, dass man den originalen Strich des Meisters beim ersten Anblick kaum vermisst, so unwahrscheinlich auch die eigenhändige Ausführung bleibt“. Unzweifelhaft ist der Sinn des letzten Satzes: So unwahrscheinlich es auch bleibt, dass Holbein einen Theil der zuerst für die Holzschnitte im Kleinen gezeichneten Bilder hier im Grossen wiederholt haben sollte. So fassten, wie es scheint, Alle, die sich bisher auf eine Betrachtung der Bilder eingelassen, das Verhältniss auf: Nachträgliche Kopien von fremder Hand nach den Holzschnitten.

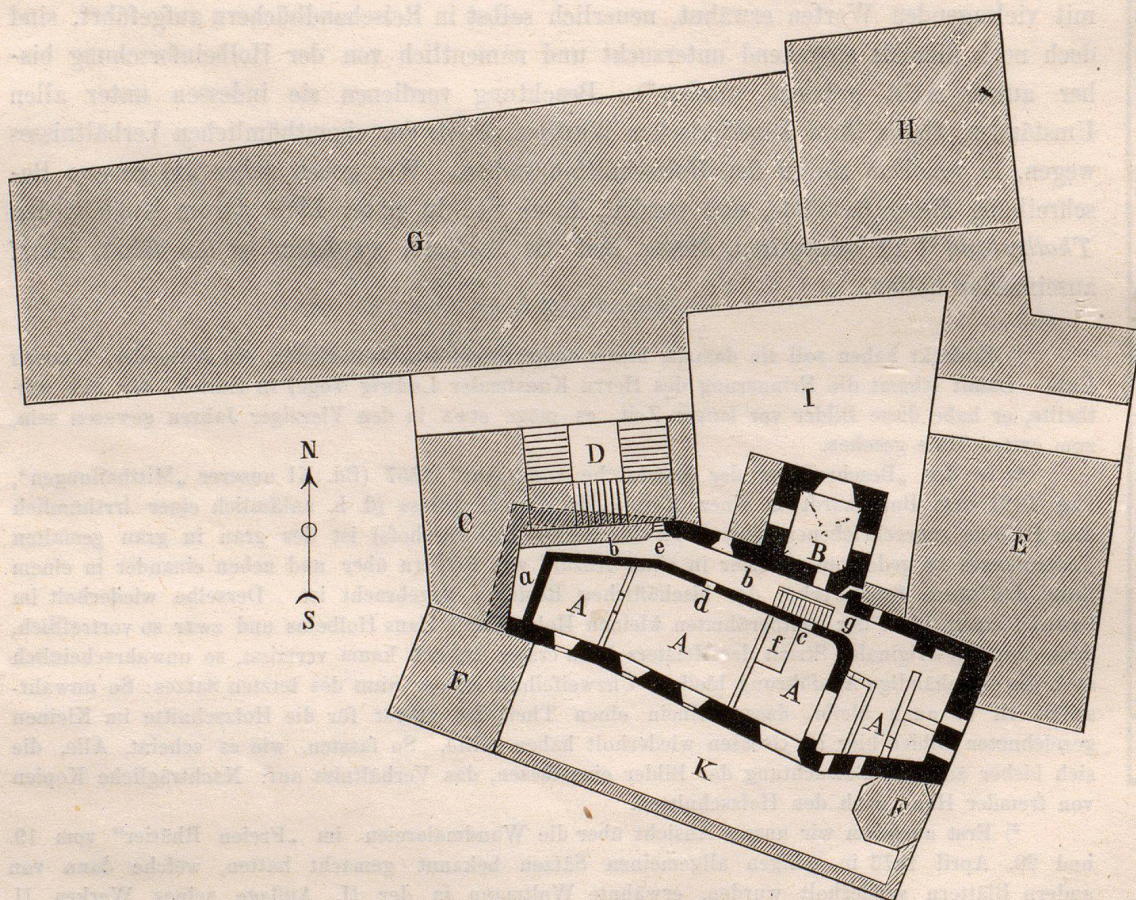
³⁾ Erst nachdem wir unsere Ansicht über die Wandmalereien im „Freien Rhätier“ vom 19. und 20. April 1876 in einigen allgemeinen Sätzen bekannt gemacht hatten, welche dann von andern Blättern wiederholt wurden, erwähnte Woltmann in der II. Auflage seines Werkes II, p. 178 die Bilder — wir wissen nicht, ob aus eigener Anschauung — als „treffliche Kopien nach Holzschnitten aus der ältesten Folge von 40 Blatt“.

⁴⁾ Derselbe dürfte mancherlei Veränderungen ausgesetzt sein. Die Bilder leiden sichtlich, gerade in Folge der Aufmerksamkeit, die sich ihnen nach und nach zuwendet. Man denkt auch an eine Loslösung aus deren bisheriger Fassung und Versetzung in ein anderes Lokal.

I.

Allgemeine Beobachtungen.

Das Lokal. Die Anordnung der Gemälde. Die Gemälde befinden sich im ersten Stock des südlichen Schlossflügels, der *früheren bischöflichen Residenz* und jetzigen neuen Kellneri (A des beifolgenden Planes). Dieser Flügel stund einst von allen vier Seiten frei, gegenwärtig aber ist er auf der Westseite ganz, auf den übrigen Seiten theilweise von neuen Bauten (C, D, E, F) eingeschlossen. Ursprünglich also lag die ganze Nordseite mit dem ausspringenden Vorbau (B), dem s. g. Silbergewölbe, jetzigem Bureau



A Alte bischöfliche Residenz, neue Kellneri.
B Silbergewölbe, Bureau.
C Alte Kellneri.
D Treppenhaus.
E Das neue Gebäude.

F Neue Anbauten
G Neue bischöfliche Residenz
H Marsoil.
I Hof.
K Gärtchen.

a Westlicher Korridor.
b b Nördlicher Korridor.
c d e Thüren.
f Kamin.
g Treppe in's obere Stockwerk.

des Verwalters⁵⁾ nach dem Hofe zu frei, während die Westseite, wie die älteste Abbildung des Schlosses bei Sebastian Münster⁶⁾ vermuthen lässt, unmittelbar nach dem Schlossplatz hinausgieng. Auf diesen beiden Seiten lief vor den bischöflichen Gemächern⁷⁾ ein Korridor oder eine Gallerie hin. Der westliche Flügel dieser Gallerie nun (a) hatte nie einen Schmuck, an der nördlichen oder Langseite aber (b b) befinden sich die Wandbilder.

Diese Anlage erlitt nun aber eine durchgreifende Veränderung, als die Bischöfe Johann VI. (1636 bis 1661) und Ulrich VI. (1661 bis 1692) den nördlichen Flügel des Schlosses zur bischöflichen Residenz herrichteten und denselben mit dem südlichen Flügel verbanden⁸⁾. Jetzt ward der letztere zum grössten Theil von den neuen Bauten, dem s. g. neuen Gebäude (E), der alten Kellerei (C) und dem Treppenhaus (D) eingeschlossen und die Gallerie (a, b) durch letzteres um ihr Licht gebracht. Der ganze Raum empfängt nunmehr seine Beleuchtung durch ein einziges Fenster und allenfalls, wenn sie gerade offen steht, durch die Thüre nach dem Treppenhaus zu (e). So liegt denn ein Theil der hier angebrachten Wandmalereien im Halbdunkel und ist bei hellem Wetter mehr oder weniger erkennbar; den Rest aber, der sich in eine völlig lichtlose Ecke hineinzieht, kann man nur bei künstlicher Beleuchtung sehen. Zum Ueberfluss ist noch vor den vordern Wandbildern eine Treppe (g) in's obere Stockwerk angebracht worden, welche dieselben zwar nicht beschädigte, wohl aber stellenweise verdeckt.

Wenn demnach heutzutage die Bilder möglichst ungünstig situirt sind, so darf man freilich nicht übersehen, dass die Beleuchtung von Anfang an sehr zu wünschen übrig liess. Zwar drängt sich der Gedanke, dass der Horridor einst nach dem Hofe zu offen und nur durch einen gallerieartigen hölzernen Vorbau geschützt gewesen sein möchte, sofort auf; und er wird unterstützt durch die Beobachtung, dass das Fenster spät und schlecht eingeflickt und die Wand, in der es liegt, mit vermauerten Werkstücken versetzt ist oder wenigstens Theile eines zugemauerten Kreuzstockes zeigt. Allein dass diese Mauer dennoch mindestens so alt ist, als die Anlage des Korridors, das erkennt man deutlich daraus, dass die Deckbalken desselben von ihrem Beginne an (bei g) bis zur Thüre (e) die ursprüngliche Einfügung in den Mauerkörper zeigen. Zudem ist der Vorbau (B) *älter* als die Wandmalereien (siehe Note 5) und raubte also von Anfang an einem Theil derselben ihr Licht. Auf den Theil der alten Mauer, der

⁵⁾ Dieser kapellenartige Vorbau hat ein Tonnengewölbe mit Stichkappen. Die Fenster haben gothische Profile und Fensterpfeiler, auch die Thüre ist spätgothisch. An einem Fensterpfeiler sieht man das *gemeisselte* und dann ausgemalte Wappen des Bischofs Heinrich von Hewen (1491—1503). Demnach ist dieser Vorbau älter als die an der gegenüberstehenden Wand angebrachten, zum Theil *hinter demselben liegenden* Malereien.

⁶⁾ Cosmographia. Ed. Latina 1550 und von da ab in allen folgenden, auch den deutschen Ausgaben. „Picturam (zunächst der CIVITAS CVRIENSIS, gewiss aber auch des Schlosses) exhibuit ob amorem patriæ suæ Rev. dom. dom. Lucius Yter ejusdem loci episcopus, studiosorum patronus nobilissimus.“

⁷⁾ Es scheint, als sei der ganze, hinter dieser Bilderwand hinlaufende, gegenwärtig in drei Gemächer abgetheilte Raum (A) ursprünglich ein einziger Saal gewesen. Wenigstens wurde der mächtige Herd (f), welcher zum Theil das Thürgericht (c) verdeckt, erst nachträglich angebracht, was die Vermuthung nahe legt, damals sei überhaupt der hintere Raum als Küche abgesondert worden. Im Mittelraum, der noch einige Spuren seiner frühern kunstreichen Täferung aufweist, sah man bis vor Kurzem ein jetzt in der Sakristei verwahrtes Glasgemälde mit der Figur eines Ritters und seinem Wappen, bezeichnet: Johannes Vom Zun, fürstlicher Gnaden Hauptmann zu Ramüs und alter Pottistat zu Murben 1589.

⁸⁾ Laut gef. Mittheilung des bischöflichen Archivars, Herrn Tuor. Bei diesem Anlass erhielt auch der bis dahin offene Thurm Marsoil seine Bedachung und die Hofseite des Flügels A ihre architektonische Bemalung, von der man jetzt noch einige Spuren gewahrt. Das Treppenhaus dagegen ward nach seinem Styl und nach Ausweis der bischöflichen Rechnungen erst im XVIII. Jahrhundert, nämlich unter Bischof Benedikt Rost von 1733 bis 1737 vollendet. — Vgl. den Kupferstich mit dem Wappen des Bischofs Ulrich (Jo. Rudolph Sturn delineavit), welcher „Das alt Schloß Chur“ und „Das neu Schloß Chur“ von der Nordseite zeigt.

dem jetzigen Treppenhaus hat weichen müssen, kann man nicht mehr als Ein Fenster rechnen und gewinnt dadurch keine ausreichende Beleuchtung. Allerdings hatten die Bilder Nordlicht, aber dieses Nordlicht ward durch den in unmittelbarer Nähe gegenüberliegenden, drei Stockwerke hohen Flügel des Schlosses, der nach der Ansicht bei S. Münster schon damals seine gegenwärtige Gestalt und Höhe hatte, bereits ursprünglich so empfindlich beschränkt wie noch heutzutage.

Die Wand (b b) nun, auf der die Bilder gemalt sind, hat eine Gesamtlänge von 15,25 Meter und — ohne den durch den jetzigen Holzboden verdeckten Sockel — eine Höhe von 3,42 Meter. Mit Ausnahme des 1,85 Meter langen nördlichen Endes (bei g), das aus Mauersteinen ausgeführt ist, ist die ganze Wand, wie auch diejenige der westlichen Gallerie (a), sogenannter *Riegel*, d. h. ein aus vertikal und horizontal gekreuzten Balken gebildetes Fachwerk, dessen rechtwinklige, oblonge Zwischenräume mit Mauerwerk ausgefüllt und hier als Bildflächen für die Malereien benützt sind.

Durch dieses Riegelwerk ergibt sich eine Eintheilung der betreffenden Wandfläche (der Wandseite b b) *in je zehn Felder der Länge und je drei Felder der Höhe nach*. In den ersten sieben Abtheilungen oder Kompartimenten liegen die *Deckenbalken* zwar nicht genau auf den Vertikalbalken auf, aber doch ungefähr je über der Scheide zweier Bilder. Das Mauerstück über dem obersten Horizontalbalken und zwischen je zwei Deckenbalken entspricht also hier in seiner Länge den Bildflächen und konnte daher als Kopfstück der obern Bilderreihe verwendet werden. Bei der achten Abtheilung aber, der Thür (e) gegenüber, biegt die Wand etwas rückwärts, und von hier an sind die Deckenbalken näher aneinander gerückt; die Zwischenräume zwischen denselben stimmen also von hier an nicht mehr mit den Bildern und konnten nicht mehr zu denselben in Beziehung gesetzt werden. Die *Balken des Riegelwerks* sind mit einfachen flachen Leisten aus Tannenholz vertäfert, welche den zwischen inne liegenden Bildern als Rahmen dienen. Auf den Querleisten ist jedesmal die Ueberschrift zu den betreffenden untenstehenden Bildern aufgemalt. Diese Vertäferung des Riegelwerkes setzt sich auch in der westlichen Gallerie (a) fort, wo indessen in den Mauerfeldern niemals Bilder und auf den Leisten niemals Inschriften angebracht waren. — Die zwischen dem Riegelwerk liegenden, für die Bildflächen bestimmten Mauerfelder haben — mit Ausnahme der gleich zu besprechenden Abtheilungen I und V — eine Höhe von je 0,88 bis 0,91, gewöhnlich von 0,89 oder 0,9 Meter und eine Breite, die zwischen 1,135 und 1,285 varirt. Diese Differenzen rühren von ursprünglicher Unregelmässigkeit der Anlage her.

Von den durch dies Schema gegebenen 30 Mauerfeldern fallen nun aber durch zwei Thüren, welche den Raum von je zwei Feldern einnehmen, vier aus; und da ein fünftes, über der ersten Thür angebrachtes, gegenwärtig leer ist, so ergeben sich also *25 Bildfelder*, nämlich 9 in der obern und je 8 in der mittlern und in der untern Reihe. Die 8 Abtheilungen des untersten, auf den Boden hinabreichenden Streifens waren nach einigen Spuren als eine Art Galleriegeländer behandelt. Wir glauben architektonische Formen, dazwischen Ast- und Blattwerk, auch einzelne Köpfe, d. h. wohl Masken, zu erkennen. Die beiden obern Reihen aber enthalten die *Holbeinischen Todesbilder*, und zwar die oberste 8 Doppelbilder nebst einem einfachen Bild, die mittlere 8 Doppelbilder, wozu dann noch 3 episodisch eingefügte Szenen kommen, *zusammen also 36 Darstellungen*.

Die Thüren. Besondere Beachtung verdienen die beiden, diese Mauerfläche durchbrechenden *Thüren* (c und d auf dem Plan, Kompartiment I und V auf der Uebersichtstafel). *Die hintere Thür* (c, I) hat einen modernen Thürflügel. Dagegen ist inwendig und auswendig das alte, dem Balkenwerk vorgeheftete Thürgericht erhalten. Dasselbe zeigt die einfachsten Formen einer Renaissancethür mit geradem

Sturz. Die Höhe des äussern Thürgerichtes beträgt 2,17 Meter, die Breite ohne den Gesimsvorsprung 1,31 Meter. Das Thürgesims zeigt ein überaus einfaches Profil, eine für die Holzskulptur sehr schwache Ausladung und als einziges Ornament einen über einem Zwischenglied unmotiviert angebrachten Konsolenfries. Das innere Thürgericht ist in der Höhe verkürzt, indem der Konsolenfries — von Anfang an — mit Weglassung des Zwischengliedes unmittelbar über dem Thürgericht aufgesetzt ist. Die Seitenpfosten sind glatt und haben inwendig gar keine Gliederung, aussen je drei schwach vertiefte Rauten, eingefasst von gleichfalls eingeschnittenen Horizontalstäben. — So erinnert dieses Thürgericht in seiner Nüchternheit durchaus an jenen akademischen Renaissancestyl, der um die Mitte des XVI. Jahrhunderts neben dem üppigen Barok hergeht.

Dieses Thürgericht nun scheint beim ersten Anblick das ursprüngliche zu sein. Eine genaue Betrachtung zeigt indessen folgende Thatsachen: Von den Vertikalleisten der obern Felderreihe, welche auf dem Thürgesims aufruhn sollten, reicht die eine nicht bis auf dieses hinunter, scheint also erst bei Plazirung des Thürgerichtes zu dessen Gunsten und zwar etwas zu weit oben abgesägt worden zu sein. Sicher ist jedenfalls, dass die vorspringende linke Ecke⁹⁾ des Thürgesimses in das Mauerfeld der „Schöpfung“ (II) derart einschneidet, dass das Bildfeld einige Quadratzoll um diese Ecke herum ausgebrochen worden ist. Das Thürgesims ist also auf den Mauerbalken aufgenagelt worden, erst nachdem die „Schöpfung“ bereits gemalt war. Entscheidend ist aber das Bildfeld unter der „Schöpfung“ (der „Jurist“, Nr. 19). Hier nämlich reicht der Pilaster oder Seitenpfosten des Thürgerichtes *nicht* bis an die für die Malerei zurechtgemachte, durch einen Kalkauftrag erhöhte Fläche des Bildfeldes hinan. Man erkennt noch die Linie der frühern, das Bildfeld begrenzenden Vertikalleiste, welche den Rand desselben einige Millimeter breit deckte. Diese Thatsache ist ganz unbestreitbar. Sie lässt sich aber schlechterdings nur dadurch erklären, dass diese Vertikalleiste, nachdem sie eine Zeit lang das Bild eingefasst und auf demselben ihre Spur zurückgelassen hatte, dem Thürgericht weichen musste, das seitlich nicht ganz soweit geht, als diese Leiste reichte. So entstand der etwas vertiefte Zwischenraum zwischen dem Thürpilaster und der erhöhten Bildfläche.

Die *zweite Thüre* (d, V) hat inwendig und auswendig ein schmales, ganz modernes, wenige Dezennien altes Thürgericht und einen ebensolchen Thürflügel. Dagegen erkennt man in den der Thüre zunächst liegenden Feldern noch ganz deutlich die Umrisslinien eines ehemaligen, dem Balkenwerk der Mauer vorgehefteten Thürgerichtes, welches in seinen Formen und Maassen (2,17 M. Höhe und 1,31 M. Breite) der erhaltenen Einfassung der ersten Thüre auf's Genaueste entsprach. Es ist also von vorneherein auf die Gleichzeitigkeit der beiden Thürgerichte zu schliessen. Aber auch hier wiederholen sich dieselben Beobachtungen, wie bei der vorigen Thüre: Die abschliessenden Vertikalleisten der an die Thüre stossenden Bilder der untern Reihe („die alte Frau“, Nr. 24, und „der reiche Mann“, Nr. 25) sind weggefallen. In die Seitenbilder der obern Reihe („Kaiser“, Nr. 7, und „Kaiserin“, Nr. 9) greifen die ausladenden Gesimsecken über, beim „Kaiser“, wie unsere Tafel zeigt, so, dass in unangenehmer Weise und jedenfalls erst nachträglich der Fuss des Knieenden geschnitten wurde. Endlich sind auch hier die Vertikalleisten zwischen diesen beiden Bildern und dem in der Mitte liegenden des „Königs“ (Nr. 8) nicht gleich hoch über dem ehemaligen Thürgesims abgesägt worden. *Alle diese Thatsachen lassen keinen andern Schluss zu,*

⁹⁾ Die Bezeichnungen *Rechts* und *Links* gelten immer von der *Bildfläche*, resp. von der *Wand* aus.

als dass das jetzt verschwundene Thürgericht (V) gleichzeitig mit dem erhaltenen (I), d. h. also nach Vollendung der Wandmalereien angebracht wurde und nicht der ursprünglichen Anlage angehört.

Beide Thürgerichte mögen etwas nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden sein. Ob beide eine damals schon bestehende Thüröffnung neu einfassten, oder ob damals die eine Thüre neu aus der Wand gebrochen wurde, lässt sich gegenwärtig nicht mehr bestimmen. Für das Erstere spricht der Umstand, dass gerade diese beiden Kompartimente schmaler sind, als alle übrigen (I 1,01 M., V 1,06 M. breit), was auf die ursprüngliche Bestimmung derselben zu Thürfeldern deutet; doch ist dies bei der Unregelmässigkeit der Kompartimente noch kein zwingender Beweis; ohnehin beträgt die Differenz zwischen Kompartiment V (1,06 M. Breite) und IV (1,19 M. Breite) nicht mehr als 0,13 M., ist also fast verschwindend klein. Nimmt man umgekehrt an, eine veränderte Eintheilung des Raumes hinter den Wandmalereien habe nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts eine neue Thüre nöthig gemacht, so ist es nur natürlich, dass man hiefür, um der Symmetrie mit der schon bestehenden Thüre willen, das schmalste Kompartiment wählte; ebenso, dass die bisherige Thüre bei dem Anlass dann ein dem neuen entsprechendes Thürgericht im Geschmacke der Zeit erhielt. *Die Frage, ob beide Thüren als solche zur ursprünglichen Anordnung dieser Wand gehörten, bleibt demnach eine offene. Sicher ist nur, dass die nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts angebrachten Thürgerichte eine spätere Zuthat zu der Bilderwand sind.*

Sämmtliches Holzwerk dieses Korridors ist *Tannenholz*: Das Balkenwerk des Riegels und der Decke, die Laden der Decke, die über die Riegelbalken gelegten Vertikal- und Querleisten, endlich auch das Thürgericht; und alle diese Theile — mit Ausnahme natürlich der durch die Leisten verdeckten Riegelbalken — sind (oder waren) *rothbraun bemalt*, das Thürgericht und das die Bildfelder einfassende Leistenwerk in *Nachahmung des Nussbaumholzes*; die Leisten zeigen überdies die Spuren einer aufgemalten Maserirung. Rechnet man hiezu noch die unterste Felderreihe mit ihrem kräftig gelben Ast-, Blatt- und Ornamentwerk, vermuthlich auch noch die buntglasirten Ziegel des Fussbodens, so erhält man ein farbenreiches, für unsern Geschmack vielleicht etwas grelles Gesamtbild dieses Korridors. Heutzutage aber liegt Alles in Grau und Schmutz.

Technik. Die Technik erscheint anfänglich als ein Gemisch von Fresco- und Secco-Malerei. Indessen stellt eine nähere Untersuchung doch heraus, dass hier keine andere als die im Mittelalter für Wandmalereien übliche, auch in der Schweiz¹⁰⁾ angewandte Manier vorliegt: Auf dem sorgfältig präparirten und stark angefeuchteten Mauergrund wurden zuerst die Hauptlinien der Figuren mit Wasserfarben aufgetragen, so dass diese Theile eine der Freskotechnik ähnliche Verbindung mit dem Mauerkörper eingingen und auch in den ersten beiden, jetzt zerstörten, Bildfeldern allen Abwaschungen und Abreibungen Stand hielten. Nachher wurden dann die Details, die Hintergründe und Lufttöne, namentlich aber die weissen Lichter aufgetragen und zwar — vermittelt trefflicher Leime und vielleicht noch anderer Medien — so dauerhaft, dass die Mehrzahl der Bilder in der That den Anblick von Fresken bieten.

Die Bilder sind im Ganzen monochromisch, braun in braun oder grau in grau, mit weissen Lichtern und einzelnen Farbtönen ausgeführt. Die beiden ersten Bildfelder haben gegenwärtig einen braunen Ton, das dritte gleichfalls, doch mit mehreren grauen Flecken, welche die ursprüngliche Färbung zu bezeichnen scheinen. Die folgenden Felder sind theils grau, theils braun-grau, theils braun. Was die *Lichter* anbetrifft, so ist im ersten Felde Nichts mehr zu erkennen; im zweiten haben wir in den Hauptfiguren auffallend breite, nach der Schattenseite hin vertriebene Lichter, die sich sonst im ganzen

¹⁰⁾ Vgl. Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“, p. 288, 614.

Zyklus nur noch im neunten Bildfeld wiederfinden. Denn bei den übrigen Bildern sind die Lichter theils scharf abgegrenzt, theils verlaufen sie in bestimmten, oft gekreuzten Linien. Im Allgemeinen sind sie in der untern Bilderreihe — dem Standpunkt des Beschauers entsprechend — feiner behandelt als in der obern; in den letzten Bildern, der „Herzogin“, dem „Bauer“ und dem „Kind“, scheinen sie wie mit der Kielfeder aufgesetzt.

Das Eigenthümliche dieser Manier ist also, dass die Konturen auf derjenigen Seite, von welcher die Beleuchtung einfällt, durch die Lichter gedeckt werden, die Umrisse demnach, anstatt wie gewöhnlich schwarz, hier umgekehrt weiss erscheinen. Auf der dem Licht abgekehrten Seite wird die Modellirung durch Abstufung der braunen oder grauen Farbe und durch gesteigerte Schattenlagen erreicht. Ebenso erfolgt die Abgrenzung der Figuren nach dieser Seite hin durch Anwendung des tiefsten Schattens, oder man lässt hier die Umrisslinien, und zwar verstärkt, hervortreten. So erinnert diese Manier durchaus an das Clair-obscur, das auch wohl nichts Anderes ist, als die Uebertragung dieser Technik auf den Holzdruck.

Dabei sind dann einzelne *Farbentöne* nicht ausgeschlossen. So findet sich in Chur in den meisten Bildern Hellblau für den Himmel und ein mattes Gelb für den Goldschmuck angewandt; gelegentlich (im Schöpfungsbild bei den Augen der Thiere, in der Austreibung beim Flammenschwert des Cherubs, im letzten Bild beim Feuer in der Hütte des Armen) auch ein kräftiges Roth; und einmal, bei den Kräutern der Schöpfung, Grün. In der untern Bilderreihe kommen solche Farbenaufträge, soviel sich gegenwärtig noch erkennen lässt, nur ganz vereinzelt vor. *Durch diese Behandlung machen die Churer Bilder nach Professor Kinkels treffender Bemerkung durchaus den Eindruck ausgeführter Kartons*, bei welchen ja auch einzelne Theile gelegentlich durch leichte Farbentöne herausgehoben zu werden pflegten. Und dieser Eindruck wird durch den Kontrast der Wandbilder mit den scharfen Farben ihrer Umgebung, namentlich der untersten Felderreihe, noch wesentlich gesteigert.

Es leuchtet ein, dass diese monochromistische, nur mit Schatten und weissen Lichtern arbeitende Technik eine grosse Meisterschaft voraussetzt, nämlich eine vollkommene Kenntniss der Modellirung und der Licht- und Schattenwirkungen, dazu eine hohe technische Gewandtheit. Wo aber diese Erfordernisse vorhanden sind, da ist der plastische Effekt — gerade um der Einfachheit willen — ein unvergleichlich lebendiger und unmittelbarer. Jetzt wird diese Manier kaum mehr angewendet. Im XV. und XVI. Jahrhundert aber war sie für Zeichnungen und in Zeichnungsmanier ausgeführte Malereien¹¹⁾ sehr beliebt. Sie geht, soviel wir sehen, auf die Miniaturtechnik zurück, erhielt ihre eigentliche Ausbildung durch die Florentiner Ghirlandajo, L. di Credi, Pollajuolo, Filippi Lippi, S. Botticelli u. A., kam von diesen zu andern Italienern, z. B. zu Perugino, und zu einzelnen Deutschen, wie Lukas von Leyden, Hans Baldung Grün, Niklaus Manuel. Mit grösster Virtuosität wandte auch *Holbein* diese Technik gelegentlich an¹²⁾.

¹¹⁾ Indess sind alte Zeichnungen in dieser Hinsicht immer sehr sorgfältig zu prüfen. Denn im XVII. und XVIII. Jahrhundert war es eine rücksichtslos, oft aber mit viel Geschick angewandte Manier, verblichene oder verwischte Zeichnungen alter Meister durch Auftrag von Lichtern wieder zu beleben und in Effekt zu setzen. — Für *Gemälde nach statuarischen Vorlagen* kommt diese Technik schon früher und an verschiedenen Orten — es scheint gegenseitig unabhängig — vor.

¹²⁾ Siehe im Basler Museum die zwei zusammengehörigen *gemalten* Tafeln: Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter (Woltmann Nr. 19. Braun, Musée de Bâle, Nr. 122, 123). Doch sind hier die Umrisse der Figuren und Architekturen auch auf der Lichtseite ganz fein gezogen. Ganz in der beschriebenen Manier dagegen

Diese Behandlung der Wandbilder in Kartonmanier steht übrigens in der Schweiz in jener Zeit nicht vereinzelt da¹³⁾. In Chur mag sie ihren Grund zunächst in der Oekonomie haben, mit der die bischöfliche Verwaltung bei der Herstellung der ganzen Wanddekoration scheint verfahren zu sein. Indessen ist auch ein künstlerisches Motiv unverkennbar. Man vergleiche die sachkundigen, hier vollkommen zutreffenden Bemerkungen Rumohrs über eine angebliche Ausführung der Holbeinischen Todesbilder in Farben im Palast zu Whitehall. Er sagt¹⁴⁾: „Die Vermuthungen dieses Forschers (Douce, *The dance of death painted by Holbein and engraved by Hollar, London 1804*, und: *The dance of Death, London 1833*) über einen von Holbein gemalten Todtentanz entbehren, auch abgesehen von ihrem Mangel an historischer Begründung, aller innern Wahrscheinlichkeit. Längst schon war die Epoche vorüber, in welcher die eigentlichen Todtentänze als ein Erweckungsmittel erbaulicher Betrachtungen beliebt waren, oder doch Werth zu haben schienen. Aus Wahl aber würde eben Holbein schwerlich den Gegenstand seiner xylographischen Darstellungen jemals auch malerisch behandelt haben. Denn ohne Gewinn für das Belebte und Launige, das in jenen Formschnitten unterhält und Bewunderung erweckt, würde, worin Kunst-erfahrene mir beipflichten werden, das Widernde und Abstossende der Gerippe, welches in der blossen linearischen Darstellung zurücktritt, in malerischer zum Vorwaltenden sich gestaltet haben“.

Wer immer die Churer Todtenbilder gemalt haben mag, der hat diese von Rumohr bündig herausgehobenen Schwierigkeiten erkannt und durch die so bescheidene als wirkungsvolle Monochromie vollkommen überwunden. Niemand, der diese Bilder gesehen, wird — so wenig als etwa bei den Kartons des Cornelius zur Apokalypse — von einer Ausführung in Farben eine Steigerung des Effektes erwarten.

sind die Basler Zeichnungen: Die Kreuzschleppung (Woltmann Nr. 51, Braun Nr. 57), Maria mit dem Christkind auf einer Bank zwischen zwei Säulen (Woltmann Nr. 52, Braun Nr. 58) und vor Allem das prachtvolle Studium: Maria, Anna, das Christkind, Joachim und Joseph unter einer Renaissance-Nische (Woltmann Nr. 62, Braun Nr. 80). Die beiden letzten Blätter sind in den architektonischen Theilen nicht vollendet und lassen daher die Technik solcher Zeichnungen mit grösster Deutlichkeit erkennen.

¹³⁾ Die Wandbilder im ehemaligen Kloster St. Georg zu Stein a. Rh., welche Lübke in seiner „Geschichte der deutschen Renaissance, p. 235 ff. schildert, sind gleichfalls auf trockenem Mauergrund aufgetragen. Der Bildgrund ist weiss und von demselben heben sich die Figuren gleichfalls weiss durch schwarze Konturen, graue Modellirung und einzelne Farbtöne ab. So sind die Haare und Schmucksachen gelb, der Sammt grün und schwarz, die Fahnen braun, die Architekturen grau und roth. Der Himmel ist, wo nur ein Stück in einen geschlossenen Raum hereinblickt, tiefblau, sonst weiss. Einzelne Lichter in den Haaren und im Schmuck, ferner die Statue auf dem Altar, bei dem Hannibal schwört, die Verzierung an den Deckenfeldern einer Halle, endlich die Bordüren, mit welchen die einzelnen Bilder eingefasst sind, sind in Gold ausgeführt. Diese Bordüren zeigen die reichsten und geschmackvollsten Renaissanceformen und bilden einen merkwürdigen Kontrast zu der Inkorrektheit und dem Realismus der Figuren. — Der grau in grau gemalte Sockel der Bildfelder, der nach Lübke eine Bekleidung mit gebrannten und glasirten Friesen, wie uns scheint eher ein Gitterwerk nachahmt, ist, wenigstens in seiner gegenwärtigen Gestalt, kaum ursprünglich. — Das Ganze macht durch das viele Gold, namentlich der Bordüren, einen reichern, durch die mannigfachen und starken Farben aber einen viel unruhigeren Eindruck, als die Wandbilder in Chur. Es ist ein nicht ganz harmonisches Mittel zwischen farbigen Bildern und Kartons. Die ganze Malerei fällt in die Jahre 1515 und 1516. — Wieder eine verwandte Manier zeigt die „Anbetung der Könige“ an der Vorderseite der Betloge des Bischofs im Churer Dom selbst (Note 2). Die Figuren und die Architektur sind rothbraun mit weissen Lichtern, die Luft ist blau, Einzelnes gelb. Die Bordüren und Ornamente an den Konsolen, ebenso an den schmalen Seitenflächen der Betloge sind rothbraun. Auf der linken Seite sieht man das Oesterreichische Wappen mit dem goldenen Vliess, auf der rechten das Wappen des Bischofs Paulus Ziegler: *Anno domini 1517*.

¹⁴⁾ C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836, p. 37. Die von Rumohr in dieser Schrift verfochtene Behauptung, Holbein habe eigenhändig in Holz geschnitten, ist allerdings unhaltbar und längst erledigt. Sehr mit Unrecht ist aber desshalb die an den geistvollsten Beobachtungen reiche Studie gegenwärtig fast völliger Vergessenheit anheimgefallen.

Erhaltung. Aber freilich, Einen Nachtheil, und zwar einen verhängnissvollen, hatte diese Art der Ausführung: Für den, wie wir gesehen haben, von Anfang an nicht gehörig erhellten Raum waren die Mittel der Monochromie nicht durchschlagend. Die Figuren, von gleicher Farbe mit dem Bildgrund, und von diesem nur durch tiefere Töne und weisse Lichter abgegrenzt, scheinen nicht plastisch genug herausgetreten zu sein, *wenigstens nicht nach den Forderungen, die man im XVII. Jahrhundert an Wandgemälde stellte*. Diesem Uebelstand sollte abgeholfen werden und es erging daher eine *Uebermalung* über die Bilder. Die breiten, nicht in Linien auslaufenden, sondern *vertriebenen* Lichter im zweiten und wohl auch neunten Bildfeld sind, nach dem kompetenten Urtheil Professor Werdmüllers, eine spätere, auf das XVII. Jahrhundert deutende Restauration. Warum dieselbe auf diese einzigen Felder beschränkt blieb, ist nicht ersichtlich. Kaum darf man annehmen, dass dies aus Respekt vor den Bildern geschehen sei, deren Charakter man nicht beeinträchtigen wollte. Denn alle folgenden Bilder mussten sich eine Prozedur gefallen lassen, die ungleich tiefer in ihre Technik eingriff und den ursprünglichen Effekt fast aufhob. Denn *jetzt erhielten die meisten Figuren bräunlich-schwarze Umrisslinien, durch welche also die kunstreichen Lichtkonturen verdeckt wurden*. Nur an den Stellen, wo diese Uebermalung der Konturen unterblieb und bei den Lichtern innerhalb der Umrisse (zur Bezeichnung der Modellirung, der Kleiderfalten, des Schmuckes u. s. w.) tritt demnach die ursprüngliche Technik noch zu Tage; und aus diesen Theilen ist das einstige Ansehen der Bilder zu rekonstruiren. Die Uebermalung ist aber mit grosser Gründlichkeit und nicht ohne ein gewisses Geschick durchgeführt, so dass erst ein genaues Studium den Thatbestand erkennen und den Umfang der Korrekturen überblicken lässt.

Abgesehen von dieser Uebermalung ist Folgendes zu konstatiren: In der *obern Reihe* sind die beiden ersten Bildflächen durch Abreibung und Abwaschung grausam verwüstet, und ist namentlich das erste Bildfeld völlig zerstört. Unglücklicherweise führte die Treppe (g) in das obere Stockwerk gerade an diesen Feldern vorbei und lud zu allerlei Manipulationen ein. Das dritte, vierte und neunte Bildfeld haben an den Rändern eine kleine Abbröckelung erfahren, zum Glück ohne Beeinträchtigung der Komposition. Endlich im siebenten Bildfeld ist die eine Hälfte (Bild Nr. 14) ganz und von der andern (Bild Nr. 13) etwa ein Drittheil ausgebrochen. Vor zehn Jahren ungefähr — erfuhr ich — habe Jemand den ganzen „Todtentanz“ kaufen und die Bilder aus ihrer Umrahmung herausnehmen wollen. Man machte mit dem Bild Nr. 14 den Anfang oder die Probe, welche aber so schlecht ausfiel, dass noch ein Drittheil des benachbarten zerstört wurde. Das dadurch entstandene Loch ist jetzt mit einem Laden verdeckt, der wie ein Fensterladen aussieht, aber eben ein blosser Verschlag ist. Abgesehen von den übermalten Stellen und diesen Beschädigungen sind die Bilder dieser obersten Reihe vollständig intakt erhalten.

Anders steht es in der *zweiten Reihe*. Hier sind die meisten Bilder, namentlich in ihrer untern Hälfte, zerkratzt und durch Schmutz verunstaltet. Dazu hat sich Jemand die Mühe genommen, den Figuren die Lippen mit Rothstift zu färben, dem Tod aber konsequent die Augenhöhlen auszukratzen.

Endlich, in der *untersten Reihe*, braucht es einige Anstrengung, um in den vollständig zerstossenen, von Schmutz überdeckten Feldern noch die Spuren von Farbe und Zeichnung zu finden.

Mit andern Worten: *Was dem Beschauer erreichbar war, das ist mehr oder minder beschädigt; was zu hoch lag, ist wohl erhalten.*

Bordüren. Die *Bordüren*, welche in der untern Bilderreihe je die beiden Darstellungen Eines Feldes trennen, sind sämmtlich — wie auch die Ornamente über den ersten Bildern — von freier Hand gefertigt

und jede von verschiedener Komposition. Sie weisen mit grosser Bestimmtheit auf die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Vgl. die Proben auf pag. 3. Entsprechende Bordüren finden sich in Holbeinischen Zeichnungen und Malereien zur Ausfüllung von Säulen und Wandpilasterflächen¹⁵⁾.

II.

Beschreibung der einzelnen Bilder und Vergleichung derselben mit den Holzschnitten.

Obere Bilderreihe.

Kompartiment I. In dem Kopfstück des leeren Feldes über der ersten Thüre ist zwischen den Deckenbalken ein Brett auf die Mauer genagelt mit der auf das nächste Bildfeld bezüglichen Inschrift:

CREATIO.

FORMAVIT DOMINVS DEVS

HOMINEM DE LIMBO TERRAE

AD IMAGINEM SUAM, GEN. I¹⁶⁾.

Der Bewurf des Mauerfeldes ist ganz neu, und unter demselben erkennt man noch den alten Bildgrund. Es liegt nun nahe, sich diesen nicht leer, sondern mit einer auf die Bilderserie bezüglichen Darstellung ausgefüllt zu denken. War hier vielleicht das Wappen des Bischofs angebracht? Vor nicht langer Zeit wurde ein Loch durch dieses Feld gebrochen und letzteres dann überweisst.

¹⁵⁾ So in dem Note 12 erwähnten monochromischen Doppelbild und auf folgenden Basler Zeichnungen: Nr. 1 (Woltmann 29), 25 (W. 47), 28 (W. 50), 39 (W. 66, Braun 4), 61 (W. 88, Br. 20) und 62 (W. 89, Br. 21).

¹⁶⁾ Die Ueberschrift zum ersten Bilde lautet in der Lyoner Ausgabe der Holzschnitte von 1538 (Pass. Nr. 1): Formavit DOMINVS DEVS hominem de limbo terrae, ad imaginem suam creavit illum, masculum et feminam creavit eos.

GENESIS I & II.

Die französische Ausgabe von 1542 (Pass. Nr. 2) ist uns nicht zu Gesichte gekommen. Die lateinische Ausgabe von 1542 (Pass. Nr. 3), deren Titel nur Rumohr (a. a. O. p. 46) richtig angibt, Passavant und Woltmann (II. 177) unrichtig, hat über der Ueberschrift noch den Titel:

CREATIO.

und unten das abgekürzte Zitat:

GEN. I & II.

Die erste lateinische Ausgabe von 1545 (Pass. Nr. 4) und die zweite lateinische Ausgabe von 1547 (Pass. Nr. 7, von Woltmann in seinem Verzeichniss II. 177 ungeschickter Weise übergangen) haben den Titel:

CREATIO MVNDI.

und das Zitat:

GEN. I & II.

I. Bildfeld (Kompartiment II). Auf einem zwischen den Deckenbalken auf die Mauer aufgenagelten Brett befindet sich die Inschrift:

PECCATVM.
QVIA AVDISTI VOCEM VXORIS
TVAE, ET COMEDISTI DE LIGNO
GEN. III.¹⁷⁾

Auf der Holzleiste über dem Bild ein prachtvolles Ornament, ganz im Charakter Holbeins.

Das Bildfeld selbst enthält ein grosses *Doppelbild*, rechts die *Schöpfung*, links den *Sündenfall*. Die beiden Szenen sind durch den Baum getrennt, den man im Holzschnitt rechts im Hintergrund des Sündenfalls sieht. Die *Schöpfung*, mit diesem Baum 0,8 M. breit, ist das Hauptbild mit grossen Figuren der *Sündenfall*, ohne den Baum nur 0,4 M. breit, ist mehr als Episode behandelt, daher in den Hintergrund gerückt und in erheblich kleineren Figuren ausgeführt. Es findet also gerade das umgekehrte Verhältniss statt wie auf den Holzschnitten, wo die Figuren der Schöpfung sehr klein, die beim Sündenfall dagegen gross sind. Der landschaftliche Vordergrund — Land und Wasser — der im Holzschnitt nur unter der Schöpfung angebracht ist, läuft hier unter dem ganzen Bild hin, wesshalb denn auch die auf demselben befindlichen Thiere anders gruppiert sind.

1. Die Schöpfung.

Da diese Szene hier nicht wie im Holzschnitt ein Hochbild, sondern nahezu ein Quadrat ist¹⁸⁾, so geht auch im Einzelnen Alles mehr in die Breite. Himmel und Meer sind auf je einen schmalen Streifen zusammengedrängt. Der Hund fehlt hier; das Kaninchen und die Schnecke sind zum Sündenfall gezogen. *Adam* liegt nicht zwischen den Bäumen eingeklemmt, sondern frei auf dem Rasen. Dadurch gewinnt die Figur Raum und höhere Bedeutung. *Eva* hat auffallend schwere Formen und harte Umrisse; doch scheinen sie die ursprünglichen zu sein. Die Gestalt ist nicht puppenhaft klein, wie im Holzschnitt, sondern der des *Adam* entsprechend. Der sehr unschöne Kopf steht scharf im Profil und ist nicht besonders stark aufwärts gerichtet. Der Schöpfer beugt sich hier etwas mehr herunter, woraus sich folgende, wenn auch nicht bedeutende Aenderungen ergeben: Er ist näher an *Eva* herangerückt, fasst sie etwas tiefer, so dass seine ganze rechte Hand sichtbar wird; sein Gewand breitet sich am Boden aus und der Mantel steigt hinter Haupt und Krone höher empor. Es sind das Abweichungen vom Holzschnitt, die, wie man sieht, nicht auf dem veränderten Format des Wandbildes, sondern auf der selbstständigen Auffassung des Malers beruhen. — Endlich trägt Gott hier nicht einen Strahlen-, sondern einen gelben — jetzt freilich fast erloschenen —

¹⁷⁾ In den Holzschnitten, 1538:

Quia audisti vocem uxoris tuæ et comedisti de ligno de quo præceperam tibi ne comederes etc.

GENESIS III.

1542, 1545, 1547 haben über der Ueberschrift noch den Titel:

PECCATVM.

und unten das abgekürzte Zitat:

GEN. III.

¹⁸⁾ Den Verhältnissen des Wandbildes entspricht ungefähr der Nachschnitt in der BIBLIA VETERIS TESTAMENTI ET HISTORIÆ Artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, künstlich färgemalet. FRANC. Apud Hermannum Gulffericum Anno M. D. LIII. Doch hat das Blatt mit dem Wandgemälde Nichts zu thun. Es kopirt genau, nur von der Gegenseite, Lützelburgers Holzschnitt, den es in ein den übrigen „Icones Veteris Testamenti“ entsprechendes Format bringt.

Ring-Nimbus. Von andern Farben erkennt man die rothen Augen des Fisches und des Kaninchens und das Grün einiger Kräuter.

2. Der Sündenfall.

Die Szene ist im Waldesdunkel. Nach oben schliesst das Bild mit vollen Baumkronen, nicht mit leeren Aesten und durchscheinendem Himmel. Vor diesem geschlossenen Hintergrund und dem breiten Unter- und Vordergrund hebt sich die Gruppe auf's Wirkungsvollste ab. *Adam*, vollständig unbärtig, richtet zwar auch hier den Kopf in die Höhe, blickt aber die *Eva* an. Diese ist etwas schlanker gezeichnet, öffnet den Mund und hält den Apfel in der vollen Hand mit allen fünf Fingern. Der *Affe*, der im Holzschnitt hinter ihr herumklettert und sich mit ihrem Haar zu beschäftigen scheint — was wenig zu dem Ernst der Situation passt — oder vielmehr ein ganz anderer, vortrefflich gezeichneter Affe, sitzt hier zu ihren Füßen und spielt mit seinem Bein. Endlich hat die Schlange einen völlig runden Leib und auf dem Kopf eine Krone.

Dieses Doppelbild hat, wie schon bemerkt, leider ganz besonders gelitten, so dass von der versuchten Reproduktion desselben Umgang genommen werden musste und die ursprüngliche technische Beschaffenheit nicht mehr festzustellen ist. Einzelne originale Konturen sind so breit gemalt, dass man kaum annehmen kann, sie seien ursprünglich von weissen Lichtern bedeckt gewesen. Aber eine unglückliche Hand hat das Bildfeld nicht nur abgewaschen, sondern, und zwar theilweise bis auf den Grund, abgerieben. So sind denn alle weichern Töne und die ganze Modellirung zerstört und fast nur die Umrisse geblieben; über das Ganze aber hat sich ein verwaschenes Grau, nicht wie ein Nebel, sondern wie ein trüber Schleim gelegt. Trotzdem leuchtet noch jetzt aus der Ruine das unzerstörbare Leben hervor. Die Anordnung hat eine Klarheit, die Zeichnung eine Bestimmtheit und Schönheit, wie sie nur Sache eines grossen Meisters sind. Voraus der schlafende Adam ist eine grandiose Gestalt, welcher die gesammte nordische Kunst wenige ähnliche an die Seite zu stellen haben wird. Die Figur auf dem Holzschnitt ist die reine Karrikatur dagegen. Auch Gott Vater ist hier voll hoher Würde, die der Holzschnitt nicht ahnen lässt. In ihrem ursprünglichen Zustand müssen diese zwei von Einem Rahmen umschlossenen Bilder eine wundervolle Waldidylle dargestellt haben, deren feierliche Ruhe den wirkungsvollsten Kontrast bildete zu dem Hetzen, Reissen, Zerren und Tanzen, das nun losgeht. Die alten Basler Todtentänze beginnen gleich mit dem Beinhaus und seiner tollen Musik¹⁹⁾; Niklaus Manuel stellt dem Beinhaus die Austreibung der ersten Eltern, die Gesetzgebung und die Kreuzigung voran, also eine ausschliesslich theologische Gedankenfolge. Unser Maler ist der erste, der dem allerdings theologischen Motiv den künstlerischen Kontrast zu den eigentlichen Todesbildern abgewonnen hat. In den Holzschnitten tritt derselbe durchaus zurück.

Wie verhält sich nun das Wandbild zu den zwei ihm entsprechenden Holzschnitten?

Kaum möchte Jemand in der „Schöpfung“ des Holzschnittwerkes eine in allen Theilen originale Komposition Holbeins erkennen. Von dem vollständig konventionellen Blattwerk der Bäume wollen wir

¹⁹⁾ Woltmann sagt (I p. 269): „Der Tod ist der Sünden Sold. Desshalb brachte der Maler des Grossbaseler Todtentanzes eine Darstellung des Sündenfalles am Schluss an. Manuel entlehnte ihm diesen Gedanken“ etc. Das ist unrichtig. Der Sündenfall am Schluss der Merianischen Ausgabe des Grossbaseler Todtentanzes ist, gerade wie die Fratze auf der letzten Seite, eine Zuthat des Kupferstechers. Das beweist — abgesehen von der Vergleichung mit Büchels Bildern — der Charakter der Figuren auf's Deutlichste.

nicht reden; dieses könnte der geringen Ausführung zur Last fallen. Aber die Schwäche des Bildes liegt in seiner Anordnung. Ein charakteristischer Vorzug Holbeins und das sichere Kriterium seiner Werke ist die Meisterschaft, mit der er einen gegebenen Raum durch die gerade nothwendigen Figuren zu füllen weiss. Da gibt es weder Gedränge noch Lücken. Nun beachte man aber die im Vordergrund in kindlicher Weise neben einander gestellten Thiere: eine Schnecke, eine Eidechse, ein Vogel, ein Hund und ein Kaninchen und zum Ueberfluss über dem Vogel noch ein Stein. Wer möchte das ein Holbeinisches Arrangement nennen? Voraus aber fehlt dem Bilde ein Schwerpunkt: Gott Vater und die ganze Mittelgruppe verschwindet zwischen Wasser, Wolken, Winden und Thieren. Es ist unverkennbar oben und unten von dieser Mittelgruppe überflüssiger Raum, der, wie es gehen mochte, auszufüllen war. *Das Bild ist nicht für dieses Format des Holzschnittdruckes entstanden, sondern demselben angepasst worden.*

Die Originalkomposition wird man zunächst in dem unvergleichlich schönen Holzschnitt nach Holbeins Zeichnung suchen, der in Adam Petri's Nachdruck von Luthers Bibelübersetzung²⁰⁾ an der Spitze der Genesis steht, und dessen Mittelstück, ein Rundbild, dem Motiv des Schöpfungsbildes entspricht. Woltmann sagt (pag. 269), dass die Komposition, die die Todesbilder eröffnet, „wie ein Auszug jenes Bildes scheint, ohne so schön wie dieses zu sein“. In der That ist aber der Abstand im Ganzen ein so grosser, das Rundbild im Einzelnen, namentlich in der Gestalt Gottes und des schlafenden Adam, von unserm Holzschnitt so weit verschieden, dass eine unmittelbare Benützung schwer denkbar ist. Auch der zweite Holzschnitt der Todesbilder, der Sündenfall, zeigt im Laubwerk eine auffallende Leere, *welche ebenfalls auf einen nachträglich ausgefüllten Raum schliessen lässt.*

Nach unserm Gefühl ist es unmöglich, im Churer Wandbild die einheitliche Originalkonzeption für die beiden ersten Blätter des Holzschnittwerkes zu verkennen. Diese Komposition wäre dann bei Erstellung des Holzschnittwerkes in zwei Theile zerschnitten und jeder derselben dem neuen Format angepasst worden. Bei dieser Operation ward die „Schöpfung“ in einen ganz veränderten, der Komposition widerstrebenden Raum hineingezwängt. Aus dem Quadrat wurde ein Hochbild. Da musste denn oben und unten ein Flickstück zugesetzt, die Gruppe selbst aber, um in dem schmalen Mittelraum Platz zu finden, entweder um die Seitenfiguren verkürzt oder aber ausserordentlich verkleinert werden. Man wählte das Letztere. Doch auch so gieng es nicht ohne Aenderungen ab: Einzelnes aus der Komposition fiel weg: so das schöne Reh neben dem Hirschen. Anderes ward neu hinzugefügt: so in der „Schöpfung“ der Reiher, im „Sündenfall“ das Pferd und der Hund. Noch Anderes endlich ward versetzt: so der Hirsch und — besonders unglücklich — der Affe.

II. Bildfeld. (Kompartiment III.) Auf der Mauer zwischen den Deckenbalken ist das Ornament aufgemalt, das an der Spitze dieser Blätter steht. Niemand wird den Holbeinischen Charakter desselben verkennen. Auf der Querleiste über dem Bildfeld liest man:

²⁰⁾ Das Alte Testament deutsch u. Zu Basel bey Adam Petri im Christmon des M. D. xxiij. jarß. Panzer, Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Dr. Martin Luthers, p. 175, und Panzer, Annalen der ältern Deutschen Litteratur II, p. 130, Nr. 1607. — Ueber den Holzschnitt (Woltmann Nr. 171) vergl. unsern Aufsatz: „Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngern“, der seit längerer Zeit in den Händen der Redaktion des „Repertorium für bildende Kunst“ liegt.

MALEDICTIO.

IN LABORIBVS COMEDES CVNCTIS DIEBVS VITAE TVAE²¹⁾.

Doppelbild (siehe Tafel I,²²⁾. Rechts *die Austreibung der ersten Eltern aus dem Paradies*, links *ihre Arbeit*. In der linken obern Ecke des letztern Bildes ist noch in ganz kleinen Figuren *das Beinhaus* eingefügt. Zu demselben gehört die Inschrift, die sich in einer Schrifttafel auf dem Bildfeld selbst oben hinzieht:

VAE . VAE . VAE HABITANTIBVS
IN TERRA. APOC VIII CA. ²³⁾

Auch dieses Bildfeld hat ähnlich wie das erste gelitten. Und auch hier treten einzelne Konturen so stark hervor, dass es sehr zweifelhaft ist, ob dieselben ursprünglich mit weissen Lichtern zugedeckt waren. Wir sind also auch hier über die ursprüngliche Technik im Unklaren, um so mehr, als in den Figuren selbst, wie wir annehmen, eine nachträgliche Uebermalung mit weissen Lichtern stattgefunden hat. Dagegen haben sich noch Spuren des blauen Himmels erhalten.

3. Die Austreibung aus dem Paradies.

Dieses Bild ist gegen das vierte abgegrenzt durch den Baum, der im Holzschnitt hinter, hier links neben dem fliehenden Adam steht. Diesen Baum inbegriffen, ist das erste Bild 0,7 m. breit, also bei einer Höhe von 0,89 m. von viel niedrigerem Format als im Holzschnitt. Diese Differenz fällt auf

²¹⁾ In den Holzschnitten hat die *Austreibung aus dem Paradies* folgende Ueberschrift:

1538: Emisit eum DOMINVS DEVS de Paradiso voluptatis, vt operaretur terram, de qua sumptus est.
GENESIS III.

1542, 1545, 1547 haben noch den Titel:

MORS.

und unten das abgekürzte Zitat:

GEN. III.

Die Arbeit der ersten Eltern:

1538: Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitae tuae donec reuertaris etc.

GENESIS III.

1542, 1545, 1547 haben noch den Titel:

MALEDICTIO.

und das abgekürzte Zitat:

GEN. III.

²²⁾ Das Bild ist von meinem Freunde Herrn A. Gräter in Basel mit äusserster Anstrengung kopirt und hienach von Herrn R. Rey in Lenzburg mit nicht geringerer Sorgfalt lithographirt worden. Trotzdem kann unsere Tafel nur für die Anordnung im Ganzen, nicht für alle Details eintreten. Während der Engel, der musizierende Tod und das Beinhaus dem Original ziemlich nahe kommen, war bei den übrigen Figuren eine entsprechende Uebereinstimmung nicht zu erreichen. Namentlich ist der hackende Adam zu breit und in den Extremitäten zu plump ausgefallen. Dasselbe gilt von dem fliehenden Paar. Ein Facsimile der entsprechenden Holzschnitte gibt Tafel IV, 1, 2, 3.

²³⁾ In den Holzschnitten ist das *Beinhaus* überschrieben:

1538 Væ, væ, væ habitantibus in terra.

APOCALYPSIS VIII.

Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortua sunt.

GENESIS VII.

1542, 1545, 1547 haben die abgekürzten Zitate:

APOC. VIII.

GEN. VII.

den Raum über dem fliehenden Paar und dem Tod. Der *Engel* ist daher auf dem Wandbild weiter herunter gerückt als im Holzschnitt. Er schwebt neben, d. h. *hinter* der Eva, deren Kopf sein Gewand noch berührt. Den rechten Arm mit dem rothgemalten Flammenschwert hält er ausgestreckt, nicht hochgehoben. Ueberhaupt ist dieser Engel bei aller scheinbaren Uebereinstimmung doch eine ganz andere, weniger stark verkürzte und viel *alterthümlichere* Figur, als derjenige im Holzschnitt. — *Eva* blickt den Beschauer mit dem vollen Gesicht an, das freilich jetzt, wo die Modellirung fehlt, sehr plump und auf unserer Tafel in den untern Theilen etwas verzeichnet erscheint. Durch diese Wendung des Kopfes wird auch der Oberkörper nach vorn gedreht und die ganze Figur kommt in durchgehenden Parallelismus mit derjenigen Adams. Im Wandbild stösst der linke Fuss der Eva unmittelbar an den Bildrand²⁴⁾, was der Bewegung der ganzen Gruppe grossen Nachdruck gibt, zumal im Gegensatz gegen die im Hintergrund friedlich zwischen den Bäumen gelagerte Ziege. — *Adams* Stellung ist dieselbe; nur die Handbewegungen sind im Holzschnitt viel energischer. Frappant dagegen ist auf dem Wandbild das volle, schöne — wieder unbärtige — Gesicht²⁵⁾ gegenüber den gleichfalls energischeren, aber fast affenhaft verzerrten Zügen des Holzschnittes. — Auch der *Tod* hat dieselbe, halb tanzende, halb sitzende Positur; nur tritt hier beim Einsatz des rechten Oberschenkels in die Hüfte eine Unklarheit zu Tage, die im Holzschnitt wie es scheint, gleichfalls existirt, dort aber kunstreich verdeckt ist. Wie kam nun ein Kopist darauf, hier, wo ihn durchaus nichts nöthigte, die Vorlage abzuändern und eine Stellung zu zeichnen, deren er nicht sicher war? Offenbar enthält hier der Holzschnitt die *Korrektur*. Charakteristisch ist endlich, wie im Wandbild der Tod nicht neben, sondern *hinter* Adam und zugleich etwas höher gerückt ist. Das Gerippe wird daher von Adams ausgestreckten Armen geschnitten, drängt sich hart an die Gruppe heran und *überraagt* sie. Der Todtenkopf ist ein völlig anderer, nicht minder ausdrucksvoller als auf dem Holzschnitt.

4. Die Arbeit der ersten Eltern.

Wie man sieht, sind auch hier die Verhältnisse der Figuren auf dem Wandbild völlig andere, als auf dem Holzschnitt. Adam und der Tod reichen viel höher hinauf und sind zugleich so hart an den linken Bildrand gerückt, dass der Tod seinen Knüttel nicht wie im Holzschnitt diagonal, sondern nur vertikal halten kann. Dadurch kommt volle Klarheit in dieses Motiv, welches Woltmann (pag. 269) so erklärt: „Adam rodet mühselig einen Baumstamm aus und zur Seite gräbt, ihn nachhelfend, der Tod.“ Im Wandbild *untersperrt* der Tod Adams Hacke²⁶⁾, d. h. er schlägt Werkzeug und Mann zur Seite und holt also den ersten Menschen mitten aus seinem Tagewerk weg. Dieses Motiv ist auch dasjenige des Holzschnittes, nur dort weniger deutlich. Um aber über den Sinn des Bildes keinen Zweifel zu lassen, steht dort hinter Adam noch die Sanduhr. Dass der Adam im Wandbild und im Holzschnitt zwei völlig verschiedene Figuren sind, springt in die Augen. Auch der Kopf des Todes ist wesentlich verschieden, und im Weiteren ist bemerkenswerth, dass der Tod seinen linken Oberschenkel zwar gleichfalls parallel mit Adams Hacke aber bedeutend *höher* hält, so dass das *Knie sichtbar* wird — Alles Züge, welche kaum zu einer Kopie passen.

²⁴⁾ Im Original schneidet der Bildrand den Fuss nicht.

²⁵⁾ Auf unserer Tafel nicht ganz richtig wiedergegeben.

²⁶⁾ Auf unserer Tafel ist dies Motiv leider nicht deutlich, im Gegentheil durch Andeutung eines Baumstrunkes, den wir im Original nicht entdecken konnten, verdunkelt.

Im Hintergrund rechts oben sitzt nun *Eva* mit ihren *zwei* Knaben. Kain klettert — oder vielmehr kletterte; die Figur ist fast ganz verwischt — an ihr herauf und greift nach dem hier durchaus proportionirten Spinnrocken. Die Stellung der Eva ist im Ganzen dieselbe wie im Holzschnitt; nur der rechte Arm greift, da der Kleine eine etwas andere Lage hat, ein wenig tiefer, und der Kopf ist mehr gesenkt. Auch hier wieder ist der Kopf ein durchaus verschiedener.

Die linke obere Ecke dieses Bildfeldes füllt

5. Das Beinhaus,

im Allgemeinen dem Holzschnitt entsprechend. Doch fehlt es auch hier nicht an Verschiedenheiten. *Vor dem Beinhaus* steht im Wandbild zu äusserst rechts eine Figur, nicht mit Leierkasten, sondern mit Trommel. Sie hebt das linke Bein, hält den Kopf im Profil und ist endlich kein Weib, sondern ein Mann, daher ohne Hängebrüste und ohne Haube. Der Posaunen blasende Tod ist hier völlig unbekleidet. Hinter ihm steht eine vom Holzschnitt ganz abweichende Figur. Der sonderbare hohe Filzhut, den sie dort trägt, scheint ein Missverständniss des Xylographen zu sein. Auf dem Wandbild ist es eine aufgerichtete Grabschaufel. Endlich der Pauken schlagende Tod ist im Wandbild nicht so tief gebückt wie im Holzschnitt, er hat eine einfache Kappe, nicht eine mit geschlitztem Rand, und blickt nach links. — Noch bemerkenswerther aber sind die *Figuren im Beinhaus*. Man unterscheidet auf dem Wandbild zwei Gerippe, das eine ist diesem eigenthümlich, das aber steht hier, so viel man erkennen kann, aufgerichtet mit erhobener Posaune. Im Holzschnitt dagegen richtet es sich erst auf und übersteigt die Mauer der Todtenkapelle, um auf den Kirchhof hinauszutreten. Ist es denkbar, dass ein Kopist dieses ausserordentlich wirkungsvolle Motiv durch ein viel matteres, bereits hinlänglich vertretenes ersetzte? — Auf dem Wandbild fehlen endlich links die Mauer der Todtenkapelle mit dem Fenster, rechts der Thurm im Hintergrund, sowie im Vordergrund die Knochen. Dagegen scheint durch die Halle der blaue Himmel durch.

Das „Beinhaus“ ist ein den Basler Todtentänzen eigenthümliches Motiv. Es eröffnet in Klein- und in Gross-Basel den Todesreigen, indem es dem Papst vorausgeht. Diese Stellung behält das „Beinhaus“ auch in Bern und in den Lyoner Ausgaben der Holbeinischen Holzschnitte, wo es zwischen die theologischen Eingangsbilder und den Papst hineingestellt ist. Nur in den Einzeldrucken der Holzschnitte, welche überhaupt eine ganz veränderte Reihenfolge der Bilder haben, ist es an den Schluss gestellt. In den Churer Wandbildern ist also das „Beinhaus“ genau an der Stelle, die die alte Basler Tradition ihm anwies und die es in der Holzschnittausgabe (wie auch wieder in den Holbeinischen Todesinitialen) einnimmt.

Warum aber ist es an dieser Stelle nur *episodisch in ein anderes Bild eingeschaltet*? Warum hat man ihm nicht ein eigenes Feld eingeräumt? Für Diejenigen, welche die Churer Bilder als Kopien nach den Holzschnitten ansehen, ist die Antwort sehr einfach: Es hatte in Chur nicht so viele Felder, als Holzschnitte vorlagen; um nun keines der Bilder preiszugeben, schaltete man die überschüssigen Nummern in andere Darstellungen ein, nämlich das „Beinhaus“, den „Schiffer“ und den „Alten Mann“. Diese Erklärung ist indessen nicht zutreffend, indem mindestens *drei* andere Bilder dennoch *ausfielen*: der „Kardinal“, das „jüngste Gericht“ und das „Wappen des Todes“, wobei also der „Sterndeuter“ nicht gerechnet wird. Wer umgekehrt die Churer Bilder unabhängig von den Holzschnitten und denselben vorgängig entstanden denkt, der kann zur Erklärung dieses Arrangements daran erinnern, dass gerade diese Vorstellung besonders abtossend wirkt und daher vielleicht auf Veranlassung des Bestellers möglichst

fern gerückt und möglichst klein gehalten wurde. Was hätte z. B., wenn man das Bild gross haben wollte, entgegengestanden, es im I. Kompartiment, in dem Bildfeld über der ersten Thüre anzubringen? Die Sache stellt sich aber noch viel einfacher, wenn man erwägt, dass das Bildchen mitsammt der dazu gehörigen Schrifttafel der Technik nach erst später, wenn auch von derselben Hand, in das zweite Bildfeld hineingemalt sein kann, worauf der Umstand deutet, dass das „Beinhaus“ nicht einmal durch eine Linie von der „Arbeit der ersten Menschen“ abgegrenzt ist, umgekehrt der Knüttel des Todes und der Baumstamm noch in dasselbe hineinragen. Wenn aber der Zeichner der Churer Wandbilder die Holzschnitte *nicht* vor sich hatte, sondern frei komponirte, so ist Nichts natürlicher, als dass das eine oder andere Motiv ihm erst nachträglich zu Sinne kam, also erst nachträglich eingeschaltet wurde.

Und nun beachte man den Hintergrund der „Arbeit der ersten Eltern“ im Holzschnitt. Das Oede der Szene, die Unfruchtbarkeit der Bäume, passt allerdings vortrefflich zum Gedanken der Noth und Entbehrung, den dieses Bild uns veranschaulichen soll. Aber künstlerisch macht diese ganze Parthie neben und über dem arbeitenden Paar einen völlig leeren und unorganischen Eindruck. Es ist wohl unverkennbar, dass sie eben nur entstanden ist, um das Bild auf das gleiche Format mit den übrigen Holzschnitten zu bringen. *Wir hätten demnach auch hier im Churer Wandbild die ursprüngliche Konzeption vor uns, im Holzschnitt dagegen eine spätere Redaktion.* In dieser wurden die Figuren umgearbeitet, die Komposition aber mit leerem Beiwerk verunziert und in ihrem Gleichgewicht gestört. Das „Beinhaus“ wurde zu einem eigenen Bilde gemacht und unter anderm mit dem prachtvollen Motiv des über die Mauer steigenden Gerippes belebt. Die aufgerichtete Grabschaukel dagegen missverstund der Holzschneider in seltsamer Weise.

III. Bildfeld. (Kompartiment IV). Auf der Mauer zwischen den Deckenbalken steht die auf den Pabst bezügliche Inschrift:

MORIATUR SACERDOS MAG
NVS ET EPISCOPATVM EIVS
ACCIPIAT ALTER. IOSVE XX CAP. 27)

Auf dem Getäfer diejenige zum Kaiser:

IBI MORIERIS ET IBI ERIT CVRRVS GLORIÆ (TV)AE
ESAIÆ XXII 28).

27) In den Holzschnitten heisst es beim *Pabst*:

1538: Moriatur Sacerdos magnus.
IOSVE XX.
Et episcopatum eius accipiat alter.
PSALMISTA CVIII.
1542, 1545, 1547: PSAL. CVIII.

28) Beim *Kaiser*:

1538, 1547: Dispone domui tuæ, morieris enim, et non viues.
ISAIÆ XXXVIII.
Ibi morieris et ibi erit currus gloriæ tuæ.
ISAIÆ XXII.
1542, 1545: ESAIÆ XXXVIII.
ESAIÆ XXII.

Doppelbild. Siehe Tafel II²⁹⁾. Rechts *der Pabst*, links *der Kaiser*. Die Scheide dieser beiden Vorstellungen bildet, wie auf den ersten zwei Doppelbildern ein Baum, so hier eine Säule, die wie die Stützsäule des kaiserlichen Baldachins aussieht. Diese Säule aber umschlingt der hinter dem Kardinal stehende Tod mit seinem linken Arm. Es reicht also dieser linke Arm, ferner das linke Knie dieses Gerippes, endlich der Mantel des vor dem Pabst knienden Kaisers in das zweite Bild hinüber, das auch durch einen gemeinsamen Hintergrund, einen schönen Höhenzug, mit dem ersten verbunden ist. Diese Verbindung beider Szenen macht durchaus den Eindruck einer organischen und wohlhabgerundeten Originalkonzeption. Man beachte, wie im Kaiserbild die Gruppe links vom Thron höher gerückt ist, als diejenige rechts. Sie bildet das Gleichgewicht gegen die nach rechts ansteigende Papstgruppe. Man sehe ferner, wie hier links vom Kaiserthron nicht ein offener Raum ist, sondern eine dunkle Wand. Dieselbe entspricht der Rückwand des päpstlichen Baldachins, beide fassen die mitten inne liegenden Gruppen ein und bilden zusammen den kräftigen Abschluss der Gesamtdarstellung. Diese aber veranschaulicht in grossartiger Einfachheit das gemeinsame Loos, das die höchste geistliche wie die höchste weltliche Macht je auf ihrem Gipfelpunkt ereilt. Der Parallelismus der beiden Hauptfiguren kommt erst in dieser Verbindung der beiden Szenen zu seiner vollen Wirkung.

Die Erhaltung dieses Bildfeldes ist eine mittlere. Die Uebermalung der Konturen geschah in den Hauptfiguren mit Sorgfalt und Geschick, so dass sie hier nur bei eingehender Prüfung zu Tage tritt. Bei den meisten übrigen Gesichtern dagegen, bei dem Kardinal und Bischof, bei dem knienden Kaiser und bei dem Mann mit der Mütze rechts vom Kaiserthron, sowie im Gewand des Kaisers ist sie sehr roh ausgefallen und hat den ursprünglichen Ausdruck geradezu zerstört. Auch die Nebendinge, wie die beiden Reichsapfel, das Kissen und das Szepter sind flüchtig und schülerhaft übergangen. Einzelnes endlich ist sinnlos hingemalt worden, so der Fingernagel am Handschuh des Pabstes. In noch späterer Zeit, als diese Uebermalung der Umrisse, fand, wie es scheint, eine Färbung des ganzen Bildfeldes mit einem bräunlich gelben Ton statt. An sich beeinträchtigte dieser dunklere Ton die Malerei nicht stark. Bei den auch hier vorgenommenen Abwaschungen aber vermischte er sich gelegentlich mit den aufgemalten Umrissen, und an diesen Stellen dämpft oder deckt jetzt ein todes Braun-grau die Zeichnung.

6. Der Papst.

Die Figuren des *Pabstes* und des *knienden Kaisers* sind dieselben, wie im Holzschnitt. Auch hier ist keine Portraitähnlichkeit zu entdecken. Desgleichen stimmt der Thron des Pabstes überein; nur sieht man zu Chur auf der Säule der Thronlehne noch einen geflügelten Tottenkopf, gewissermaassen einen Todtencherub. *Der Tod neben dem Pabst* ist scheinbar ebenfalls derselbe in beiden Darstellungen. Aber nicht nur hält er im Wandbild die Sanduhr hoch, während er sich im Holzschnitt auf einen Stock stützt — *auch der Schädel ist in Bau und Haltung total verschieden*. Den Hof des Pabstes machen hier nicht mehr als zwei Personen aus: Der *Kardinal*, der genau mit dem Holzschnitt stimmt — übrigens eine Reminiszenz an den „Kardinal“ im Klingenthaler Todtentanz³⁰⁾ — und der *Bischof*, der in der rechten

²⁹⁾ Dieses Bild, wohl erhalten, konnte von Herrn Gräter genau kopirt werden. Herr Professor Werdmüller hatte die Gefälligkeit, die nach demselben genommene Pause noch mit dem Original zu vergleichen und an einigen Punkten zu ergänzen. So gibt unsere Tafel den Eindruck des Wandbildes im Allgemeinen getreu wieder.

³⁰⁾ Der Kreuzgang im Klingenthal ward in den Jahren 1437 ff. gebaut (Anz. für Schw. Geschichte, 1877, Nr. 4. p. 317 ff.) und ohne allen Zweifel damals mit dem Todtentanz bemalt. Eine Restauration des letztern fand im Zusammenhang mit einer umfassenden Erneuerung des Wandschmuckes (vgl. Massmann, Basler Todtentänze, p. 35 ff.) 1512 statt.

Hand ein Buch, im linken Arm aber den Bischofsstab hält. Diesem Bischofsstab entspricht also im Holzschnitt — nur in entgegengesetzter Neigung — der Stock, auf den sich der Tod stützt. Der *Tod* endlich *hinter dem Kardinal* ist völlig unbekleidet. Er packt höhnisch grinsend den Kardinal von hinten. Dieses Gerippe steht durchaus auf der künstlerischen Höhe der übrigen Skelette der Holbeinischen Todesbilder. Wie sehr ist es in seiner Wirkung demjenigen auf dem Holzschnitt überlegen, welches nicht in die Handlung eingreift, sondern sich darauf beschränkt, die weibische Haltung des Kardinals nachzuäffen. — Anstatt der unbestimmten Menge, die sich im Holzschnitt vor dem päpstlichen Throne drängt, haben wir also im Churer Wandbild bloss drei Figuren. Aber wie meisterhaft und lebendig füllen nicht diese den Raum!

Der am unmittelbarsten in die Augen fallende und am meisten charakteristische Unterschied zwischen dem Holzschnitt und dem Wandbild ist aber der, dass auf letzterm *die beiden Teufel* fehlen. Nun ist bekannt, dass in einer spätern Ausgabe der Venezianischen Kopien der Holzschnitte diese Teufel ausgeschnitten und dass sie in den Kölner Kopien von Anfang an weggelassen sind³¹⁾. An einen Zusammenhang unsers Bildes mit der einen oder andern dieser Kopien kann aber nicht gedacht werden. Die Venetianische ist eine im Format und jedem Strich genau übereinstimmende Kopie der Originalausgabe; die Kölner,³²⁾ eine sehr freie Nachbildung derselben; von einem Anklang an unser Bild hier und dort nicht eine Spur. Wir denken, wer immer in einer bischöflichen Residenz dieses Bild malte, der hatte wohl keine xylographische Vorlage, sondern nur seinen gesunden Verstand nöthig, um eine so gröbliche Beleidigung des Pabstes, wie sie der Holzschnitt bot, zu vermeiden. So gut als die Venezianer und die Kölner konnte auch der Churer Maler von sich aus das unentbehrliche Eingangsbild der ganzen Serie korrigiren, indem er ihm den reformirten Giftzahn ausbrach.

Allein so naheliegend und scheinbar selbstverständlich diese Erklärung ist, so tritt doch noch eine andere Betrachtung ein. Was ist im Holzschnitt denn der Gegenstand der Darstellung? Woltmann sagt: „Auf dem Gipfel der Vermessenheit packt er (der Tod) den Pabst, wie er einem Kaiser, der ihm kniend die Füße küsst, die Krone auf das Haupt setzen will“. Allein dass der Pabst einen Kaiser krönt, ist durchaus keine Vermessenheit; es ist vielmehr eine legitime Funktion, ja eine Verpflichtung seines Amtes und zwar die höchste, für das Pabstthum ebenso charakteristisch, als das Rechtsprechen für den Kaiser. Darum holt denn auch der Teufel den Pabst, *nicht weil er den Kaiser krönt, sondern des Ablasshandels wegen. Damit kommt aber ein ganz neues Motiv, das in der Situation selbst durchaus keinen Anhalt hat, in das Bild hinein*. Man sollte denken, wenn Holbein das den Ablasskram ereilende Gericht darstellen wollte, so hätte er nicht bloss einen *Bullenteufel*, sondern den *Bullenhandel* selbst zur Anschauung gebracht, ähnlich wie in dem bekannten, den Ablasshandel darstellenden Holzschnitt³³⁾. Und in der That,

Denn so, *nicht 1312* war, wie wir jetzt autenthisch wissen, die bekannte Jahrzahl zu lesen (Rahn, p. 654 ff.). Damit ist man endlich glücklich der lang übernommenen Verpflichtung enthoben, diesen Todtentanz, entgegen allen Beweisen des Styles und Kostüms, die das XV. Jahrhundert bezeugen, einer *nicht mehr vorhandenen Inschrift* zu Ehren in den Anfang des XIV. Jahrhunderts zu setzen. — Eine verbreitete, aber durchaus irrige Vorstellung ist, dass die Kreuzgänge der Frauenklöster Männern ganz unzugänglich gewesen seien. Gerade im Klingenthal stund ihnen wohl mehr als nur der Kreuzgang offen. Vgl. Ochs, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel, V 442.

³¹⁾ H. F. Massmann, Literatur der Todtentänze, p. 27.

³²⁾ IMAGINES MORTIS — — COLONIAE Apud hæredes Arnoldi Birckmanni ANNO 1566; und 1567.

³³⁾ Woltmann N. 196. Ein Nachschnitt in Ws. Werk, I. Band.

man braucht bloss das Churer Bild und den „Pabst“ im Holzschnittwerk neben einander zu halten, um sofort zu empfinden, wo das einheitliche, also ursprüngliche Motiv liegt.³⁴⁾

7. Der Kaiser.

Der *Kaiser* ist eine ganz andere Figur als im Holzschnitt. Während wir auf diesem einen Mann in mittlern Jahren mit auffallend langem Haupthaar, aber ohne Bart sehen, zeigt das Churer Bild einen alten Mann mit nicht ungewöhnlichem Haarwuchs, aber vollem Bart. Dieser und die Form der Krone erinnern an den Kaiser des Gross-Basler Todtentanzes, den der Tod anredet: „Herr Keiser mit dem Grawen Bart“. Es ist diese Uebereinstimmung wohl kein Zufall, sondern ein Fingerzeig für die Provenienz

³⁴⁾ Die älteste Wiederholung des Pabstbildes findet sich in Chur selbst, auf dem Laurentius-Altar der Domkirche. Der Altar wurde nach Nüscheler („Die Gotteshäuser der Schweiz“, I. p. 46) „gestiftet 1545 und errichtet 1546 von Bischof Lucius Iter“. Die urkundliche Quelle für diese Angabe, welche auf eine Mittheilung des verstorbenen Domdekans Demont zurückgeht, liess sich trotz Herrn Archivar Tuors gef. Bemühungen nicht auffinden. Doch entspricht das Datum dem Thatbestand. Auf dem — sehr beschädigten und daher jetzt nicht mehr aufgestellten — Mittelbild kniet der Bischof Lucius Iter (sass von 1541 bis 1548) als Stifter; und die Lünette trägt die Jahrzahl 1545. Aus dieser Zeit stammt offenbar auch das zierliche Altargerüste, das das Mittelbild, die Lünette, die Predella und die sechs Seitenbilder einrahmt. Als Ensemble bietet der Altar einen wunderlichen Anblick. „Das Mittelbild“, — sagt Burckhardt in der Beschreibung der Domkirche von Chur, p. 161, s. Note 2 — „eine Anbetung der Könige in phantastischer Landschaft gehört vielleicht ebenfalls (wie das von Bischof Heinrich von Hewen, sass 1491—1503, gestiftete Altarblatt auf dem zweiten Altar des nördlichen Seitenschiffes) der Augsburger Schule, vielleicht auch der Fränkischen an. Die Lünette, mit der Herodias, die das Haupt des Täufers trägt, offenbart entschieden den Einfluss Lucas Kranachs, der sich auch in den drei legendarischen Seitenbildchen rechts und links nicht völlig verläugnet. *Das kleine Untersatzbild mit der Marter des h. Laurentius könnte, nach den besondern Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und nach der Vortrefflichkeit der Komposition zu urtheilen, am ehesten dem grossen Hans Holbein d. J. angehören*“. Man kann noch beifügen, dass auch Motive aus der Dürer'schen Passion und selbst von Raphael (aus dem Sockelbild der Camera della Segnatura: Alexander verwahrt die Gesänge Homers im Grab des Achilles), ferner eine Ansicht des Mailänder Domes und andere Reminiszenzen vorkommen. In dieser bunten Gesellschaft nun findet sich auch unser Pabstbild wieder (zweites Seitenbild rechts) als „die Weihung des Laurentius“. Die ganze Veränderung besteht darin, dass der Kaiser hier zum Laurentius geworden ist, daher das Gewand des Diakonus trägt und etwas mehr aufgerichtet kniet, damit der Pabst ihm die Hände auflegen kann. Der Hintergrund aber ist derjenige des 21. Bildes des Churer Zyklus, des „Pfarrers“.

Wer ist nun der oder wer sind die Maler dieses Altarwerkes? Röder und v. Tschärner in der Beschreibung des Kts. Graubünden („Gemälde der Schweiz“, 15. Heft) 1838, sagen p. 125: „In der St. Lorenz-Kapelle (finden sich vor) ein Stück von Holbein, den h. Lorenz darstellend, wie er auf dem Rost gebraten wird; zugleich sechs Seitenbilder von *Keller von Luzern*“. Und Nüscheler (a. a. O.) sagt, der Altar sei „geziert mit seinem (des Bischofs Lucius Iter) Wappen, sowie mit einem Gemälde (Altarwerk) von Lucas Kranach, Hans Holbein dem jüngern und *Hans Keller von Luzern*, darstellend den Besuch der Weisen und rings umher die Lebens- und Leidensgeschichte des h. Laurenz“. Vergeblich waren aber alle Bemühungen, diesem in der Schweizer Kunstgeschichte völlig unbekannten Luzerner Maler Keller auf die Spur zu kommen. Die gef. Nachforschungen der Herren Staatsarchivar v. Liebenau und Stadtarchivar Schneller in Luzern brachten dasselbe negative Resultat. Man möchte an eine Verwechslung mit dem in den Büchern der Luzerner St. Lukas-Bruderschaft vorkommenden Hans Kessler denken (Schneller, Luzerns St. Lukas Bruderschaft, p. 5 u. 8). Allein Herr v. Liebenau berichtet, derselbe werde schon 1525 im Rathsprötkoll als verstorben erwähnt, so dass er für diese Gemälde nicht in Betracht kommen kann und wir über den Maler des Altarwerkes bis jetzt keinerlei beglaubigten Anhalt haben.

Wichtiger als der Name des Malers ist indessen der Umstand, dass wenigstens die Seitenbilder und das Untersatzbild des Altares von Einer Hand herrühren. Wir haben demnach einen gewandten Kompilator oder Kopisten vor uns, der seine Motive nahm, wo er sie gerade fand. *So entlehnte er auch die Motive für die „Weihe des Laurentius“ aus dem Gemäldezyklus in der Residenz, welcher dadurch als im Jahr 1545 ca. vorhanden bezeugt wird.*

Zugleich ist höchst bemerkenswerth, dass diesem Maler für die Marter des Laurentius eine offenbar *Holbeinische Vorlage* zur Verfügung stund, von der wir sonst keine Spur mehr haben und die er *vermuthlich eben in Chur vorfand*.

und damit die Priorität des Churer Bildes³⁵⁾. Das Schwert, das der Kaiser hält, ist hier nicht zerbrochen. Der Thron stimmt in der Form bis auf die Kapitelle und die auf denselben angebrachten Figürchen. Dagegen ist die Proportion dieses Thrones eine verschiedene. Im Holzschnitt ist er viel höher; es ist also in der Muschel noch ziemlicher Raum für den über dem Kaiser aufsteigenden *Tod*. Im Wandbild ist die Muschel bedeutend niedriger; dies und die hohe Krone des Kaisers bewirkt nun, dass der Tod viel mehr zusammengedrückt und eher *hinter* als über dem Kaiser aufsteigend erscheint. Demnach ist auch die Stellung des rechten Armes des Gerippes eine ganz andere, nicht minder energische, als im Holzschnitt. — Der vor dem Kaiser Kniende ist bei scheinbarer Aehnlichkeit doch in Bildung und Haltung des Kopfes und im Kostüm eine andere Figur. Auf dem Wandbild ist nur Eine Hand desselben sichtbar. Rechts vom Thron steht im Vordergrund ein alter Mann von ausserordentlichem Ausdruck der Gebärde mit langem Haupt- und Barthaar und einfachem, nicht gemustertem Kleid. Im Holzschnitt ist diese Figur, bei gleicher Stellung, in allen Einzelheiten eine andere. Man sehe namentlich die ganz verschieden gestikulirenden Hände. Im Hintergrund eine durch die Uebermalung unkenntlich gewordene Physiognomie. Links stehen wieder bloss zwei Personen, die vordere im Allgemeinen der im Holzschnitt entsprechend, die hintere dagegen neu. Also auch hier haben wir anstatt der verschwimmenden Menge, die im Holzschnitt den kaiserlichen Thron umgiebt, vier und mit dem Schutzfliehenden fünf Figuren, die „Hof“ und „Volk“ darstellen. Und auch hier wird Niemand die Meisterschaft verkennen, mit der diese wenigen Figuren um den Kaiser herum ihren Kreis bilden.

Nach unserer Ansicht lassen die aufgezählten Momente keinen Zweifel zu über das Verhältniss unsers Wandbildes zu den zwei Holzschnittszenen. Auch diese schöne Doppel-Komposition wurde, weil es der Verleger so wollte, zerschnitten. Damit fiel die mittlere Säule weg und mit dieser der sie umschlingende Tod. An dessen Stelle trat jetzt im Pabstbild ein anderes, *dem neuen Bildrand angepasstes* Gerippe von sehr mattem Ausdruck und — *das einzige im ganzen Holzschnittwerk — ohne Handlung*. Beide Szenen wurden nun für den Holzschnitt im Verhältniss breiter genommen. Daher rückten sämmtliche Figuren hier etwas auseinander und die Hintergründe wurden mit unbestimmten Andeutungen weiterer Zuschauer gefüllt; auch sonst wurde im Arrangement Einzelnes geändert. Endlich würzte man jetzt, wo die Rücksicht auf den geistlichen Auftraggeber wegfiel und diejenige auf guten Absatz beim Publikum an die Stelle trat, das Pabstbild noch mit einem beissenden Hohn. Der Pabst wird zum Bullenhändler und darum holt ihn nicht nur der Tod, sondern auch der *Teufel*. Es ist keine Frage, diese grobe Beleidigung des Pabstes lag ganz im Geschmack der Zeit und war für ein in die Reformationsbewegung

³⁵⁾ Auch in der Figur des Kaisers begegnet sich unser Bild seltsamer Weise mit der Kölner Kopie. Aber auch hier zeigt ein einziger Blick auf das Kostüm und die Architektur, dass unser Bild im ersten Viertel, das Kölner nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden ist. Fast jedes Blatt der Kölner Ausgabe weicht von den Lyoner Holzschnitten ab. *Aber unter all diesen Varianten treffen einzig diese genannten zwei, in der Figur des Kaisers und im Pabstbild, mit unsern Wandbildern zusammen.* Auch sind die Kölner Drucke alle von der Gegenseite, können also schon aus diesem Grunde nicht die Vorlagen der Churer Bilder sein, wie Jemand ohne Kenntniss der Bilder aus den genannten Uebereinstimmungen muthmaassen möchte. Bei diesem Anlass mag auch noch ausdrücklich konstatirt werden, dass die Churer Wandbilder gleichfalls nicht das Mindeste gemein haben mit der von Huldreich Fröhlich 1588 veranstalteten Kompilation aus den Manuelischen und Holbeinischen Todesbildern; noch auch mit Jobst de Necker's Nachschnitten der Holbeinischen Bilder (1542), oder mit dem von Mechel in seinem Oeuvre de Jean Holbein gegebenen „Triomphe de la Mort, gravé d'après les Dessins originaux de J. H.“ Was die Mechel'schen Stiche betrifft, so existiren die Vorlagen für dieselben noch und geben einen vollkommenen Einblick in die Art, wie Mechel die Holzschnitte oder alte Kopien derselben zustutzte, bis daraus „Originalzeichnungen“ wurden.

hineinzuwerfendes Volksbuch ein glücklicher Griff. Holbein verwendete dieses Motiv auch in den — gleichzeitigen oder etwas vorgängigen — Todesinitialen.

Unsere Auffassung, das Churer Wandbild sei die frühere, der Holzschnitt die spätere Bearbeitung der Pabst- und der Kaisergruppe, erhält — unabhängig von allem Bisherigen — noch eine weitere Bestätigung: In den einseitigen Basler-Drucken der Holzschnitte folgt auf den Pabst, in den Lyoner Ausgaben auf den König der *Kardinal*, und dieser fehlt in unserer Reihenfolge. Ganz begreiflich, denn hier packt der Tod den Kardinal auf dem Pabstbild. Als nun dieses vom Kaiserbild abgeschnitten wurde und dabei der übergreifende Tod wegfiel, da war es nöthig, die in den Todtentänzen nie fehlende Figur des Kardinals zu ersetzen, d. h. ein eigenes Bild für denselben zu zeichnen. In der That ist ganz unverkennbar, dass der Holzschnitt des Kardinals durch die Grösse der Figuren und die noch gesteigerte Kraft der Charakteristik aus der Reihe aller übrigen Blätter herausfällt³⁶⁾. Hier allein auch fehlt jeder architektonische oder landschaftliche Hintergrund. Anstatt desselben finden wir hier Weinranken, welche sehr an die im Hintergrund des Abendmahles, der Darmstädter Madonna und auf dem Portrait des Sir Henry Guildford angebrachten Feigenranken erinnern und eine Liebhaberei Holbeins gewesen zu sein scheinen, die, wenn auch vorher schon nachweisbar, doch erst etwa von 1525 an sich häufiger zeigt³⁷⁾.

IV. Bildfeld. (Kompartiment V). Auf einem zwischen den Deckenbalken auf die Mauer genagelten Brett liest man die Inschrift:

SICVT ET REX HODIE EST ET
CRAS MORIETVR, NEMO ENIM EX
REGIBVS ALIVD HABVIT. ECCLE X³⁸⁾

auf der Querleiste des Bildes ist ein dem oben mitgetheilten ähnliches, durchaus Holbeinisches Ornament.

S. Der König. Tafel III.³⁹⁾

Das Bild ist über der zweiten Thüre angebracht. Das Kompartiment, in dem es gemalt ist, ist weniger breit (1,08 M.) und auch weniger hoch (0,81 M.) als alle übrigen. Denn das Thürgericht reichte in das obere Bildfeld hinauf und es wurde darauf Bedacht genommen, dass das vorspringende

³⁶⁾ Schon Rumohr fiel es auf, dass der Kardinal in der Behandlung von den übrigen Bildern abweicht. Seltsamer Weise aber stellte er ihn (a. a. O. p. 31) an den *Anfang* der Serie, weil — was ausser ihm wohl Wenige werden beobachtet haben — der Holzschnitt hier noch eine befangenere Technik, stellenweise „ein gewisses Suchen und Tasten nach Mitteln der Darstellung“ zeige.

³⁷⁾ Man findet dieses Motiv allerdings schon auf dem Bildniss Amerbach's von 1519, hier aber sehr untergeordnet; ferner auf der h. Ursula zu Karlsruhe (bez. HANS HOLBEIN), von deren Aechtheit wir uns aber auf der Dresdener M. D. XXII.

Holbein-Ausstellung nicht überzeugen konnten.

³⁸⁾ Im Holzschnitt übereinstimmend:

1538 Sic et rex hodie est et cras morietur: nemo
enim ex regibus aliud habuit
ECCLESIASTICI X

1542, 1545, 1547: ECCLE. X

Dieses Zitat ist zusammengesetzt aus den Stellen Ecclesiasticus X. 12: Sic et rex hodie est et cras morietur und Sapientia VII. 5: Nemo enim ex regibus aliud habuit nativitatis initium.

³⁹⁾ Diese Tafel gibt das Bild im Ganzen ziemlich genau wieder. Am wenigsten ist der Kopf des Königs gelungen.

Gesimse desselben den Fuss des Bildes nicht verdecke. In diesem engern Raum nun brachte man, abweichend von allen übrigen, *nicht ein Doppelbild sondern eine einfache Darstellung* an. Wir haben also im „König“ ein ausgesprochenes *Breitbild*, und die Verhältnisse kehren sich dem Holzschnitt gegenüber geradezu um. Die Figuren rücken näher an den obern Bildrand hinauf, und dafür entsteht auf beiden Seiten Raum für Nebenpersonen. Die ganze Komposition wird damit geändert. — Das Bild zeigt dieselbe Technik, die wir oben auseinandergesetzt: grauer Grund, Modellirung mit tiefern grauen Tönen, aufgesetzte weisse Lichter, blauer Himmel, bei den goldenen Geräthen und beim Schmuck des Königs mattes Gelb, endlich auch hier nachträgliche, stellenweise sehr rohe und flüchtige Konturen.

Die Vergleichung des Wandbildes mit dem Holzschnitt ergibt Folgendes:

Der König hat im Allgemeinen dieselbe Stellung, er blickt beidemale nach links, nur hier mit etwas vorgebeugtem Hals und gerade gehaltenem Kopf, während er im Holzschnitt den Hals gerade trägt, den Kopf aber ein wenig nach rechts neigt. Die Hauptsache aber ist, im Wandbild ist der Kopf des Königs ein ganz anderer: ein fein ausgearbeitetes Gesicht von schönem, freundlichem, auf unserer Lithographie nicht mehr erkennbarem Ausdruck und mit starkem Vollbart, was Alles durchaus nicht auf Franz I. passt, und noch weniger auf den in der Kölner Ausgabe der Holzschnitte dargestellten Heinrich II. Auch die Kleidung ist bei scheinbarer Uebereinstimmung doch in allen Theilen verschieden: Im Wandbild sitzt der Hut dem Könige nicht so schief auf dem Kopf, und es ist nicht ein mit Federn verbrämtes, mit einer wirklichen Krone versehenes Sammetbarett, sondern ein Filzhut mit Blumenkrone. Ein solcher Hut, wenn auch ohne Blumenkrone, findet sich wieder bei einem der Begleiter König Sapor's auf Holbein's Skizze zu seinem Rathhausbild, Basel Nr. 25 (Woltmann Nr. 47) und ebenso auf der Holbeinischen Kostümstudie, Basel Nr. 52 (W. Nr. 79, Braun Nr. 29). Nach den Zwanzigerjahren begegnet dieser Hut uns nicht mehr. In Chur trägt der König ferner ein fein gefälteltes Hemde. Darüber kommt das Wams, nicht aus schwarzem geschlitztem Sammt, sondern aus hellem Stoff mit Stickereien, welche freilich (schon im Wandbild) sehr unbeholfen und styllos ausgefallen sind. Der Rock hat wulstige und ganz unverstandene Ober- oder Hinterärmel, ferner einfache Vorderärmel vom selben Stoffe, während die Vorderärmel im Holzschnitt von schwarzem geschlitztem Sammt sind und zum Wams gehören. Die Rockfalten unter dem Tisch sind nicht ganz klar. Indessen fehlt doch nur auf unserm Bild ein Stück derselben. Auffallend ist endlich das Verhältniss der Hände in beiden Bildern. Im Holzschnitt greift die Linke fest und doch leicht die Schüssel, die der Tod reicht; die Rechte dagegen hält die Serviette *nicht*. Im Wandbild umgekehrt ist die Rechte richtig, wenn auch nicht fein gezeichnet, die Linke dagegen völlig verunglückt.

Der *Lehnstuhl* des Königs hat im Wandbild an der Rücklehne zwei fein geschnittene und gelb bemalte Kugeln, die im Holzschnitt ganz einfach gehalten sind. — Die *Sanduhr* auf dem Tisch ist gleichfalls im Wandbild sehr ausgeführt. Das *Tischtuch* hat Bordüren und Fransen, der *Tisch* ein Fussgestell von jener früher bräuchlichen Form, die man jetzt noch auf dem Lande findet. Die Linien darunter stellen auf der rechten Seite offenbar einen hölzernen Untersatz vor, nach links hin verlaufen sie dagegen nach Art eines Teppichs. Es scheint diess eine Nachlässigkeit des Uebermalers zu sein.

Der *Baldachin* besteht hier aus einem leichten, an der Rückwand aufgespannten Tuch, zwei Seitengardinen und dem Thronhimmel. Im Holzschnitt ist es ein schwerer Teppich mit Thronhimmel. Er reicht dort, dem Format des Bildes entsprechend, viel höher hinauf. Beidemale ist er mit *Lilien* verziert, wodurch der Hof als der des Französischen Königs bezeichnet wird.

Rechts vom König steht hier zunächst wie im Holzschnitt ein *Diener*, der mit der Rechten — die Linke ist nicht sichtbar — den Deckel von der Schüssel hebt; ein hübscher Page mit Lockenhaar. Der Mantel ist am Rücken allerdings nur auf unserer Tafel so sonderbar verzeichnet, der Ärmel aber auch im Wandbild ein unverständener Wulst wie beim König. Dann folgt *eine zu Boden blickende Figur* von einfältigem Ausdruck und mit einem seltsamen Hütchen. Im Vordergrund aber *eine unbedeckte, vornehm gekleidete Gestalt*, welche die Linke ausstreckt, also ein Gesuch an den König zu richten scheint. Die Halskrause, der über den linken Arm geworfene Mantel, die geschlitzten Hosen und die Form der Wulstschnur über dem Knie verweisen die Figur in die *zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, die gänzlich verzeichneten Knie und Beine verrathen keinen geschickten Maler.

Links vom König steht wie im Holzschnitt und in gleicher Haltung *der Tod*; nur der Todtenschädel ist auch hier anders geformt und anders gedreht. Die drei übrigen Figuren dagegen sind unserm Bilde eigenthümlich: ein Kopf mit Vollbart und Federbarett, *ein Türke*, welcher offenbar nur mit Rücksicht auf das Bündniss Franz I. mit dem Sultan Soliman II. (publizirt 1535) eine Stelle am Französischen Hofe finden konnte, endlich *ein Elegant* in einem Kostüm, das gleichfalls etwas später als aus der Zeit Holbeins ist. Der Mann ist schlecht gezeichnet — man sehe die Stellung der Beine, auch wurde die Richtung des Degens nachträglich geändert — und noch schlechter aufgestellt. Denn dass er dem Beschauer den vollen Rücken kehrt, das ist, wo nicht eine Unschicklichkeit, so doch eine Ungeschicklichkeit. Und wenn er auch mit dem Türken in Unterhaltung sein mag, so wirkt er für das Bild doch nur als Statist. *Er und sein Vis-à-vis rechts sind* — nach Professor Kinkels zutreffendem Ausdruck — *an die Mittelgruppe angeschobene Coulissen*. Wie ganz anders lebendig und an der Szene betheiligt ist nicht der Kopf links auf dem Holzschnitt! Hier ist Holbeinische Komposition, auf dem Wandbild schülerhaftes Flickwerk aus späterer Zeit.

Dieses Bild ist von Einer Hand gemalt; die Frage ist nur, ob von derselben wie die (oder einzelne der) übrigen. Die Technik, wie gesagt, ist dieselbe, und es muss konstatiert werden, dass das Gemälde auch bei näherer Betrachtung den andern durchaus konform erscheint. Nur in Einem Punkte findet eine Abweichung statt: Hier sind die Gewänder anders behandelt als in *allen übrigen Bildern*. Dort finden wir — nämlich in den nicht übermalten Partien — ausnahmslos ein überraschendes Verständniss der Gewandmotive, meisterhaft gezeichnete und durch die weissen Lichter scharf herausgehobene Falten. Hier ist ein Wulst ohne rechte Zeichnung und Modellirung. *Dies verräth bei aller Uebereinstimmung in der Technik und bei aller Feinheit im Gesicht des Königs eine von allen übrigen Bildern verschiedene, schwächere Hand*. So urtheilt nach genauer Untersuchung Professor Werdmüller.

Warum ist denn aber hier ein Bild von anderer, späterer Hand? Die Antwort liegt in dem oben (p. 7) gegebenen Nachweis, dass das Thürgericht, über welchem „der König“ gemalt ist, nicht der ursprünglichen Anordnung der Wand und ihrer Malereien angehört, sondern erst später angebracht wurde und daher empfindlich in das Bild des Kaisers einschneidet. *Das Königsbild ist aber auf dieses nachträglich erstellte Thürgericht berechnet und folglich ebenfalls erst später als die übrigen Bilder erstellt worden*. Man sieht, wir werden durch zwei von einander völlig unabhängige Thatfachen, durch die Beschaffenheit der Thüre und durch die Beschaffenheit des Bildes, zu dem gleichen Resultat geführt.

Was aber war früher an der Stelle dieses Gemäldes? Ganz gewiss ein älteres Königsbild, das ja in der Serie dieser Todesbilder nicht fehlen konnte und sich in den alten Todtentänzen immer dem Kaiser und der Kaiserin anschliesst. Wie verhielt sich nun dieses frühere Königsbild zu dem Holzschnitt?

Wenn man den *Holzschnitt des Königs* betrachtet, so überzeugt man sich bald, dass derselbe nicht eine vollständige Komposition, sondern nur einen Theil einer solchen enthält. Zwischen den beiden Gruppen rechts und links vom König besteht keinerlei Gleichgewicht: rechts ein Diener und ein halber Kopf sammt einem Bein unter dem Tisch, links, in viel grösserer Distanz, drei Köpfe und die Figur des Todes, und zwar diese *vor* der Tafel. Dieser so ausdrucksvollen Gestalt sollte durchaus eine andere auf der rechten Seite entsprechen. Aber nicht nur das: der Mittelpunkt der Vorstellung sollte der König resp. die Mitte des Baldachins sein, wie die auf beiden Seiten im gleichen Winkel vorspringenden Fransen-schnüre des Thronhimmels unwiderleglich beweisen. Nun aber ist dieser Baldachin so weit nach rechts gerückt, dass die ihm zur Stütze dienende Rückwand mit ihrem Pilaster rechts 0,0035 M., links dagegen 0,013 M., also beinahe viermal so weit vom Bildrand absteht. *Es ist unmöglich, sich die Thatsache zu verbergen, dass das Königsbild des Holzschnittes seinen Abschluss nach der rechten Seite hin verloren hat.* Es liegt also hier — ganz unabhängig von den Churer Bildern — der Beweis vor, dass **wenigstens Ein Blatt der Holzschnittserie der Todesbilder für einen andern Zweck entworfen und für den Holzschnitt erst nachträglich zurechtgeschnitten worden ist.**

Und nun kann auch über die ganze obere Parthie des Holzschnittes kein Zweifel sein. Was für ein unnöthiger Raum dehnt sich da nicht zwischen den Köpfen und dem Thronhimmel aus, und wie völlig leer und todt ist er gelassen! Man vergleiche den „Papst“ und den „Kaiser“, um zu sehen, wie Holbein einen Baldachin arrangirt. Man beachte, wie nahe es lag, diesen leeren Raum wenigstens theilweise auszufüllen, indem man die stehenden Figuren über den sitzenden König sich erheben liess. Anstatt dessen erscheint der servirende Diener wie absichtlich verkürzt. *Die ganze Gruppe steht unverkennbar unter dem Einfluss einer Horizontallinie, welche eine weitere Erhebung einzelner Figuren hinderte, und diese Linie kann keine andere sein, als die ursprüngliche obere Abschlusslinie des Bildes.*

Hier hat nun unzweifelhaft das Churer Bild, wenn auch nur in zweiter Hand, die ursprüngliche Komposition bewahrt. Hier reicht der Thronhimmel und die Decke der Gallerie sehr weit hinunter. Allein dadurch wird die Gruppe nicht nur nicht gedrückt, sie gewinnt im Gegentheil ausserordentlich an Leben. Ein besserer Abschluss nach oben lässt sich kaum denken. Und nun vergleiche man die Details. Auf dem Holzschnitt: der hölzerne Thronhimmel, die formlose Decke, die lächerliche Quaste, die Unsicherheit in der Zeichnung des Pfeilers — dagegen im Wandbild: die Klarheit und Schönheit der Pfeiler, die einfache Andeutung der Decke durch den von den Pfeilern gestützten Tragbalken und die Verschiebung des Thronhimmels, endlich der Hintergrund hier und dort — und man wird nicht auf den Gedanken kommen, man habe hier ein Arrangement desjenigen Künstlers vor sich, der die beiden Seitenfiguren zeichnete und auf so schwache Beine stellte. Hier ist die Originalkomposition erhalten.

Diess festgestellt, kann man wohl noch einen Schritt weiter gehen und sagen, auch der König mit seinem feinen Gesicht und seinem so völlig abweichenden freundlichen Ausdruck ist aus dem Originalbild herübergenommen, dessgleichen der Tod und der aufwartende Diener. Die Figur des Königs erfuhr also für den Holzschnitt eine nicht minder durchgreifende Umarbeitung als diejenige des Kaisers im vorigen Bild. Der Gedanke, dass Holbein in der Zwischenzeit zwischen der Anfertigung des Kartons für das Churer Bild und zwischen der Bearbeitung desselben für den Holzschnitt den König Franz persönlich gesehen habe, liegt angesichts seiner um 1523 fallenden Reise nach Frankreich⁴⁰⁾ nahe genug.

⁴⁰⁾ Ulrich Hegner, Hans Holbein der Jüngere, p. 140. Woltmann I, p. 290. Vgl. II, p. 104. Nr. 44, 45.

Ueber die weitere Gestaltung des Originalbildes haben wir keine Anhaltspunkte. Wir wissen namentlich nicht, was an der Stelle der zwei vom Kopisten beigefügten Seitenfiguren stand und warum hier eine Aenderung getroffen wurde. Aber wir sind auch nicht verpflichtet, diess zu wissen. Wollte man *Vermuthungen* aufstellen, so könnte man annehmen, dass die ursprünglichen Figuren bei Beseitigung des alten Bildes zu stark beschädigt wurden, als dass man sie noch hätte kopiren können,

Was dagegen feststeht ist Folgendes: Wenn Holbein unverkennbar die Figuren des Wandbildes für den Holzschnitt umarbeitete, so blieb er eben so sicher der Anpassung des Bildes in das neue Format fern. **Die Bearbeitung der Todesbilder für den Holzschnitt ist also nur theilweise Holbeins Werk ⁴¹⁾.**

Man hat den Kontrast hervorgehoben, dass der Kaiser, der die Züge des gealterten Maximilian trage, bei einer Handlung der Gerechtigkeit, Deutschlands Erbfeind dagegen, Franz I., mitten aus den Freuden des Hoflebens (Woltmann⁴²⁾): „Mitten im eitlen, irdischen Genuss“; Massmann⁴³⁾): „Unedel bei Fressen und Saufen“) abgerufen werde; und man hat darin ein Zeugniß für den vaterländischen Sinn des Künstlers gefunden. Man hat dabei übersehen, dass der Kaiser seinem Grundgedanken nach der höchste Richter der Christenheit ist, berufen, allem Unrecht zu steuern. Ausdrücklich wird dies hervorgehoben in der Antwort des Kaisers an den Tod im Klein-Bassler und im Gross-Bassler Todtentanz. Der Künstler geht überall auf das Charakteristische des zu schildernden Standes aus, beim Kaiser musste es also ein richterlicher Akt sein. Wenn ihn aber das zweite Bild auf der Höhe seiner Stellung zeigt, so das erste umgekehrt dem Pabst zu Füssen, vielleicht den Schuh küssend. Will man mit Gewalt in dem Kaiserbild persönliche Motive finden, so wäre viel eher als an Holbeins patriotische Gesinnung — von der wir keinerlei Kenntniß oder Zeugniß haben — an die mannigfachen politischen und persönlichen Beziehungen der Bischöfe von Chur zu Maximilian I. und Karl V. zu denken. — Und was den König betrifft, so ist eben die *Hoftafel* dargestellt, welche für ihn zur Repräsentation gehört und in der heute Wenige einen „eitlen irdischen Genuss“ oder gar ein „unedles Fressen und Saufen“ finden werden. Vollends dem XVI. Jahrhundert lag ein solcher Gedanke durchaus fern. Ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass schon das ursprüngliche Bild wie das gegenwärtige Gemälde auf der rechten Seite einen Bittsteller enthielt, so dass auch hier der König in Ausübung der Gerechtigkeit oder Gnade vom Tode überrascht wurde. Doch, sei dem wie ihm wolle: Sicher ist, dass in der seit der „ewigen

⁴¹⁾ Höchst instruktiv ist hier die Vergleichung mit dem Kölner Nachschnitt. Der Holzschneider oder sein Zeichner hat ganz richtig erkannt, dass sein Vorbild theils Fragment, theils Kompilation sei und bemüht sich offenbar, die Verhältnisse des Originals wieder herzustellen. Zunächst rückt er den König und den Baldachin in die Mitte des Bildes. Um die langweilige Leere des letztern zu korrigiren, schmälert er ihn erheblich, gibt ihm breite Bordüren und füllt den Raum des Teppichs mit wohl disponirten Stickereien. Auch der Thronhimmel wird mit einer Bordüre belebt. Zu beiden Seiten des Baldachins bringt er kräftige Bogenstellungen an, welche ein hohes Gebälk tragen. Dieses reicht bis an den Bildrand, so dass auch hier die Decke wegfällt. Sodann ändert er die Figuren nach freiem Belieben, streckt und vergrößert sie und rückt sie tiefer in's Bild hinein. Endlich lässt er die Nebenpersonen höher hinauf reichen, als den König, und gewinnt so eine wohl gegliederte, den Bildraum trefflich füllende Komposition. — Man sieht, wir sind nicht die Ersten, die über die Integrität der im Holzschnitt vorliegenden Komposition Bedenken hatten. Man sieht aber auch, wie das Bild in Chur ungefähr hätte herauskommen müssen, wenn der Maler nur den Holzschnitt und nicht eine Originalvorlage vor sich gehabt hätte.

⁴²⁾ Woltmann I, p. 271.

⁴³⁾ Massmann in den „Erläuterungen zur Geschichte und Bedeutung des Holbeinischen Todtentanzes“ in Schlott-
hauers Facsimile der Todesbilder. 1832 p. 77.

Vereinigung“ mit Frankreich⁴⁴⁾ durchaus Französisch gesinnten Eidgenossenschaft Niemand eine öffentliche Beleidigung des französischen Königs gewagt hätte; und sicher, dass, wenn das Bild bei den Zeitgenossen einer solchen Deutung ausgesetzt war, man die Holzschnitte nicht in Lyon hätte herausgeben dürfen, sondern dass man sie diesfalls umgekehrt in Deutschland auf den Markt gebracht hätte.

V. Bildfeld (Kompartiment VI). Von hier an kommen auf den Kopfstücken zwischen den Deckenbalken keine Inschriften und keine Ornamente mehr vor. Alle Inschriften sind von hier an auf dem Gefäßer, resp. auf dem Bild selbst gemalt.

MVLIERES OPVLENTÆ SVRGITE, ET AUDITE VOCEM
MEAM. ESAIÆ, XXXII⁴⁵⁾

Doppelbild: rechts die Kaiserin, links die Königin.

9. Die Kaiserin.

Die Komposition ist dieselbe, wie im Holzschnitt, nur erscheint auch hier, weil der Raum im Verhältniss schmaler ist, Alles mehr zusammengedrückt. Fast alle Konturen sind übermalt, wobei die Gesichter der Begleiterinnen der Kaiserin ganz ruinirt wurden.

Die *Kaiserin* frapirt sofort durch ihre hohe, edle Gestalt. Der Leib ist nicht so weit vorgestreckt, die Haltung einfacher als im Holzschnitt. Auch ist die Figur etwas mehr in's Profil gestellt, wodurch ihre feine Gesichtsbildung besonders schön hervortritt. Sie trägt keine Haube, sondern offenes, reiches Haar, kunstvoll geflochten. Dasselbe ist gleich der Krone und der Kette gelb angedeutet. Auch die Kaiserin hat, wie der König, ein feines, bis unter das Kinn hinaufreichendes Hemd und über diesem noch eine zweite, kleinere Halskette. An der Schulter stehen gekräuselte Spitzen (nicht wie im Holzschnitt aufgerichtete Stacheln), dann folgt das zum Mieder gehörige Armband und unter diesem tritt der Ärmel hervor. Mieder und Rock sind nicht merinirt, sondern gestickt und mit grosser Vollendung dargestellt. Die Linke fasst den Gürtel mit Zeigefinger und Daumen und hat, wie auch die Rechte, eine zierliche Handkrause. Kurz, wir haben hier eine von der Kaiserin im Holzschnitt abweichende, ihr überlegene Figur, welche vom Uebermaler glücklicherweise ziemlich verschont blieb.

Ihre *links voranschreitende Begleiterin* senkt den Kopf nicht so stark wie im Holzschnitt und trägt am Hals eine Kette, in der Hand dagegen keinen Rosenkranz, nur ein Taschentuch. Ihr Gewand ist hinten zwar auch in die Höhe gezogen, aber nicht aufgeheftet. Es ist, als ob auch hier wie bei der Kaiserin eine hintere Figur die Schleppe trüge. Vielleicht thut dies die zweite Figur hinter der Kaiserin, welche hier ihren linken Arm weit vorstreckt. Da aber die Hand nicht sichtbar ist, so bleibt ungewiss ob sie der Kaiserin oder dieser ihrer Begleiterin die Schleppe trägt. Im letztern Fall hätten wir die

⁴⁴⁾ Von Franz I. vorbereitet seit 1515; abgeschlossen von den XII Orten im Mai 1521; vom Gotteshaus-Bund im Februar 1523. Seit dieser Zeit hielt der Französische König einen ständigen Gesandten in Chur. (Campell, in C. v. Mohrs Uebersetzung, Archiv für die Geschichte der Republik Graubünden, II, 423.)

⁴⁵⁾ Im Holzschnitt hat die *Königin* die Ueberschrift:

1538, 1547: Mulieres opulentæ surgite, et audite vocem meam:
Post dies et annum et vos conturbemini.

ISAIÆ XXXII.

1542, 1545:

ESAIÆ XXXII.

zur Linken der Kaiserin herschreitende *Prinzessin*, der der Tod die Mutter von der Seite reisst. Im Holzschnitt erhielt das Bild grössere Breite, die Figuren wurden mehr aus einander gerückt und die Beziehung zwischen der Prinzessin und der Zofe hinter ihr fiel weg. In Folge davon verwandelte sich erstere dann auch in ein Hoffräulein. Die dem Beschauer zunächst stehende *Zofe hinter der Kaiserin* hält das Gewand derselben nur mit der Rechten. Sie hat keine aufgeschlagenen, sondern im Gegentheil herabhängende Ärmel, ein einfaches, nicht ein merinirtes Kleid und eine weisse Haube. Ueberhaupt haben sämtliche Damen weisse — nicht schwarz sammtene — Hauben und Aufschläge. Einzig diejenige neben der Kaiserin hat ein mit schwarzem Sammt garnirtes Mieder, eine Auszeichnung, die wieder auf einen höhern Rang deutet. Die halbe Figur, die der Holzschnitt an der Spitze des Zuges hat, fehlt hier.

Die *Architektur*, im Holzschnitt so roh behandelt, ist in Chur klar und bestimmt. Neben dem Palast läuft nicht wie im Holzschnitt eine offene Bogenstellung hin, sondern die geschlossene, und das Bild trefflich abschliessende Hofmauer mit Wandnischen. Auf der Gallerie steht die ganz meisterhaft, ursprünglich, wie es scheint, sogar ohne Umrisse angedeutete Figur des Kaisers, der, auf das Geländer gestützt, seiner scheidenden Gemahlin nachblickt und die Hand nach ihr ausstreckt. Diese Figur ist durchaus in der Art derjenigen, die Holbein auf Balkonen und Gallerie anzubringen liebte⁴⁶⁾.

Durch eine Säule von diesem Bilde getrennt, folgt

10. Die Königin.

Dieselbe Komposition wie im Holzschnitt; nur ist auch hier Alles näher zusammengedrückt.

Die *Königin* trägt eine einfache Haube mit Spitzenkrone, im Haar Perlenschnüre. Sie hat nicht ein sammtenes, sondern ein weisses Oberkleid und ebensolche Ärmel. Also dieselbe Aenderung wie beim König; und wie bei König und Kaiserin ist auch hier ein feingefälteltes Hemd, hier mit Halskrause, und über demselben noch eine zweite (ursprüngliche?) kleinere Kette. Die herabhängenden Enden des Gürtels sind viel freier bewegt, der rechte Arm ist höher gehoben als im Holzschnitt; hier erreicht er die Höhe der Krone. Diese und die zwei Ketten sind gelb angedeutet, das Gewand ist mit wunderbarer Meisterschaft gemalt. Die Königin hat einen rundlichen und — im Gegensatz gegen den Holzschnitt — sehr hübschen Kopf. — Die *Begleiterin* der Königin senkt den Kopf und hat am Rock nur Eine Borde.

Der *Tod* blickt nicht vor sich hin, sondern grinst mehr die Königin an. Sein linkes Knie wird hier viel stärker gebogen als im Holzschnitt, daher der Unterschenkel einen stärkern Winkel zum linken Bein des Narren bildet. Das Gewand ist von meisterhafter Klarheit und Lebendigkeit. Schon Massmann hat gesehen⁴⁷⁾, dass dieser als Narr verkleidete Tod dieselbe Figur ist, nur von der Gegenseite, wie der Tod im Gross-Baseler Todtentanz, der den Narren holt; und er nimmt als selbstverständlich an, Holbein habe ihn von dorthier „ganz getreu aufgenommen“. Indessen liegt eine solche fast mechanische Aufnahme eines fremden Motives in seine eigenen Arbeiten gar nicht in Holbeins Art. Dazu kommt noch ein Umstand. Der „Narr“ in Gross-Basel ist die Wiederholung desjenigen in Klein-Basel; also entsprach wohl auch das Todtengerippe diesem Vorbild. Nun aber ist das Gerippe hier und dort ein ganz verschiedenes. Die Vermuthung spricht daher vielmehr dafür, dass der „Narr“ von Gross-Basel bei der Restauration von 1568 erneuert und der verblichene Tod durch die charakteristische Figur

⁴⁶⁾ Von auffallender Uebereinstimmung ist die Figur auf der Basler Zeichnung Nr. 40 (Wolt. 67, Braun 5).

⁴⁷⁾ Erläuterungen p. 72.

aus Holbeins Todesbildern ersetzt worden sei; wie denn auch das Gewand des Narren in Gross-Basel den Eindruck einer Uebermalung aus dem XVI. Jahrhundert macht.

Die *Halle* im Hintergrund hat *drei Pfeiler* mit Blumenornamenten an den Kapitellen und über dem ersten und zweiten Kapitell noch je eine Kugel. Die beiden Säulen haben korrekte Komposita-Kapitelle, das Gebälk einen reichen und lebendigen Ornamentfries⁴⁸⁾ — Alles im Gegensatz gegen die unklaren Gebilde auf dem Holzschnitt. Die Schmalseite der Halle sieht man fast ganz im Profil. Der Hofnarr der Königin fällt gerade vor den Bogen. Den Hintergrund bildet eine sehr schöne, ausgeführte Gebirgslandschaft, die über einem Fluss oder See hoch ansteigt. Die Bergspitze überragt sogar noch die Sanduhr des Todes. Am Fuss des Gebirges sieht man eine Abtei im Italienischen Styl.

Die Bilder 9 und 10 sind durch eine Säule getrennt. Der Hintergrund und die Perspektive sind völlig verschieden. Doch ist eine Verbindung hergestellt durch das offene Grab auf Nr. 9, das hier bis in Nr. 10 herüberreicht. Daraus ergibt sich die Seltsamkeit, dass der Tod die Königin von diesem Grab zurückreisst, diese aber, um dem Tod zu entfliehen, sich in die offene Grube stürzt. Wir haben in der Verlängerung des Grabes in das folgende Bild hinein offenbar eine Zuthat des gedankenlosen Uebermalers. — Dagegen gehört ein zierliches Eidechsen zu Füßen der Königin dem grossen Künstler an, der das Bild gemalt hat.

VI. Bildfeld (Kompartiment VII).

PRINCEPS INDVETVR MOERORE EZECH. VII⁴⁹⁾.

II. Der Bischof.

Dieses einzige Bild ist von der Gegenseite des Holzschnittes (entspricht also den Kölner Kopien, den De Necker'schen und Frölich'schen Nachschnitten und den Mechel'schen Stichen, vgl. Note 35). Warum gerade bei diesem und nur bei diesem Bild dieser Wechsel vorliegt, darüber fehlt uns jede Muthmaassung. Man kann nur fragen: Welches ist die ursprüngliche Anordnung?

Im Wandbild fasst der Tod mit seiner Rechten den Bischof an der Linken, und *dieser hält den Stab in der Rechten*; im Holzschnitt ist es umgekehrt. Was ist nun das Richtige? In zeremoniellem Aufzug oder in feierlicher Haltung trägt der Bischof seinen Stab, soviel wir wissen in der Linken, um die Rechte zum Segnen frei zu haben. Demgemäss sollte man erwarten, dass auch in Gemälden, Holzschnitten und Kupferstichen die Bischöfe, wo sie Einzel-Figuren sind, in dieser Stellung, als Märtyrer aber mit der Palme oder dem Marterinstrument in der Rechten, dem Stab in der Linken abgebildet würden. Allein die Vergleichung einer grossen Anzahl solcher Bilder aus dem XV. und XVI. Jahrhundert

⁴⁸⁾ Es sind dieselben Motive eines Ornamentfrieses, die man auf so manchen Holbeinischen Zeichnungen findet, z. B. Basel Nr. 39 (Wolm. 66, Braun 4), 40 (W. 67, Br. 5), 65 (W. 91, Br. 34) und auf dem Diptychon Nr. 24, 25 (W. 19, Br. 122, 123).

⁴⁹⁾ In den Holzschnitten hat der *Churfürst* die Ueberschrift:

1538, 1542, 1545:

Princeps induetur moerore. Et
quiescere faciam superbiam potentium.

EZECHIE. VII.

1547:

EZECH. VII.

zeigt, dass die Künstler sich durchaus *nicht* an eine solche Regel hielten⁵⁰⁾. Auch Holbein kennt sie offenbar nicht⁵¹⁾. *Sie würde aber auch für unsern Fall Nichts beweisen.* Denn hier ist der Bischof nicht in feierlichem Aufzuge oder in ruhender Haltung, sondern er wird von einer fremden Gewalt gepackt. Man muss also die ältern Todtentänze vergleichen. Und da halten denn *in Kleinbasel der Kardinal, der Erzbischof und der Abt den Stab in der Rechten*, der Bischof aber in der Linken; *in Gross-Basel halten ihn der Bischof* (der dem Erzbischof von Klein-Basel entspricht) *und der Abt in der Rechten*. Bei Manuel fassen Kardinal, Patriarch und Bischof den Stab mit der Linken, nur der Abt hat ihn in der Rechten. — Ein sicherer Beweis ergiebt sich hieraus nicht, vielleicht aber ein gewisses Präjudiz zu Gunsten des Wandbildes.

Im Uebrigen bemerkt man folgende Abweichungen: Das Wandbild ist verhältnissmässig schmaler als der Holzschnitt. Auf letzterm ist daher die Szene links vom Bischof noch ziemlich gedehnt, wodurch die Komposition nicht so schön geschlossen erscheint wie das Wandbild. Man hat auch hier den Eindruck, der Holzschnitt habe dem gleichmässigen Format zu lieb sich in die Breite strecken müssen.

Der *Bischof* hat ein ganz anderes Gesicht als im Holzschnitt und eine etwas anders geschmückte Mitra. Hier laufen nämlich von dem in der Mitte angebrachten Juwel strahlenförmige Stickereien aus, welche am Rand umbiegen und eine Bordüre von Halbbogen bilden. Im Holzschnitt ist es eine gezackte Bordüre ohne Verbindung mit dem Juwel. In der Rechten hält der Bischof einen schön geschnitzten, fein ausgeführten gothischen *Bischofsstab*, von dem (wie bei Frölich) der Weihel niederhängt, nicht wie im Holzschnitt (bei De Necker, im Kölner Nachschnitt und bei Mechel) einen *Hirtenstab*. Der Mantel ist reich gestickt und einzelne Theile desselben sind, wie auch der Stab und die Mitra, hellgelb bemalt. Endlich ist hier kein Schaf vor den Bischof gestellt, so dass sein Gewand bis unten frei ist. Dasselbe ist mit wunderbarer Meisterschaft ausgeführt und glücklicher Weise — wie die ganze Bischofsfigur — unberührt geblieben.

Dies gilt leider nicht von den *Hirten*, den *Schafen* und dem *Hund*, der hier bei den Schafen liegt. Dieselben sind zum Theil bis zur Unkenntlichkeit überschmiert. Immerhin sieht man, dass die drei Hirten,

⁵⁰⁾ Besonders instruktiv sind die 119 Blätter Burgkmaiers mit Heiligen aus der Genealogie Maximilians (Images de Saints et Saintes issus de la famille de l'empereur Maximilian I, Vienne 1799, Bartsch VII, p. 240, Nr. 82). Hier überzeugt man sich, dass der Künstler in der Vertheilung der Attribute auf die rechte und die linke Hand keinerlei Regel kannte, sondern nur künstlerischen Motiven oder seiner Laune folgte. — Eine Handzeichnung Dürer's in der Florentiner Sammlung (Philpot 22) hat neben einander acht Heilige, darunter vier Bischöfe und einen Abt. Ein Bischof segnet mit der Rechten und hält den Stab in der Linken. Die vier übrigen Figuren zeigen drei verschiedene Kombinationen, wie Palme, Schwert, Buch und Stab in der Rechten oder Linken gehalten werden konnten. — In den 10 doppelseitig bedruckten fliegenden Blättern: *Das Bapstum mit seynen gliedern gemalt und beschryben, gebessert und gemehrt. 1526*, wo alle geistlichen Stufen und Orden abgebildet sind, hält der *Weihbischof* den Stab in der Rechten, in der Linken den Weihwedel, der *Bischof* den Stab in der Linken, die Rechte ist leer. In Jost Ammanns geistlichen Trachten, Cleri totius Romanæ Ecclesiæ — — — habitus, Fr. a. M. 1585 segnet der Episcopus mit der Rechten, die Linke hält den Stab, der Episcopus Chori seu Suffraganeus hält rechts den Stab, links den Weihwedel.

⁵¹⁾ So segnet S. Pantalus, der erste Bischof von Basel, auf den Basler Orgelflügeln (Woltmann, Nr. 98, Braun Nr. 23) mit der Rechten, und hält den Bischofsstab in der Linken. In einer Zeichnung zu einem Glasbild, Basel Nr. 56 (Woltm. Nr. 83, Nr. 15) hält er den Stab in der Rechten, die Palme in der Linken; endlich auf einem andern Entwurf zu einem Glasbild in Holbeins Art (bei Woltmann nicht aufgeführt, im Basler Museum bez. Nr. 64, Braun Nr. 81) ist der Stab in der Linken, die Palme in der Rechten. In den Randzeichnungen zum Lob der Narrheit hält der Bischof den Stab in der Rechten, der lesende Kardinal in der Linken, der Papst in der Rechten.

die hier vorkommen, ganz andere Stellungen haben als die Figuren im Holzschnitt, und dass es wirkliche Hirten, nicht Mönche waren.

Der *Tod* hat auch hier dieselbe unmögliche Bildung wie im Holzschnitt und wieder in der entsprechenden Todesinitiale: nämlich einen umgedrehten Oberkörper, so dass der Brustkasten am Rücken sitzt, die Arme aber, vom Thorax aus betrachtet, nach rückwärts gehen. Der Kopf ist gleichfalls nach hinten gedreht. Die Linke aber *fasst* hier den wallenden Mantel des Bischofs.

Ueber der im Ganzen übereinstimmenden Landschaft sieht man hier nicht die untergehende Sonne, sondern den gelb angedeuteten Abendhimmel.

In den Todtentänzen zu Klein- und Gross-Basel las man beim Bischof den alten Vers ⁵²⁾:

Ich bin gar hoch geachtet worden
Die weil ich lebt in Bischoffs Orden
Nun ziehent mich die ungeschaffen
An ihren Tanz als wie ein Affen,

und höhnisch zieht der Tod den Bischof zu diesem „Affentanz“.

Im Berner Todtentanz wird der Bischof, ein Lebemann, vom Lautenspiel weggeholt. Er bekennt hier:

Ich habs (die Schöfflin) dermassen g'weydet all,
Dass mir keins blyben ist im Stall
Glych wie ein Wolff frass ich die Schaff
Jetzt find ich darumb grusam Straff.

Es ist auch bei Manuel nicht dieses einzige Bild, in dem ein solcher Ton angeschlagen wird. Sein ganzer Todtentanz ist getränkt von jener Erbitterung gegen den höhern Klerus, der damals in allen Schichten herrschte und den Abfall der halben Christenheit vom Römischen Stuhl zur Folge hatte. Einen schneidenderen Ausdruck hat aber diese Stimmung nirgends gefunden, als in Holbeins Holzschnittwerk der Todesbilder, die nebst den Manuelischen zu den gewichtigsten Stimmen der Reformationszeit zählen.

Und nun betrachte man unsere Komposition, Wandbild und Holzschnitt. Die Sonne ist hinter den Bergen niedergegangen; der ehrwürdige Hirte, gedrückt von der Last der Jahre und wohl auch der Sorgen, wird mitten aus seinem Tagewerk, der Pflege der Heerde, abgerufen. Mehr schwankend als widerstrebend folgt er dem Tod, der ihm seinen Arm reicht und ihn raschen Schrittes, freundlich lächelnd, nicht höhnisch grinsend, zum Grabe führt. Die Hirten aber jammern um den ihnen entrissenen Oberhirten; rathlos ringen sie die Hände, und die Heerde zerstreut sich. So steht diese Szene in einem merkwürdigen Kontraste zu der ganzen Stimmung der Zeit und zu der Stimmung der übrigen Holbeinischen Holzschnitte. Ja mehr noch. *Unverkennbar hat Holbein selbst in den Todesinitialen dieses Bischofsbild travestirt.* Sonst sind die Motive dieser Initialen frei erfunden oder nur im Allgemeinen an die „Todesbilder“ angelehnt. Hier umgekehrt wird das Bischofsbild bis in die Details wiederholt, aber in sein Gegenteil verkehrt: Der Bischof, ein feister Pfaffe, wird vom Tode gepackt und trotz alles komischen Sträubens von dannen geschleppt.

Die so ausnahmsweise Behandlung des Bischofs in den Todesbildern muss wohl ihren bestimmten Grund haben. Und einen näher liegenden, triftigeren Grund dafür gab es wohl nicht, als wenn das Bild eben im Auftrag eines Bischofs entstanden ist. Holbein hat es für den Churer Todtentanz erfunden,

⁵²⁾ Massmann, Die Baseler Todtentänze, Uebersicht der Reimzeilen IX.

die schöne Zeichnung für den Holzschnitt beibehalten, die ganze Auffassung aber in den Todesinitialen gewissermaassen revozirt.

In Basel umgekehrt dachte beim „Bischof“ Jedermann an den eigenen Bischof, den ehemaligen Oberherren der Stadt, den die Bürgerschaft — mit Recht oder Unrecht — als ihren natürlichen Gegner ansah und mit dem sie in ununterbrochenem Streit lebte⁵³⁾. Ist es gedenkbar, dass ein in der vollen Reformationsbewegung in Basel entstandener Todtentanz, ein Todtentanz, in welchem der Teufel den Papst holt, gerade dem Bischof mit besonderer Pietät hätte begegnen sollen? Dieses Räthsel muss, wer die bisherige Annahme über die Entstehung der Holbeinischen Todesbilder festhält, zu lösen versuchen.

Wir haben bemerkt, die Züge des Bischofs seien im Wandbild ganz andere als diejenigen im Holzschnitt. Im Wandbild hat er ein ausgesprochen *längliches Gesicht*, einen anderen *Augenbogen*, unter der Mitra noch einiges *Haar*; ferner ein viel stärkeres *Kinn*, dafür aber keinen so hängenden feisten *Hals*. Besonders scharf ausgeprägt und für das ganze Gesicht charakteristisch ist aber *die Nase*: eine Bogen-nase mit fein zulaufender Spitze. Endlich haben wir hier einen noch ziemlich kräftigen *Fünfinger* vor uns. *In all' diesen Punkten nun* — denen man noch die Blumenornamente auf dem Mantel und die Fransen am untern Ende desselben beifügen kann — *stimmt das Wandbild unverkennbar mit dem beglaubigten Portrait des Bischofs Paulus von Chur, der 1503—1541 dem Bisthum vorstand* (s. unten). Dies Portrait findet sich auf dem Dedikations-, resp. Titelblatt des Breviers, welches dieser Bischof 1520 drucken liess⁵⁴⁾. Der Bischof, durch sein Wappen kenntlich, kniet in vollem Ornat vor dem Thron der Maria, zu dessen Seiten *S. Florinus* und *S. Lucius* stehen. Das Blatt ist, was Maria und das Christkind betrifft, die äusserst rohe gegenseitige Kopie des schönen Dürer'schen Holzschnittes der Krönung der Maria von 1518. Bartsch. Nr. 101. Auch die zwei Engelen sind an die Dürer'schen Engel angelehnt. Die Figur des Lucius erinnert an einen Schüler Burgkmair's. Wie die Zeichnung, so ist auch der Schnitt gering. Eine in's Feine gehende Uebereinstimmung ist also schon durch die Technik ausgeschlossen. Endlich ist die Bischofsfigur auf dem Holzschnitt vom Holzschneider oder seinem Zeichner ja nicht nach dem Leben, sondern nach einer ihm zugeschickten Skizze gezeichnet worden. Erwägt man alle diese Momente, so wird man einzelne Differenzen, z. B. den im Wandbild sehr feinen, im Holzschnitt nicht groben, sondern verhaunenen, *ganz unmöglichen* Mund nicht als Gegenbeweis gegen die Uebereinstimmung der beiden Portraits anführen können. Im Gegentheil wird man sagen müssen, eine Aehnlichkeit,

⁵³⁾ Das Kapitel hatte ein Statut gemacht, dass kein Basler Kind eine Domherrenstelle erhalten dürfe. (Ochs IV, p. 343, Note.) Damit war der feindliche Gegensatz zwischen der Bürgerschaft und dem Domstift, das sich fast ausschliesslich aus Oestreichischen Vasallengeschlechtern rekrutirte, in schärfster und für die Basler besonders verletzender Form ausgesprochen. Ebendarum residirte der Bischof gewöhnlich gar nicht in Basel, sondern ausserhalb seiner Diözese, im Schloss zu Pruntrut. Dorthin siedelte auch der Bischof Christof von Utenheim (1502—1527) aus Widerwillen gegen die Reformation Ende 1523 oder Anfang 1524 definitiv über. Siehe Herzog: Christof von Utenheim, Bischof von Basel, zur Zeit der Reformation. Basler Beiträge zur vaterländischen Geschichte I, p. 91.

⁵⁴⁾ Das Brevier hat kein Titelblatt und auch kein Datum der bischöflichen Publikation. Hingegen steht am Schlusse: Diligentissime excusum ac emendatum Auguste Vindelicorum. Expensis ac sumptibus B. Radolt anno a nativitate Xsti 1520. Dies Brevier ist nicht zu verwechseln mit dem von Panzer in den *Annales typographici* VI, p. 160, N. 194 aufgeführten Index siue directoriū horarū s(ecundu)m ritū chori Curiē. dioces' dicendarū iussu atque mandato Reuerendissimi in Christo patris ac domini: dni Pauli ejusdem Curiē. dioces' episcopi correctum atque ordinatū etc. — — — Impressum Auguste Vindelicorum Anno A Nativitate Christi MDXX. Dies Directorium ist in Quart und hat auf der Rückseite des Titels nur das Wappen des Bisthums und des Bischofs. Das Brevier dagegen — in Folio — ist Panzer nicht bekannt. Es scheint äusserst selten zu sein. Wir wurden durch Eichhorn (*Episcopatus Curiensis* p. 142) auf dasselbe aufmerksam und verdanken die Einsichtnahme dem bischöflichen Archivar in Chur, Herrn Tuor.

die trotzdem so unverkennbar hervortritt, kann nicht auf einem Zufall, sondern wohl nur auf der Identität der beiderseitigen Originalien beruhen⁵⁵⁾. Wir führen auch hier nicht unser eigenes Urtheil allein an, sondern zugleich dasjenige des Herrn Professor Werdmüller, der mit uns diese Vergleichung vornahm. — Ein anderes Portrait des Bischofs Paulus ist uns zur Vergleichung nicht zur Hand⁵⁶⁾.

Zum Schluss bemerken wir noch, dass die *Landschaft* auf dem Bischofsbild auffallend an die Bündtner Berge erinnert, was abermals nicht uns allein aufgefallen ist.

Durch eine Säule mit Cherubsköpfchen über dem Kapitell vom „Bischof“ getrennt, folgt

12. „Der Herzog“.

So heisst in den Basler Einzeldrucken der Holzschnitte, der Ueberschrift des entsprechenden Bildes im Klein- und Gross-Basler Todtentanz folgend, diese Szene. Es ist aber offenbar von Holbein der **weltliche Churfürst** gezeichnet worden.

Es ist dieselbe Disposition wie im Holzschnitt, nur ist das Wandbild verhältnissmässig etwas breiter als dieser. Der Tod und die Wittwe finden daher in dem Bilde vollständig Raum und werden vom Bildrand nicht geschnitten.

Der *Churfürst* ist ein junger, schöner Mann. Sein Gewand, glücklicher Weise intakt geblieben, ist mit dem meisterhaftesten Verständniss gezeichnet. Der Churfürst im Holzschnitt steckt dem gegenüber wie in einem Sack. Gleich vorzüglich ist das Gewand der *Wittwe*. Diese streckt ihre rechte Hand nicht halb flach aus, sondern hält die Finger aufgerichtet, offenbar um ein Almosen zu empfangen. Ihr Gesichtsausdruck ist demjenigen im Holzschnitt an Energie bedeutend überlegen; auch diese Figur hat kaum eine Berührung erfahren. — Der *Tod* hat eine andere Haltung des Kopfes, einen andern Oberleib, und fasst den Churfürsten etwas höher, so dass sein Arm von der linken Hand des Churfürsten nicht mehr geschnitten wird.

Der *Begleiter des Churfürsten links* hinter ihm mit dem kurz geschorenen Haar hat auf dem Holzschnitt ein nicht recht verständliches Kostüm. In Chur ist Alles klar: ein kurzer, gefältelter Waffenrock mit geschlitzten Bauschärmeln und breiter Garnitur am untern Ende. Ueber dem ausgeschnittenen Brusttuch steigt das feingefältelte Hemd auf.

Auf der rechten Seite hinter dem Churfürsten steht auch hier zunächst der Mann mit der Mütze. Auch sein Gewand ist im Holzschnitt verpfuscht. Im Wandbild hat er einen ebenfalls auf's Feinste

⁵⁵⁾ Es ist gewiss nicht richtig, in solchen Dedikationsbildern, wenn sie etwas roh ausgefallen sind, nur den allgemeinen Prälaten-Typus sehen zu wollen. Es kam ja umgekehrt gerade auf Hervorhebung des *persönlichen* Verdienstes an, das der betreffende Bischof sich um sein Bisthum erworben und das er — zum persönlichen Gnadengedächtniss — der Patronin zu Füssen legt. So zeigen denn z. B. auch die „Statuta Synodalia episcopatus Basiliensis“ von 1503 auf dem Dedikationsblatt den vor der Maria knieenden Bischof Christof von Utenheim mit frappant individuellen Zügen.

⁵⁶⁾ Der Grabstein des Bischofs in der Klosterkirche zu Marienberg im Tyrol enthält nach einer mir vom Hochwürdigen Hrn. Abt gütigst zugestellten Skizze die Gestalt des Verstorbenen in ganzer Figur. Der Grabstein muss, um diese Frage zum Abschluss zu bringen, verglichen werden. Seine Umschrift lautet: *Anno Domini 1541 Die 25. Mensis Augusti obiit Reverendiss in Christo Dominus Paulus Episcopus Curienfis. hic sepultus. Eius ana Deo vivat!*

Das Portrait in der Reihenfolge der Fürstbischöfe von Chur in der obern Gallerie der bischöflichen Residenz, bezeichnet PAVLVS ZIEGLER L. BARO A BARR ELECTVS A° 1503 OBYT FVRSTENBVRG A° 1541 DIE 25 AVGVSTI ist — wie überhaupt die Bilder der Bischöfe aus dem XVI. Jahrhundert — ein Phantasiestück mit Schnurrbart und in der Tracht des XVII. Jahrhunderts. Bei der Einrichtung der neuen bischöflichen Residenz fertigte man offenbar diese Serie von Bildnissen zum Schmuck eines Saales oder Korridors.

ausgeführten Faltenärmel und eine — wie es damals Mode war — mit der Spitze vornüber geneigte Mütze. — Der unbedeckte Mann hinter ihm hat nicht einen stupiden, sondern einen sehr würdigen Ausdruck.

Endlich die *Architektur* im Hintergrund lernt man erst aus dem Wandbild verstehen. In dem Rundbau ist das Romanische Doppelfenster vollständiger gezeichnet; nur die rechte Bogenlinie wird von dem Cherubsflügel auf dem Kapitell der Zwischensäule verdeckt. Hier fehlt auch die im Holzschnitt so seltsam plazirte Sanduhr. Im rechtwinkligen Anbau sind je drei Romanische Doppelfenster, zwei davon mit dem Rundloch über den beiden Bogen, auf's Genaueste angegeben.

Das Verständniß dieser Romanischen Architektur ist für einen Maler der Renaissance sehr bemerkenswerth. Nur in der Gallerie folgt er dem Zeitgeschmack. Dieselbe ist hier der ganzen Länge nach sichtbar, hat zwei Eckpfeiler mit angelehnten Halbsäulen und zwischen diesen fünf freie Säulen. Nach hinten zu ist sie nicht geschlossen; der freie Himmel scheint durch.

VII. Bildfeld (Kompartiment VIII).

LAU DAVI MAGIS MORTVOS QVAM VIVENTES

ECCLE III (sic)⁵⁷⁾

13. Der Abt.

Das Bild hat — abgesehen von dem p. 11 erwähnten Defekt — durch Kratzen gelitten, wenig dagegen durch Uebermalung. Die Komposition hat bedeutend mehr Raum nach rechts als der Holzschnitt, daher der Tod sein linkes Knie nicht an den Bildrand stösst und für einen Hintergrund Platz bleibt.

Vom *Abt* ist nur die rechte Seite erhalten. Der Bruch geht ihm mitten durch's Gesicht. Wundervoll ist aber seine Kutte ausgeführt. Der *Tod* hat einen *unbedeckten* Schädel. Das Gesicht ist leider arg zerkratzt; doch sieht man, dass es *nicht ein Todtenschädel* ist, sondern ein *wirklicher tonsurirter Mönchskopf*, dem denn auch, wie es scheint, ein Stück *Mönchskutte* entspricht. Ueber die Schulter trägt er eine Hacke. Der Holzschnitt giebt ihm einen wirklichen Todtenkopf, eine Mitra und den Abtstab über die Schulter, dagegen keine Andeutung einer Kutte. *Nun scheint noch Niemand beachtet zu haben, dass auch dieses Todtengerippe sich wieder im Gross-Basler Todtentanz findet, nämlich beim „Koch“.* Jedermann ist einverstanden, dass die Figur des „Koches“ von Gross-Basel, wie sie Büchel und Merian zeigen, eine Kopie aus dem Berner Todtentanz ist, die Hans Hug Kluber bei der Restauration von 1568 herübernahm. Und da auch der Tod, der den Gross-Basler Koch holt, mit seinem Vorbild auf dem Klingenthaler Gemälde nicht das Mindeste gemein hat, so kann wohl kein Zweifel sein, dass er gleichfalls 1568 von Kluber aus den Todesbildern Holbeins entlehnt worden ist. Nun aber bemerke man: *Kluber hat nicht den Holzschnitt kopirt, wo der Tod Abtsinful und Abtstab trägt.* Er hätte auch kaum in einer mit diesen Zuthaten ausgerüsteten Figur das Motiv zu seinem für den Koch benötigten Tod finden können. Wohl aber, wenn der Tod, *wie auf unserm Wandbild*, baarhaupt war und eine Hacke trug. Er hatte diesfalls bloss diese Hacke in einen Bratspiess zu verwandeln; das war Alles. *Also Kluber hat 1568 den Tod beim „Koch“ nach unserm Wandbild oder einer mit demselben stimmenden Zeichnung kopirt.*

⁵⁷⁾ Im Holzschnittwerk hat die *Aebtissin* die gleichlautende Ueberschrift:

Laudaui magis mortuos quam viuentes,

ECCLE III.

Besonders bedeutsam ist nun aber der *Hintergrund* rechts neben dem Tod: ein fließendes Wasser und hinter diesem ein hoher Rundbau. Das untere Stockwerk desselben hat nur eine Thüre, sonst keine Gliederung, das hohe Obergeschoss dagegen Wandpilaster, in den Feldern dazwischen leere Nischen und über diesen Rundfenster. Ein flaches Spitzdach schliesst das Ganze ab, welches kein Wohnhaus sondern ein durch einen Unterbau emporgehobener Renaissance-Tempel ist. Links von diesem Bau läuft dem Wasser entlang eine Mauer mit Thor und über dieser Mauer steigt eine Stadt auf. Die Spitze nimmt ein Schloss ein. Dieser ganze Hintergrund ist so phantasievoll gedacht als meisterhaft ausgeführt.

Nun aber findet sich dieser Hintergrund seltsamer Weise wieder in einem Stiche des *Georg Pencz*, nämlich in dem *Abenteuer des Virgil* (Bartsch. Nr. 87). Hier ist der Vordergrund ein leerer Hof. Im Hintergrund rechts sehen wir den Rundbau, dessen unteres Stockwerk hier zwar eine offene Bogenhalle bildet, das obere Geschoss aber hat, wie im Churer Wandbild, Pilaster und in den Feldern zwischen diesen leere Nischen und darüber Rundfenster. Aus einem derselben hängt der Korb herunter, in dem Virgil sitzt. Auch hier hat der Tempel ein flaches Spitzdach. Neben dem Tempel zieht sich die Mauer mit der Thüre hin und über dieser Mauer steigt die Stadt mit dem hochragenden Schloss empor. An ein zufälliges Zusammentreffen ist hier nicht zu denken. Es liegt eine *direkte Entlehnung* vor; nur fragt sich, von welcher Seite?

Was *Pencz* betrifft, so ist er erfreulich und stylvoll nur da, wo er nach guten Mustern arbeitet: nach *Dürer*, nach *Giulio Romano*, nach *Raphaelischen Motiven* oder nach der *Antike*. Vgl. auch Passavants interessante Konjekturen im *Peintre-Graveur* IV, p. 101, 102. Er ist durchaus Eklektiker. Seine schwächste Parthie aber ist die Architektur, die bei ihm von Hause aus ohne rechtes Verständniss, meist auch in der Ausführung vernachlässigt erscheint. Man sehe den „reichen Mann“ (B. 99), die Avaricia (B. 65), ganz besonders aber den M. Curcius (B. 75) und die sechs Blätter *Trionfi nach Petrarcha* (B. 117—122). Die architektonischen Hintergründe dieser letztern sind theils Kopien und Kombinationen (oder fantastische Ergänzung) römischer Monumente (B. 119), theils aber eigene styl- und verstandlose Erfindungen (B. 117, 118). Wie verhält es sich nun mit dem Abenteuer des Virgil (B. 87)? Dasselbe ist in den Figuren mit Sorgfalt nach einem guten *Italienischen* Muster oder mehreren ausgeführt. Im Gegensatz zu den Figuren aber ist die Architektur auffallend vernachlässigt, der Tempel flüchtig und voller Verstösse gegen die Perspektive. Immerhin wirkt dieser Hintergrund als bedeutsames Motiv. Nun hat aber das Blatt noch ein Gegenstück: die Bestrafung der verrätherischen Courtisane (B. 88), welches, in Komposition und Zeichnung der Figuren dem vorigen überlegen, eine lächerliche Architektur von Penczens eigener Erfindung zeigt. Schon aus dieser Vergleichung der beiden Blätter ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, dass Pencz den stylvollen Hintergrund von Nr. 87 irgendwoher entlehnt habe. Zur Gewissheit aber wird diese Annahme durch folgenden Umstand: Wie kommt Pencz dazu, die Wohnung der Courtisane in einen Tempel zu verlegen und vollends in einen Tempel von dieser Form? Die einzigen vorhandenen Fenster, die Rundlöcher, sind viel zu enge, als dass ein erwachsener Mensch und gar der Korb sie passiren könnte. Es ist absolut unverständlich, wie Virgil hier herein oder hinaus kommen soll. *Die Architektur steht in einem widersinnigen Widerspruch zu der Szene. Sie ist also nicht für diese erfunden, sondern gedankenlos irgendwoher entlehnt worden.*

Woher aber? Hat Pencz sie von unserm Maler, oder haben beide ein gemeinsames Vorbild benützt? Im Churer Wandbild ist dieser Hintergrund, wie schon bemerkt, mit höchster Meisterschaft hingemalt. Das Einzelne, vor Allem der Rundbau, zeigt ein Stylverständniss, das der Penczische Kupferstich *nicht*

ahnen lässt. Die Art wie hier — der p. 9 entwickelten Methode gemäss — die Architekturgliederung anstatt durch Linien, durch Licht- und Schattenwirkung zur Darstellung gebracht ist, kann nur Sache eines ganz grossen, der Baukunst mächtigen Meisters sein. Dass es derselbe ist, der die meisten übrigen Hintergründe dieser Wandbilder entworfen oder gemalt hat, steht ausser Frage: Wir sehen Eine Auffassung, Eine Technik, nur ist in diesem Hintergrund die Fantasie noch reicher, die Technik noch freier, als in den besten andern. Daher hat man den unmittelbaren Eindruck einer genialen Improvisation. Hiezu kommt, dass diese Architekturgruppe für diesen von der Figur des Abtes leergelassenen Bildraum wie gemacht ist und kaum in einem andern Bild gerade so sich schon vorfand. Endlich fällt Folgendes in Betracht: Ist das Wandbild *nach* dem Holzschnitt gemalt worden, so hat der Maler, der Gewänder und Ornamente so unvergleichlich schön wiederzugeben wusste, ja der gerade auf diese Parthieen immer ein Hauptgewicht legt, seltsamer Weise hier die Abtsinful und den prachtvollen Abtstab mit dem wehenden Weihel ohne allen ersichtlichen Grund weggelassen und damit auf eine besonders schöne Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit zu zeigen, verzichtet. Dafür hat er dann aber irgendwoher einen Hintergrund aufgetrieben, um denselben mit der wunderbarsten Kunst in der Clair-obscur-Manier wiederzugeben. Das wird Niemand wahrscheinlich finden.

Ungleich einfacher ist daher die Annahme, dass unser Bild das Original dieser Architekturgruppe enthalte, und dass Pencz, der überall auf Motive aus war, dasselbe sah, den Hintergrund kopirte und dann — mittelmässig und ohne seinen eigenthümlichen malerischen Reiz — in einem Kupferstich verwerthete. Freilich wissen wir Nichts von einem Aufenthalt des Pencz in Chur. Doch wird man die Möglichkeit nicht läugnen, dass der Weg nach oder von Rom einen Nürnberger dorthin führen konnte⁵⁸⁾.

Das Blatt des Pencz hat keine Jahreszahl. Es gehört aber sammt seinem Gegenstück ausgesprochener Weise in die Reihe der Kupferstiche im Italienischen Geschmack, die er nach seiner Rückkehr von Rom, also nach 1539⁵⁹⁾, fertigte und die von 1543 an datirt sind. Gewiss ist, dass beide Blätter 1544 existirten, indem sie auf einem mit dieser Jahrzahl bezeichneten Entwurf eines Glasgemäldes bereits in genauer Kopie als Seitenbilder verwerthet sind⁶⁰⁾.

14. Ausgebrochenes Bildfeld.

Dass dasselbe die „Aebtissin“ enthielt, muss man aus der der Lyoner Ausgabe der Holzschnitte durchaus entsprechenden Reihenfolge unserer Wandbilder schliessen. Dort ist zwischen dem „Abt“ und „Edelmann“ der Platz der Aebtissin; auch hat dieselbe in den Holzschnitten eben diejenige Ueberschrift, welche hier über dem VII. Bildfeld gemalt ist.

⁵⁸⁾ Dass der neueste Bearbeiter des Pencz dem doppelten Zeugniß Sandrarts (Bd. I, Theil II, p. 233 f. und Bd. II, Theil II, p. 80) und dem hellen Augenschein entgegen den Aufenthalt des Meisters in Rom läugnet, führt man nur an, um sich nicht sagen zu lassen, man kenne die „neuesten Forschungen und Resultate“ nicht.

⁵⁹⁾ Die Zerstörung von Karthago, Barsch 86, ist bezeichnet IVLIVS ROMANVS INVENTOR — GEORGIVS. PENCZ PICTOR NVRNBERG. FACIEBAT. ANNO MDXXXIX (Sic. Bartsch irrthümlich MDXIXXIX).

⁶⁰⁾ In der überaus reichen Sammlung von Entwürfen Schweizerischer Künstler für Glasgemälde, im Besitze des Herrn Grossrath Bürki in Bern. Es ist ein Wappen des Standes Schaffhausen.

VIII. Bildfeld (Kompartiment IX).

ECCE APPROPINQVAT HORA. MAT XXVI⁶¹⁾.

Die beiden in diesem Bildfeld enthaltenen Bilder sind in den Konturen meisterhaft, und, wie es scheint, zum grössten Theil unberührt geblieben.

15. Der Edelmann.

Das Bild entspricht dem Holzschnitt, nur hat hier der Tod einen andern Kopf; ferner ist das Gesicht des Edelmann's weniger männlich, sein Gewand dagegen viel lebendiger; die Todtenbahre ist gewölbt, so dass die Sanduhr auf der Mitte des Deckels stehen muss.

Durch eine Säule getrennt, folgt:

16. Der Domherr.

Der *Domherr* schreitet, *genau wie in Gross-Basel, in scharfem Profil*, aber hier mit einer Mütze, wie sie im XVI. Jahrhundert Kleriker und Gelehrte zu tragen pflegten. Es ist ein vornehmes Gesicht, von auffallender Aehnlichkeit mit dem in einen Pelzmantel gehüllten Herrn in der getuschten Passion Holbeins, welcher der Annagelung Jesu an's Kreuz zusieht⁶²⁾. Die linke Hand ist im Wandbild weniger schmal, als im Holzschnitt. — Der *Tod* hält die Sanduhr fest in der Hand, nicht nur mit den Fingerspitzen. — Der einzige Begleiter des Domherrn ist hier sein *Falkner*. Derselbe folgt ihm in grösserer Distanz vom Tod, wodurch das Bild übersichtlicher wird. Er hat hier neben dem Bart einen starken Schnauz und auf dem Hut eine wallende Feder, deren Stelle im Holzschnitt der Kopf des Narren einnimmt. Das Gewand ist der Waffenrock mit kreuzweise geschlitztem Brusttuch, gebauschten Ärmeln und Saum am untern Ende. Dieser Waffenrock reicht aber nur bis an die Kniee. Die linke Hose hat über dem Knie einen Wulst, dann folgt eine Bandschleife, dann die Bekleidung des Unterbeins aus Einem Stoff. Die rechte Hose umgekehrt ist der ganzen Länge nach gestreift. Wir haben also hier die bekannte Abwechslung der beiden Beinkleider in Form, Schnitt und Farbe, welche am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ziemlich verbreitet, von den Schweizern und den Deutschen Lanzknechten ganz besonders kultivirt wurde. Manuels Todtentanz zeigt sie in naiver Art bis zum König hinauf als stehende Mode. Nach den Zwanziger Jahren erlischt aber diese Mode, namentlich das Mi-parti durchaus: nur die Narren beflissen sich noch einige Dezennien lang derselben⁶³⁾. Vergleicht man mit diesem, mit vollstem Verständniss ausgeführten Gewand den Holzschnitt, so braucht man keinen weitem Kommentar, um sich über das Verhältniss der beiden Bilder zu einander klar zu werden.

Noch ist zu bemerken, dass im Wandbild der Falke keine Haube hat, die Säulen zu den Seiten des Portals ganz klare *Gothische* Kapitelle zeigen und vortrefflich gezeichnete Heiligenfiguren (nicht Engel) tragen. — Das ganze Bild ist von vorzüglicher Ausführung und Erhaltung.

⁶¹⁾ In den Holzschnitten hat der *Domherr* dieselbe Ueberschrift:

Ecce appropinquat hora.

MAT. XXVI.

⁶²⁾ Basel Nr. 47, Woltmann Nr. 74, Braun Nr. 12.

⁶³⁾ Vgl. v. Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters, III. Abtheilung, Tafel 58, 94, 106, 122, 123, 129 und 60. Weiss, Kostümkunde I, p. 234, 235, II. p. 607—613.

IX. Bildfeld (Kompartiment X).

CALLIDVS VIDIT MALVM ET ABSCONDIT SE
INNOCENS PERTRANSIIT ET AFFLICTVS EST DAMNO PRO XXII⁶⁴).

17. Der Richter.

Das Bild entspricht im Allgemeinen dem Holzschnitt, doch bemerkt man folgende Unterschiede:

Der *Reiche* hat hier einen starken Vollbart und hält seine Linke fest an die Tasche gedrückt; am linken Bein trägt er eine Bandschleife wie der Falkner des Domherrn. Seine Stellung ist aber auch hier, wie im Holzschnitt, etwas unsicher.

Der *Richter* hat ein ebenfalls feistes und suffisantes, doch vom Holzschnitt abweichendes Gesicht. Der *Tod* hat hier einen völlig andern Schädel. Sodann stützt er seine Linke auf den Rücken des Richters und *knickt* den Stab (nicht Knüttel) desselben mit energischer Bewegung. Es ist somit eine ganz andere Haltung, die der Tod hier hat. Nur das steife rechte Bein ist dasselbe.

Der *Rechtsuchende* steht dem Richter hier etwas näher, so dass die Verzierung am Fussgestell des Richterstuhles (im Holzschnitt eine Maske) zum Theil verdeckt wird. Die Haltung des Mannes ist scheinbar ganz dieselbe wie im Holzschnitt; namentlich findet sich auch hier — und zwar in der ursprünglichen Malerei — die Verzeichnung des linken Beines. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, dass doch die ganze Figur etwas weniger steif ist und einen gewissen anmuthigen Schwung hat. Auch ist der rechte Vorderarm, der den Hut trägt, mehr gehoben. Der Faltenwurf dieses Ärmels ist denn auch ein ganz anderer und voller Verständniss gezeichnet. Am rechten Knie trägt der Mann ein bescheidenes Bändchen, *und sein Rock ist von unten bis gegen den Gürtel hinauf geschlitzt*. Letzteres ist bekanntlich eine aus dem XIV. Jahrhundert stammende, bis gegen Schluss des XV. andauernde allgemeine Mode. Vom Ende des XV. Jahrhunderts an finden wir sie nur noch bei Handwerkern⁶⁵), denen diese Tracht bequem war. Der Rechtsuchende auf unserm Bild, ebenfalls ein Handwerker, ist das späteste uns bekannte Beispiel hiefür.

Die Wandtäferung ist wie im Holzschnitt, nur sind die Holzfasern genau angegeben.

Die Zeichnung in diesem Bild ist auffallend schwächer als in den vorigen. In der Ausführung kann man nicht dieselbe Hand erkennen. Dann hat aber auch hier der Uebermaler wieder eingegriffen und z. B. am Boden — des Zimmers! — einen Büschel Gras angebracht. Auch die Konturen sind übergangen und vielleicht selbst die Lichter (vgl. p. 8, 9).

Der unserer Gruppe entsprechende „Schultheiss“ ist im Todtentanz zu Klein-Basel ein *ungerechter*, zu Gross-Basel dagegen ein *gerechter* Richter:

Mein Ampt hab' ich mit Fleiss versehen,
Hoff es sey niemandt vnrecht b'sehen
Am G'richt dem Reichen wie dem Armen.

Ebenso der „Schultheiss“ zu Bern, der sich einen Wächter und Vollstrecker des Rechtes zu Stadt und Land nennt. Und diese Auffassung entspricht auch dem höchsten von der Bürgerschaft — direkt oder indirekt — zu vergebenden Vertrauensamte. Holbein hat im Gegensatz hiezu einen *bestechlichen* Richter.

⁶⁴) In den Holzschnitten hat der *Fürsprecher* dieselbe Ueberschrift:

Callidus vidit malum et abscondit se: innocens pertransiit, et afflicto est damno.

PROVER . XXII

⁶⁵) Vgl. z. B. von Hefner-Altenneck, II. Abth. Tafel 4, Nürnberger Zimmerleute von 1493. — Weiss, Kostümkunde I, p. 204, 228.

Durch eine Säule getrennt, folgt:

18. Der Fürsprecher.

Abgesehen davon, dass hier der Tod sein Stundenglas auf *flacher* Hand hoch hält und die Häuser des Hintergrundes an Thüren und Fenstern Flachbogen haben, stimmt Alles mit dem Holzschnitt. Aber hier sind nun die Hände und Beine sehr plump — nicht erst in der Uebermalung, schon von Anfang an — und die Architektur ist überaus schwach. — Das Bild ist von derselben Hand wie Nr. 17, macht aber noch einen geringern Eindruck als dieses; doch mag auch hier Manches der Uebermalung zur Last fallen. — Die Qualifikation des „Fürsprechs“ als eines bestechlichen Geschäftemachers entspricht der Auffassung des Klein-Basler und Berner Todtentanzes (in Gross-Basel fehlt er).

Untere Bilderreihe.

X. Bildfeld (Kompartiment II).

Inschriften auf der Holzleiste:

QVI OBTVRAT AVREM SVAM AD
CLAMOREM PAVPERIS NON EXAUDIETVR
PROVER XXI

VAE QVI DICITIS MALVM BONVM
ET BONVM MALVM EC⁹ ISAIÆ XV.⁶⁶⁾

19. Der „Rathsherr“.

Soviel man von dem übel zerkratzten, beschmutzten und zum Theil durch die Treppe verdeckten Bild noch erkennen kann, entspricht es dem Holzschnitt; nur sind die Köpfe, namentlich der abstossende Ausdruck des Bettlers im Holzschnitt erheblich gesteigert, während umgekehrt im Wandbild die Architektur überlegen ist. Doch ist es sehr schwer, das Einzelne zu beurtheilen.

Der Name „Rathsherr“, den das Bild in der einen Serie der Baslerdrucke der Holzschnitte (Woltmann N. I) trägt, ist offenbar die nicht glückliche Uebersetzung von „*Jurisconsultus*“. So allein versteht man die Szene, und so erklärt es auch mit der grössten Deutlichkeit die Lyoner Unterschrift:

Consulitis dites omni locupletibus hora,
Pauperis et clausa spernitis aure preces etc.

⁶⁶⁾ Das letztere Zitat ist korrigirt aus ISAIÆ XI.

In den Holzschnitten hat der *Rathsherr* die Ueberschrift:

Qui obturat aurem suam ad clamorem pauperis et ipse clamabit et non exaudietur.
PROVER. XXI.

Der Prediger:

1538, 1542: (Als Beispiel der häufigen Abkürzungen geben wir 1542 buchstäblich)

Vae qui dicitis malū bonū et bonū malū,
ponetes tenebras lucē et lucē tenebras,
ponetes amarū dulce et dulce in amarū.

ISAIÆ XV.

1545: — — — ESAIAE XV.

1547: — — — ponentes amarum in dulce etc.

mit dem richtigen Zitat: ISAIÆ V.

Die Beziehung auf die Bauernbewegung in der Landschaft Basel im Mai 1525 und auf die Haltung des Rathes (Woltmann, p. 272) fallen also — auch ganz abgesehen von der Chronologie des Bildes — dahin. Das Bild entspricht vielmehr dem „Juristen“, d. h. dem Verfasser schriftlicher Rechtsgutachten im Klein-Basler, Gross-Basler und Berner Todtentanz. Im erstern wird der Jurist nicht qualifiziert, in den beiden letztern dagegen spricht er den Grundsatz der unbeugsamen Gerechtigkeit aus:

„Von Gott all Recht gegeben sind
Wie man in den Büchern findt
Kein Jurist soll dieselbig biegen
Die Lug lassen, die Wahrheit lieben“.

(Gross-Basel).

Es entspricht dies ganz der allgemeinen Auffassung. Der „Jurist“, meist Professor des Rechtes, war, im Gegensatz gegen die Fürsprecher, ein vornehmer, unabhängiger Mann, dem man schon desshalb grössere Unpartheilichkeit zutraute. Um so auffallender ist es, dass auch hier die Sache umgekehrt, der Rechtskonsulent schlecht gemacht und mit Richter und Fürsprecher zu einem rechtsverdrehenden Kleeblatt zusammengestellt ist. Man fragt sich, ob diese Auffassung der ganzen bürgerlichen Rechtsverwaltung als einer korrupten wirklich in der freien Stadt Basel ihren Ursprung hat.

Durch einen Pfeiler geschieden folgt:

20. Der Prediger.

Die Konturen dieses Bildes sind sehr ungleich: bei den Zuhörern schwach und ungeschickt, so dass alle Köpfe etwas Unholbeinisches bekommen haben; beim Tod dagegen sind sie verständnisvoller und ursprünglich. Der Prediger selbst hat fast gar keine Umrisslinien. Bloss durch die eminent sichere Handhabung der Schatten und weissen Lichter ist hier die Umschreibung und Modellirung der Figur erreicht.

Die Komposition ist im Allgemeinen dieselbe wie im Holzschnitt; in allen Einzelheiten aber weicht sie von demselben ab.

Der *Prediger*, ein feister Pfaffe, blickt selbstgefällig (vielleicht auch falsch) lächelnd mehr vor sich hin als auf die Zuhörer unter der Kanzel. Die Linke lässt er wie die Rechte elegant demonstrierend herabhängen. Das Gewand ist mit höchster Kunst ausgeführt.

Der *Tod* hinter ihm hat scheinbar dasselbe, in der That aber ein ganz anderes Motiv. Das rechte Bein ist bis zum Knie sichtbar, mit dem linken steigt er auf die Kanzelbrüstung hinauf und blickt dem Prediger über die Schulter. Daraus ergibt sich eine stärkere Krümmung des Oberkörpers; der Hals ist ganz eingezogen, die Schultern sind hochgehoben, der Kopf, geradeaus gestreckt, nicht aufwärtsblickend, wächst wie aus den Schulterblättern heraus. Durch diese Stellung äfft der Tod die eingezogene und vorübergebeugte Haltung des Predigers mit höhnischer Uebertreibung nach. Man kann diese mit der wunderbarsten Meisterschaft durchgeführte Verschiebung des Knochengerüsts um so vollständiger verfolgen, als der Tod hier kein Zingulum trägt, die ganze Knochenlage also sichtbar ist. In der flachen Hand hält der Tod die Sanduhr, mit der Linken schwingt er eine deutliche Schriftrulle (die übrigens nie eine Inschrift enthielt) — *die wahre Predigt an die Gemeinde* im Gegensatz gegen die Gleissnerrede des Pfaffen. — Im Holzschnitt ist diese Rolle zu einem einfachen Zettel geworden, den man nicht mehr verstund; der Kölner Nachschnitt hat ihn weggelassen und Woltmann sonderbarer Weise für eine Kinnlade — es müsste ein Eselskinnbacken sein — erklärt.

Die *Zuhörerschaft* besteht hier aus eilf Personen. Vorn sitzen dieselben drei Figuren, die dem Beschauer den Rücken kehren wie im Holzschnitt. Doch hat der Schlafende einen grossen Hut. Dann folgen, dem Prediger zugewandt, vier sitzende Personen, vorn die zwei Frauen des Holzschnittes; die dritte und vierte Figur nehmen die im Holzschnitt leer gelassene Mitte des Bildes ein: ein junges, mit offenen Munde zum Prediger aufblickendes Weib und rechts von ihm dicht unter der Kanzel ein Greis, der den Kopf tief senkt und weint. Endlich eine Reihe stehender Zuhörer, erst die zwei Männer links im Holzschnitt, dann eine dritte und zwischen durch blickend eine vierte Figur. Alle sind gross gezeichnet, und ganz nahe aneinander gerückt. Diese eilf Personen machen den Eindruck einer dicht gedrängten Zuhörerschaft, und doch ist in der Gruppe keinerlei Verwirrung oder Unklarheit.

Die *Architektur* stimmt mit dem Holzschnitt, nur haben die Säulen hier ein Ring-Kapitell. Zwischen der äussersten Säule und dem Bildrand ist noch ein zweites Fenster.

Man sieht: Wir haben hier im gleichen Rahmen ein völlig verschiedenes Bild, und zwar ein in Charakteristik und Komposition dem Holzschnitt wohl noch überlegenes. Auch die Technik steht ganz auf der Höhe der Komposition.

Auch der Gross-Basler und der Berner Todtentanz haben einen „Prediger“, jener am Anfang, dieser am Schluss der ganzen Serie. Zwar sind uns beide Darstellungen nur noch in den Ueberarbeitungen aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erhalten, aber die Verse zeigen, dass die Bilder ursprünglich zum Todtentanz gehörten. Es war ein überaus glücklicher, scheinbar ganz natürlicher Gedanke Holbeins, diese ausser dem Verband der übrigen Gruppen stehende, auf dieselben bloss verweisende Figur mitten in die bewegte Darstellung hineinzuziehen.

XI. Bildfeld (Kompartiment III).

Inschriften auf der Holzleiste:

SVM QVIDEM ET EGO MORTALIS		SEDENTES IN TENEBRIS ET IN VMBRA
HOMO. PSAL CVI		MORTIS VINCTOS, IN MENDICITATE PSAL CVI ⁶⁷⁾

21. Der Pfarrer mit dem Viatikum.

Das Bild stimmt mit dem Holzschnitt bis auf den Kopfputz der Frau hinter dem Priester überein. Leider ist das Gesicht des Letztern völlig zerstört, auch hat das Bild sonst äusserst stark gelitten, so sind alle Extremitäten verschwunden. Was aber erhalten ist, das ist vortrefflich. Vgl. z. B. die steinerne Figur auf dem Gesims hier und im Holzschnitt, wo sie gar nicht mehr verständlich ist. — Ein gelber Streifen am Himmel zeigt das Abend- oder wohl eher das Morgenroth an. — Vgl. Note 34.

Den Pfarrer führte Holbein zuerst in die Reihe der Todesbilder ein.

⁶⁷⁾ In den Holzschnitten hat der *Pfarrer* dieselbe Ueberschrift:

Sum quidem et ego mortalis homo.

mit dem richtigen Zitat:

SAP. VII.

Der *Bettelmönch*:

Sedentes in tenebris et in umbra mortis, vinctos in mendicitate.

PSAL. CVI.

Durch eine Säule getrennt folgt:

22. Der Bettelmönch.

Der *Mönch* hat ein ganz anderes, viel rundlicheres, fetteres Gesicht, das sich bei dem gewaltsamen Angriff des Todes nicht so stark verzerrt. Er sperrt vor Schreck den Mund und namentlich die Augen auf. Der Holzschnitt hat hier eine erhebliche Steigerung des Ausdrucks. Dagegen ist das Wandbild in der *Architektur* überlegen. Die *marmorirte* Säule hat ein richtiges Komposita-Kapitell, unten Blattwerk, oben Voluten, nicht überhängende Blätter. Das Gebälk darüber ist durch eine Reihe von Schlitzten gegliedert, die im Holzschnitt auf's Kapitell gerathen sind. — Am Himmel sieht man wirkliche, realistisch ausgeführte Wolken.

Auch dieses Bild hat ausserordentlich gelitten und alle Extremitäten sind weggekratzt. Dagegen scheint es von Uebermalung verschont geblieben zu sein. Alle Konturen sind breit, aber genial. Die wohl erhaltene Architektur ist mit allergrösster Meisterschaft hingeworfen und erinnert durchaus an Holbeins Ductus. Den breiten Strichen entsprechen die breiten Lichter.

Auch den Bettelmönch hat Holbein zuerst.

XII. Bildfeld (Kompartment IV).

Inschriften auf der Holzleiste:

EST VIA QVÆ VIDETVR HOMINI. IVSTA NOVISSMA
AVTEM EIVS DEDVCVT HOMINEM AD MORTEM
PROVER IIII.

MELIOR EST MORS QVAM
VITA ECCLESI XXX. ⁶⁸⁾

23. „Die Nonne“.

So heisst in den Basler Drucken der Holzschnitte dieses Bild, und zwar mit Recht.

Auf dem Wandbild aber haben wir *eine weltliche Jungfrau*. Dieselbe hat eine ganz weltliche Tracht, keinen Rosenkranz, keine schwarze Bordüre am Kleid, als Kopfbedeckung ein auf den Kopf geschnittenes, nach beiden Seiten herabfallendes schwarzsamtenes Tuch. Die Figur hat ein längliches, ovales Gesicht und blickt — offenbar beschämt — zu Boden, nicht nach dem Buhlen hinüber. Nimmt man das Bild unbefangen und ohne Rücksicht auf den Holzschnitt, so wird man sagen müssen, wir haben hier eine Jungfrau, die ihre Morgenandacht vor dem Hausaltar verrichtet, während ihr Buhle bei ihr ist. Im Holzschnitt allerdings ist die junge Frau, durch den über den Kopf geschlagenen, den ganzen Leib deckenden schwarzen Ueberwurf als Nonne charakterisirt.

Der *Buhle*, ein eleganter, junger *Herr* mit Federhut, blickt ebenfalls nicht nach seinem Vis-à-vis hinüber, sondern auf seine Guitarre herunter. Das Oberkleid sitzt ihm fest und reicht bis zum Hals hinauf. Es fehlt also das so wirkungsvolle Motiv der entblösten Schulter.

⁶⁸⁾ In den Holzschnitten hat die *Nonne* dieselbe Ueberschrift:

Est via quæ videtur homini iusta: nouissima autem eius deducunt hominem ad mortem.
PROVER. IIII.

So lautet das Zitat in allen Ausgaben. Es ist ein Versehen anstatt:
PROVER. XIII (12).

Die *Greisin*:

Melior est mors quam vita.
ECCLE. XXX.

Der *Tod* hat keine Hängebrüste, doch scheint er durch die vorgebundene, an ein Skapulir erinnernde Schürze und die elegante weibliche Handbewegung, mit der er dieselbe anfasst, als Frau bezeichnet. Mit dem aufgerichteten rechten Vorderarm hält er das Stundenglas hoch empor, so dass es der Nonne über dem Kopf schwebt.

Unzweifelhaft sind hier die Abweichungen des Holzschnittes — ganz abgesehen von dem geistlichen Charakter der Jungfrau — ebenso viele Verschärfungen d. h. Verbesserungen. Die Beziehung der beiden Verliebten aufeinander belebt die Szene ausserordentlich; die entblösste Schulter des Buhlen giebt ihr eine unverkennbare Perspektive; der Tod mit seinen Hängebrüsten bildet einen scheusslichen Kontrast dazu, und indem er die Altarkerzen auslöscht, zeigt er sozusagen handgreiflich, wie alle Lebens- und Liebeslust erlöschen muss. — Um so bemerkenswerther ist denn die offenbare Ueberlegenheit des Wandbildes auf einem andern Punkte, nämlich beim *Altar*. Zunächst ist derselbe hier in die richtige Perspektive gestellt. Sodann ist der Giebel klar und mit vollem Verständniss als spätgothisches Schnörkelwerk gezeichnet, während man aus den Ornamenten des Holzschnittes nicht klug wird. Endlich enthält das Innere, anstatt des unverständlichen Gitterwerkes und der noch unverständlicheren zwei Knaben vor demselben einfach das mit höchster Meisterschaft gezeichnete Christkind, das in der Linken die Weltkugel trägt und mit der Rechten segnet.

Als weitere Abweichung ist nur noch zu notiren, dass die obere Hälfte des dreifachen Fensters hier statt mit runden Glas- vielmehr mit rautenförmigen Tuch- oder Papierscheiben geschlossen ist.⁶⁹⁾ An der Stelle der Sanduhr (die der Tod in der Hand hält) sieht man einen Schemel.

Dieses Bild hat leider besonders stark gelitten. Der „Restaurator“ hat die Figuren auf's Grausamste übergangen und sich eingreifende Aenderungen, z. B. im Kostüm des Buhlen erlaubt. Dann hat er die Architektur verdorben und sich nicht entblödet, neben dem Bett eine Wandsäule anzubringen, auf der nun der Stichbogen aufsitzt, statt wie ursprünglich, und wie noch im Holzschnitt, auf einem Mauerkämpfer. Die wenigen Stellen aber, die seiner Nachhülfe entgangen, die Mandoline, eine Anzahl Falten und der Altar, lassen uns erkennen, dass hier die Ruine eines wundervoll gemalten Bildes vorliegt.

Wir haben also auch hier, wie beim Pabst und beim Prediger, im Wandbild und im Holzschnitt zwei verschiedene Redaktionen Eines Bildes, und es fragt sich, welche die ursprüngliche sei. Zum Voraus spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass das Bild mit gesteigertem, verschärftem Ausdruck, zu dem sich das einfachere, weniger zugespitzte wie ein erster Entwurf verhält, auch wirklich das spätere sei. In dem einfachern Bild eine nachträgliche Abschwächung zu sehen, scheint nicht so natürlich. Niemand würde z. B. begreifen, aus welchem Grunde man das so bezeichnende Auslöschen der Kerzen preisgegeben und durch das gleichgültige Hochhalten des Stundenglases ersetzt hätte. — Dass man im bischöflichen Palast zu Chur eine Szene, wie sie der Holzschnitt zeigt und andeutet, nicht wünschen konnte, liegt auf der Hand. War aber der Holzschnitt vorhanden, was konnte man überhaupt für ein Interesse haben, ihn

⁶⁹⁾ Valerius Anshelm sagt in seiner Berner Chronik (Ausgabe von E. Stierlin und J. R. Wyss, III, 176), wo er den Umschwung aller Moden und Einrichtungen beim Beginn des XVI. Jahrhunderts schildert: „Als noch in Menschen Gedächtnuss vor unlangen Jahren in Bern meh Flom (Pergament) und Tuch denn Glas, darnach meh Wald-Glas-Ruten (rautenförmige Stücke von gemeinem grünem, vermuthlich aus den Glashütten des Schwarzwaldes bezogenem Glas, im Gegensatz gegen das weisse und durchsichtige Scheibenglas) dann Schybenfenster waren g'sehen — — — und aber jetzt — — wollt sich schier Niemand's meh hinter kleinen flöminen Fensterlin verbergen oder durch Glasruten lassen sehen; aber schier Jedermann hinter grossen Schybenfenstern verbergen“ etc.

abgeschwächt und verändert zu reproduzieren in einer Serie, wo es ohnehin an Raum fehlte und einzelne schöne und bedeutungsvolle Bilder nur durch Einschiebung in andere Szenen noch eine Stelle fanden, andere ganz ausfielen? Endlich ist es wohl ohne Beispiel, dass ein Maler um die Mitte des XVI. Jahrhunderts oder gar in der zweiten Hälfte desselben von sich aus, d. h. wo ihn die Vorlage verlässt, einen gothischen Altar vollkommen korrekt zeichnet. Aus allen diesen Gründen stellt sich uns das Verhältniss der beiden Bilder folgendermaassen dar:

Holbein hat für die Churer Wandbilder, dem Klein-Basler, Gross-Basler und Berner Todtentanz entsprechend, die *Jungfrau* gezeichnet, die mitten aus dem Liebestaumel abgerufen wird; und als ergreifendes Gegenbild hat er ihr die *Greisin*, die zum Grabe wankt, zur Seite gestellt. Der Hausaltar, vor dem das Mädchen kniet, mochte Veranlassung geben, dass man dabei an eine Klosterzelle dachte; genug, für den Holzschnitt gab Holbein dem Bild eine ganz andere Wendung, welche die katholische Kirche an einem besonders empfindlichen Punkte traf und daher der nunmehrigen Tendenz der „Todesbilder“ auf's Glückliche entgegenkam. Diese Umwandlung machte sich sehr einfach, ja fast unmerklich, durch Drapirung der Jungfrau zur *Nonne*. Daneben brachte Holbein aber auch noch andere Verschärfungen an. Im Wandbild schlägt die Jungfrau ihr Antlitz schuldbewusst vor dem Altar nieder. Im Holzschnitt begegnet sich ihr Blick mit dem ihres Buhlen. Damit fiel aber die Beziehung auf den Altar weg und dieser verlor an Bedeutung. Holbein überliess daher diese Parthie, wie manche andere, dem Atelier des Holzschneiders zur Ausführung, wo sie dann verpfuscht wurde. — Hierauf wohl geht es, wenn Rumohr dieses Bild „von geringerer Ausführung“ (a. a. O. p. 32) oder ein von Holbein „minderbegünstigtes“ (p. 56) nennt, und in ihm eine Gesellenhand bethätigt findet.

Von hier an sind die beiden Szenen Eines Bildfeldes nicht mehr durch Säulen oder Pfeiler, sondern immer durch *Bordüren* von einander getrennt. — Es folgt auf die Jungfrau

24. Die Greisin.

Der hackbrettschlagende Tod und die Greisin sind genau wie im Holzschnitt; das Gerippe hinter der Letztern aber blickt ihr mit Dreiviertelwendung des Kopfes über den Rücken hinunter. Unter seinem aufgehobenen rechten Fuss steht eine *ganze* Sanduhr.

Auch dieses Bild hat jämmerlich gelitten: es ist zerkratzt und stellenweise übermalt worden. Die gegenwärtigen Konturen sind über die Maassen roh, einige Striche, welche einen landschaftlichen Hintergrund andeuten sollen, geradezu kindisch. Was aber von der ursprünglichen Malerei noch erhalten ist, wie z. B. der Baum hinter der alten Frau, das ist vortrefflich.

Hier folgt nun im V. Kompartiment die Thüre unter dem Königsbild. Zwischen der alten Frau, die rechts, und dem Geizhals, der links von dieser Thüre gemalt ist, hat die Lyoner Ausgabe der Holzschnitte den *Arzt* und den *Sterndeuter*.

Der Arzt gehört schon der ältesten Folge der Todtentänze an, kommt in Gross-Basel, Klein-Basel und Bern vor, so dass es kaum zweifelhaft ist, er habe auch im Churer Zyklus seine Stelle gehabt. Und da wir nun nachgewiesen, schon die alte im V. Kompartiment angebrachte Thüre könne möglicher Weise erst später, bei veränderter Eintheilung des rückseitigen Gemaches herausgebrochen worden sein (p. 8), so scheint Alles darauf zu weisen, dass hier ursprünglich ein Bildfeld war, auf welchem der Arzt seine genau der Reihenfolge der Holzschnitte entsprechende Stelle einnahm.

Anders steht es mit dem *Sterndeuter*. Das V. Kompartiment ist schmaler als alle übrigen, daher es in seiner obern Reihe auch nur Ein Bild, den König, enthält. Schon dieser Umstand macht es fast unmöglich, dass in der untern Reihe zwei Bilder angebracht waren. Dazu kommt nun aber, dass der Sterndeuter in den ältesten (Basler) Drucken der Holzschnitte *fehlt*. Er ist eine den alten Todtentänzen fremde Figur, welche zuerst Manuel einführte. Von ihm hat sie Holbein, und der Holzschnitt erinnert in der Behandlung an den „Kardinal“, der zwar nicht in den ältesten Holzschnittdrucken, wohl aber im Churer Zyklus fehlt. (Vgl. p. 24.)

XIII. Bildfeld (Kompartiment VI).

Inschriften auf der Holzleiste:

STVLTE HAC NOCTE REPETVNT	QVI CONGREGAT TESAVROS IMPINGE
ANIMAM TVAM ET QVE PARASTI CVIVS ERVNT	TVR AD LAQVEOS MORTIS. PROVER XXI
LVCE XII.	70)

25. Der Geizhals („Rychman“).

Diese im *Motiv* den Basler Todtentänzen entlehnte Gruppe stimmt, soviel man noch erkennen kann, ganz mit dem Holzschnitt überein. Doch sind die Gesichter und ist vom Tisch an abwärts Alles völlig zerkratzt. Die Konturen sind zum grossen Theil übermalt.

26. 27. Der Kaufmann.

Soviel man von dem arg zerkratzen, stellenweise stark übermalten Bilde noch sieht, sind der Tod, der Kaufmann, die Fässer und Ballen im Vordergrunde gleich wie im Holzschnitt. Nur streckt der Kaufmann die Linke mit geschlossenen Fingern wie abwehrend aufwärts, und der Tod hat einen kahlen Schädel.

Dagegen ist hier der wohl erhaltene Hintergrund ein ganz anderer. Es fehlt die jammernde Figur, und im Hafen liegt nur Ein Schiff, nämlich rechts über dem Tod. In den dadurch gewonnenen freien Raum links tritt nun die Perspektive auf das hohe Meer, auf dem man *das Schiff* treiben sieht, das in den Holzschnitten als eigenes Blatt unmittelbar nach dem Kaufmann folgt (Basler Druck: „Schiffmann“). Bei dieser Szene des Hintergrundes ist *auf die Mauer* eine Inschrifttafel im Holbeinischen Geschmack gemalt, mit folgender Inschrift:

QVI VOLVNT DITESCERE
INCIDVNT IN TENTACIONEM
I AD TIMO. VI. 71)

70) In den Holzschnitten hat der *Geizhals* dieselbe Ueberschrift:

Stulte, hac nocte repetunt animam tuam: et quæ parasti, cuius erunt?
LVCAE XII.

Der *Kaufmann*:

1538: Qui congregat thesauros mendacii, vanus et excors est et impingetur ad laqueos mortis.

PROVER. XXI.

1542:

PROVERB. XXI.

1545, 1547: Qui congregat thesauros lingua mendacii, vanus et excors est et impingetur ad laqueos mortis.

PROVERB. XXI.

71) Ueberschrift des *Schiffers* in den Holzschnitten:

1538: Qui volunt diuites fieri, incidunt in laqueum diaboli et desideria multa et nociua, quæ mergunt homines in interitum. I AD TIMO VI.

1542, 1545, 1547: Qui volunt ditescere, incidunt in tentationem et laqueum et cupiditates multas, stultas, ac noxias, quæ demergunt homines in exitium et interitum. I ad TIM. VI.

Die Komposition ist dieselbe wie im Holzschnitt, nur sind hier die *zehn* Figuren alle bewaffnet. Der Tod berührt den Mastbaum nicht mit seinen *Knien*; er sperrt also mit seinen (auch hier vom Schiffsrand verdeckten) *Füssen* gegen denselben an. Die natürlich sehr kleinen Figuren sind, wie auch die realistisch gehaltenen Wellen mit höchster Meisterschaft gemalt.

Welches ist nun das ursprüngliche Arrangement, das der Holzschnitte mit zwei, oder das der Wandmalerei mit Einem Bild für diese zwei Szenen? Der Schiffer ist in der ganzen Serie der Holzschnitte das einzige Bild, das so kleine Figuren hat; die Schöpfung allein kommt ihm hierin nahe. Durch diese Kleinheit und die Anzahl der Figuren fällt es merklich aus der Reihe der übrigen Bilder heraus — eine Abweichung, die sich auf's Einfachste erklärt, wenn wir annehmen, es sei das Bild eben von Anfang an als Hintergrund des Kaufmann's konzipiert worden. *Dazu kommt, dass das Hauptbild erst durch diese Parallele mit dem Hintergrund seine volle Schärfe erhält*: Den Kaufmann überfällt der Tod auf offenem Meere. Entrinnt er ihm aber dort, so packt er ihn (z. B. als Pest) im Hafen, mitten unter seinen glücklich geretteten Schätzen, deren Erlös er überzählt. Dieser schlagende Gegensatz scheint nicht erst durch nachträgliche Kombination der beiden Szenen entstanden, sondern in der ursprünglichen Intention des Künstlers zu liegen. Andererseits kann aber auch kein Zweifel sein, dass die jammernde Figur auf dem Holzschnitt hinter dem Kaufherrn von Holbein herrührt. Sie ist so ausdrucksvoll, wie kein Schüler oder Flicker sie herzustellen vermocht hätte. Ja es will uns scheinen, sie sei eigentlich für diese Stelle zu ausdrucksvoll. Denn es ist nicht zu läugnen, dass sie die Hauptfigur etwas drückt. Man verdecke sie und sehe, wie viel energischer der Kaufherr wirkt. Wir hätten also auch hier, wie bei den ersten drei Doppelbildern, eine ältere Redaktion mit kombinierten Szenen, und eine spätere, für den Holzschnitt arrangierte, mit gesonderten Bildern. Diese Sonderung machte sich sehr natürlich. Unmöglich konnte das Schiff auch als Hintergrund für den Holzschnitt verwendet werden. Die Figuren wären zu klein geworden. Man schnitt diesen Hintergrund also als eigenes Bild heraus (was ohnehin im Interesse des Kunstverlegers liegen mochte) und ergänzte das Hauptbild durch eine neue Figur. So ist der „Schiffer“ entstanden, *der wiederum zum ersten Mal bei Holbein in die Reihe der Todesbilder eintritt*.

XIV. Bildfeld (Kompartiment VII).

Inschriften auf der Holzleiste:

SVBITO MORIENTVR, ET IN MEDIA NOCTE
TVRBABVNTVR POPVLI
ET AVFERENT VIOLENTUM ABSQVE MANV.

QVONIAM CVM INTERIERIT, NON SVM
ET SECVM OMNIA. PSAL XLVIII ⁷²⁾

28. Der Ritter.

Die Komposition ist dieselbe wie im Holzschnitt, namentlich hat die Schwertscheide des Ritters ganz die gleiche Linie, welche so ungeschickt mit den Beinen des Todes eine Parallele und zu dem des

⁷²⁾ In den Holzschnitten hat der *Ritter* dieselbe Ueberschrift:

Subito morientur, et in media nocte turbabuntur populi et auferent violentum absque manu.

mit dem Zitat:

IOB XXXIII.

Der *Graf*:

Quoniam cum interierit, non sumet secum omnia, neque cum eo descendet gloria eius.

PSAL. XLVIII.

Ritters eine Raute bildet. Dagegen hat der Ritter einen starken Vollbart und einen etwas andern Gesichtsausdruck, auch ist sein Harnisch mit schönen Ornamenten verziert. Hinter dem Tod stehen einige Bäume. Eine unscheinbare, in der That aber wichtige Differenz besteht ferner darin, dass das Wandbild im Verhältniss etwas breiter ist als der Holzschnitt. Dadurch erhält der Ritter eine freiere Bewegung, sein Knie eine stärkere Biegung, und der Helmbusch wird vom Bildrand nicht geschnitten. Wie prachtvoll bewegt wallen hier die drei Federn rechts vom aufgehobenen Arm herunter! *Es ist unmöglich zu verkennen, dass die Komposition im Holzschnitt eingeklemmt, d. h. dass sie ursprünglich auf ein breiteres Format berechnet und bei der Anpassung an den engern Raum des Holzschnittes beschnitten worden ist.* Dies Gefühl war es ohne Zweifel, welches Rumohr (a. a. O. p. 56) auch dieses Bild unter die von Holbein „minder begünstigten“ zählen liess. Anderseits zeigt aber der Holzschnitt dem Wandbild gegenüber eine Steigerung im Ausdruck der beiden Köpfe, die wohl nur eine Vervollkommnung sein kann.

Die Erhaltung des Bildes ist eine mittlere. Der Kopf des Todes ist ganz ausgekratzt. Die Konturen sind, wenn nicht alle ursprünglich, doch fast durchweg trefflich.

29. Nachbildung von Dürers „Ritter, Tod und Teufel“.

Diese Nachbildung ist eine durchaus freie, und auf allen Punkten vom Original abweichende. Gleich die Hauptfigur hat eine ganz andere Haltung. Zwar ist auch hier das Pferd in's Profil gestellt und der Tod hat den Ritter zur Rechten. *Dieser aber wendet sich, da er den Tod erblickt, von ihm weg nach links rückwärts, so dass er dem Beschauer gerade in's Gesicht sieht.*

Dadurch kommt in die ganze Figur eine andere Richtung. In Folge der plötzlichen Wendung des Oberkörpers nach rückwärts streckt sich das linke Bein etwas stärker nach vorn; der linke Fuss richtet sich auf und stützt sich auf den Steigbügel. Die rückwärts gebogene linke Schulter aber zieht den linken Oberarm rückwärts, der Vorderarm hebt sich etwas, und die Hand hält den Zügel von Oben. Der rechte Arm ist stärker gebogen und die Hand fasst die Lanze mit der vollen Faust.

Das *Pferd* schreitet ungeduldig, aber fest vorwärts. Der Hals ist hoch aufgerichtet mit wallender Mähne; das Haupt stolz gehoben. Dadurch wird *der Tod*, der auch hier über den Pferdehals hervorblickt, bedeutend höher emporgehoben, so dass sein Kopf den abwärts geneigten Kopf des Ritters — abgesehen vom Federbusch — stark überragt.

Der *Ritter* ist jünger als bei Dürer. Er hat ein total anderes Gesicht und trägt Schnauz und starken Bart. Der *Helm* hat eine ganz andere Form, und auf demselben sitzt ein mächtiger Federbusch, der fast bis auf den Rücken des Pferdes niederwallt. Der *Panzer* ist viel einfacher gehalten, übrigens in allen Einzelheiten abweichend. Das Schulterblatt öffnet sich in einen aufgesperrten Löwenrachen. Zwischen diesem und den Armschienen ist eine Garnitur von Lederstreifen eingefügt; unter dem Brustpanzer sitzt ein kurzer *Waffenrock*. Am Gelenke der *Knieschienen* sind schöne Voluten. — Die *Lanze* ist sehr einfach; man sieht weder das Fussende, noch die Spitze; der aufgespiesste Pelz fehlt.

Das *Pferd des Ritters* hat ein völlig anderes Geschirr. Der Ritter führt es an einem Zügel (dem Stangenzügel), der, nach bekannter Form vorn breit, nach hinten zu sekmäler wird, und auf der untern Seite ausgezackt ist. Das breite Brustband ist mit grossen runden Metallstücken oder Rosetten besetzt. Der phantastische Putz zwischen den Ohren und am Schwanz fehlt.

Der Tod hat, wie überall in Holbeins Todesbildern, einen wirklichen Todtenschädel, also keine Haut am Gesicht und keine Augen in den Höhlen; hingegen trägt er einige Haupthaare und — was sonst nur noch beim Kardinal vorkommt — einen Bart. Die Krone und die Schlange am Haupt sind weggelassen. Das ganze Gerippe ist nackt, die rechte Schulter tritt, da der Tod sich nach dem Ritter hin kehrt, stark hervor. Die Sanduhr ist sehr gross und ohne den Aufsatz einer zweiten, runden Uhr.

Das Pferd des Todes blickt fast nur mit dem Kopf hinter dem Pferd des Ritters hervor. Es fehlt also die charakteristische Biegung des Halses, ebenso die Glocke; sonst stimmt es mit dem Stich.

Der Teufel scheint dem bei Dürer zu entsprechen. Doch hat frommer Eifer diese Figur fast völlig ausgekratzt.

Die Gegend zeigt rechts zwei hohe Felsenzacken, die an die „Mythen“ bei Schwyz erinnern. Zwischen denselben ist kein Hintergrund sichtbar. Links steigt ebenfalls eine starke Felswand empor, so dass man sich in der engen Bergschlucht von beiden Seiten eingeschlossen und ohne Ausweg sieht.

Leider ist die ganze untere Parthie vom Kopf des Pferdes des Todes und vom Fuss des Ritters an so vollständig zerkratzt, dass man nicht mehr feststellen kann, ob der Hund unter dem Pferd hinlief, und ob rechts ebenfalls ein Todtenschädel und eine Inschrifttafel angebracht waren. Abgesehen von dieser untern Parthie, dem zerkratzen Teufel und der argen Beschädigung im Gesicht des Ritters, ist das Bild ordentlich erhalten. Die Ausführung ist in allen Theilen ganz meisterhaft und steht auf der Höhe der besten Bilder dieses Zyklus. Die Konturen scheinen von der ersten Hand. Sie sind ganz in der Intention der ursprünglichen Zeichnung.

In den Holzschnitten fehlt dieses Bild. Dafür tritt (in den Einzeldrucken *vor*) in der Lyoner Ausgabe *nach dem Ritter*, also genau an der Stelle des Dürerschen Motives, auch mit demselben Motto: *Quoniam etc.* der *Graf* ein, eine Figur, die schon in der ältesten Todtentanzserie und so auch in Gross- und Klein-Basel neben dem Herzog, dem Edelmann und dem Ritter vorkommt. *Und zwar enthält im Holzschnitt der Graf, dem der als Bauer kostümirte Tod den Wappenschild an den Kopf wirft, die unverkennbare Beziehung auf den Bauernaufstand von 1525.*

Welches ist nun das ursprüngliche, welches das Ersatzbild? Ist der „Graf“ bei der Bearbeitung der Holzschnittserie an die Stelle des zuerst benützten Dürerschen Motives getreten, in der Weise wie andere Bilder durch Hereinziehung von Zeitstimmungen und Zeitereignissen eine vollkommene Umkehrung des ursprünglichen Sinnes erfahren haben? Oder aber hat der Bischof, als er diese Wandgemälde anordnete, der Erinnerung an den Bauernkrieg ausweichen wollen und daher eine neutrale Gruppe, ein leicht zu beschaffendes Lieblingsbild jener Zeit an die Stelle des „Grafen“ einschalten lassen? An sich ist das eine und das andere möglich.

Dagegen wird man es auffallend finden, dass Holbein, mitten in einem seiner genialsten Originalwerke, dessen Konzeption so ganz seiner Individualität entsprach, ein fremdes Bild sollte eingeschaltet haben. Und man kann sich hier nicht auf Holbeins Nachbildung der Dürerschen Bilder zur Apokalypse berufen. Denn diese Blätter (von Passavant, Nr. 149, beanstandet, bei Woltmann N. 150—170) sind nicht nur eine so flüchtige Arbeit, dass man sieht, Holbein habe sie ohne eigenen Antrieb nur aus Auftrag des Verlegers unternommen — sie sind überhaupt nicht einmal nach den Dürer'schen Vorlagen gezeichnet⁷³⁾.

⁷³⁾ Vgl. die in Note 20 erwähnten „Ergänzungen und Nachweisungen“.

Allein auch unser Bild ist, genau betrachtet, Nichts weniger als die Nachbildung einer Dürer'schen Vorlage. Nicht nur weichen, wie wir gesehen, mit Ausnahme des Teufels alle Details von der „Vorlage“ vollständig ab; nicht nur sind alle Formen so konsequent in den Styl der Todesbilder übersetzt, dass, kennten wir Dürers Stich nicht, wohl Niemand auf den Gedanken käme, es liege hier ein fremdes Original vor — am wenigsten wohl ein Dürersches — *das Dürer'sche Bild ist geradezu auf den Kopf gestellt. Es ist nicht mehr der „Ritter trotz Tod und Teufel“, dem diese finstern Gewalten nichts anhaben können — es ist vielmehr der Ritter, der wie jeder Andere dem Tod unterliegt.* Sein schnelles Ross vermag ihn nicht zu retten, denn der Tod holt ihn ebenfalls zu Pferde ein. Nicht unerschrockenen Muthes, ja lächelnden Mundes, setzt er hier seinen Weg fort — nein, entsetzt wendet er sich von seinem Verfolger ab. Doch umsonst. Der Tod *überragt* seinen abwärts geneigten Kopf, und bedeutungsvoll schwebt hier (vgl. Bild Nr. 23) die mächtige Sanduhr über dem Haupte des Pferdes. Seine Uhr ist abgelaufen! *Solchergestalt in ihr gerades Gegentheil verkehrt, tritt die Vorstellung vollständig in den Gedankengang der Holbeinischen „Todesbilder“ ein, und ist in diesem Zusammenhang weniger eine Nachbildung, als vielmehr eine im höchsten Grad geniale Umbildung* — eine Umbildung, die einer Neuschöpfung nahe kommt und gerade in der Serie der Todesbilder nichts Befremdendes haben kann. Denn diese sind ja ihrer Mehrzahl nach selbst nichts Anderes als Weiter- und Umbildungen der alten Todtentauzmotive, und einzelne Figuren schliessen sich, wie z. B. der Geizhals, ganz unmittelbar an die alten Baslerbilder an. Diese „Nachhildung Dürers“ entscheidet also nicht gegen Holbein.

Folgende Beobachtung dagegen scheint uns zwingender Natur zu sein. Das Kostüm des Ritters weicht, wie gezeigt, auf *allen* Punkten von dem des Dürer'schen Ritters ab. *Es ist aber so ganz entschieden die im zweiten und dritten Dezennium des XVI. Jahrhunderts bräuchliche Rittertracht, dass Niemand das Bild später setzen kann.* Wollte man auch den kaum irgendwo nachweisbaren Fall annehmen, dass um die Mitte des XVI. Jahrhunderts — denn das Bild fällt vor den Bauernkrieg oder dann frühestens in diese Zeit; s. unten — bei der Reproduktion eines Bildes aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts das Zeitkostüm ganz genau beibehalten worden wäre — so ist es doch geradezu unmöglich, dass um 1550 ein Maler, den Dürer'schen Stich in allen Theilen ändernd, das Kostüm des Ritters nicht in die Tracht von 1550, sondern in *ein anderes, um 1520 übliches Kostüm* übersetzt hätte. *Dieses Kostüm kann spätestens in den Zwanziger Jahren gezeichnet worden sein.* Und mehr noch. Es zeigt in dem enormen Federbusch und namentlich in dem geöffneten Schulterblatt und der aus demselben heraustretenden Garnitur von Lederstreifen bekannte Eigenthümlichkeiten der von Holbein in den „*Icones Veteris Testamenti*“ wie in manchen Handzeichnungen mit Vorliebe angewandten Rittertracht. *Es ist mit Einem Wort ein Holbeinisches Kostüm.*

Was nun aber den „*Grafen*“ betrifft, so erinnert dieses Bild durch die Grösse der Figuren, die auf's Höchste getriebene Sorgfalt der Ausführung und die überlegene Kraft der Charakteristik einigermaassen an den „*Kardinal*“ und an den „*Sterndeuter*“. Und so wird es denn auch kein Zufall sein, dass gerade beim „*Grafen*“ jene Weinrebe wiederkehrt, die Holbein beim „*Kardinal*“ anbrachte und deren leise — nicht besonders passende — Andeutung er sich auch beim „*Sterndeuter*“ nicht versagen konnte.

Von beiden Seiten her kommen wir also auf das übereinstimmende Resultat: der „*Ritter, Tod und Teufel*“ ist eine Holbeinische, für diese Stelle entworfene, offenbar aus der blossen Erinnerung bearbeitete Umbildung des Dürer'schen Stiches; der „*Graf*“ dagegen ein späteres, für den Holzschnitt entworfenes Ersatzbild. Insofern allerdings enthält der „*Graf*“ das Datum für die Todesbilder. Dieselben sind ent-

standen, wie vor der Reformation so auch vor dem Bauernkrieg — dann aber im Frühjahr 1525, als der Bauernaufstand siegreich war, für den Holzschnitt überarbeitet worden. Später nicht. Denn hätte Holbein bei der Revision der Bilder auch schon den zweiten Akt des Bauernkrieges gekannt, das Gericht, das im Sommer 1525 über die Aufständischen erging — kaum hätte er sich die Gelegenheit entgehen lassen, den an sich sehr hübschen, aber als „Todesbild“ wenig charakteristischen „Ackersmann“ durch ein Zeitbild, ein Gegenstück zum „Grafen“, zu ersetzen.

Irren wir nicht, so hat Holbein diesen Gedanken im *Todesalfabeth* wenigstens angedeutet. Der Buchstabe V — der im französischen Neuen Testament von 1525 noch nicht vorkommt — stellt nämlich einen berittenen Bauern dar, der umsonst dem Tode entfliehen will. Unverkennbar liegt hier dasselbe Motiv zu Grunde, wie in dem Churer Wandbild: auch die Schnelligkeit des Pferdes rettet den Menschen nicht vor dem Tod. Nur ist dies Motiv hier noch nachdrücklicher und anschaulicher durchgeführt. Denn hier ist das Pferd in keuchendem Lauf, der Tod aber trabt nicht neben ihm her, sondern hat sich auf seinen Rücken geschwungen. Ein Entrinnen ist hier für den Reiter unmöglich. Vergeblich wehrt er sich gegen den Tod mit der geschwungenen Peitsche. Der Tod reisst ihn vom Pferd herunter. Der Gedanke des Wandbildes erscheint also hier noch gesteigert und auf den Bauernaufstand übertragen.

XV. Bildfeld (Kompartiment VIII).

Inschriften auf der Holzleiste:

DVCVNT IN BONIS DIES SVOS ET
IN PVNCTO AD INFERNA DESCENDVNT

ME ET TE SOLA MORS SEPA
RABIT RVTH. I.⁷⁴⁾

30. Die „Gräfin“.

So heisst dieses Bild allerdings in der Ueberschrift der Basler Einzeldrucke. Indess liegt für diese Bezeichnung weder in den Gruppen der alten Basler Todtentänze, noch in dem Bild selbst irgend ein Anhalt vor. Sie scheint einfach vom Buchdrucker dem in der Holzschnittserie vorangehenden „Grafen“ zu lieb gewählt. In Wirklichkeit haben wir hier die zum Fest sich rüstende Jungfrau, wahrscheinlich die *Braut*.⁷⁵⁾

⁷⁴⁾ In den Holzschnitten hat die s. g. *Gräfin* dieselbe Ueberschrift:

Ducunt in bonis dies suos et in puncto ad inferna descendunt.

mit dem Zitat:

IOB XXI.

Die s. g. *Edelfrau*:

Me et te sola mors separabit.

RVTH I.

⁷⁵⁾ In den Todes-Initialen kehrt die Ueberschrift zur „Gräfin“ bei der *Strassendirne* wieder. Sollte wenigstens der Holzschnitt die *Dirne* darstellen, welche sich von der Kupplerin herausputzen lässt, an die aber der Tod bereits seine Hand legt? Die Dirne, die der Tod holt, hat — abgesehen von bekannten Einzelbildern — auch der Manuelische Todtentanz. Die lateinischen Verse, mit denen die Lyoner Drucke den Holzschnitt begleiten, scheinen diese Auffassung zu unterstützen, widersprechen ihr wenigstens nicht:

Consumunt vitam per gaudia multa puellæ,

Omne voluptatum percipiuntque genus.

Tristitia curisque vacant, animoque soluto

Otia delicijs condita semper amant.

Sed miseræ tandem fato mittuntur ad Orcum,

Vertit vbi summus gaudia tanta dolor.

Leider hat dieses Bild ausserordentlich gelitten. Die Figur der Dienerin ist fast ganz ausgewischt, ebenso die ganze Parthie von der Sanduhr abwärts. Beim Tod und der Braut sind kaum einige Konturen zu sehen, diese aber sind höchst verständlich, wenn auch schwach angegeben.

Im Allgemeinen stimmt die Komposition durchaus mit dem Holzschnitt. Indessen zeigen sich im Einzelnen folgende Abweichungen: *Die Braut* ist von einer Schönheit und Grazie, von der der Holzschnitt wenig bewahrt hat. Das Gesicht ist leider stark beschädigt; trotzdem erkennt man noch die überaus anmuthigen, fast kindlichen Züge. Sie trägt ein offenes Lockenhaar, nur von einem Stirnbändchen gehalten, nicht einen Zopf, und während im Holzschnitt der Hals vom Mieder an frei ist, sehen wir hier ein gefälteltes Hemd mit hoher, bis zum Kinn hinauf reichender Halskrause. Auch ist das Mieder mit dem schwarzsammetenen Achselband ganz deutlich angegeben. Der *Tod* hält in seinen Händen nicht eine Knöchel-, sondern eine wirkliche Ringkette und zwar, wie es scheint, um sie der Braut *abzuziehen*. Im Moment, wo ihr die Dienerin das Festgewand reicht, kommt der Tod rücklings und kleidet sie aus.

Ganz anders ist endlich der obere Theil des Bildes. Durch das Fenster hat man den Blick auf eine Gebirgslandschaft. Der obere Fensterflügel aber ist fast völlig verdeckt durch *eine auf die Mauer gemalte Inschrifttafel* mit den Worten:

SOLVM MIHI SVPER
EST SEPVLCHRVM
IOB XVII.⁷⁶⁾

welche sich auf die in den Lyoner Ausgaben der Holzschnitte der Braut unmittelbar vorangehende Szene

31. Der Alte Mann

beziehen. Diese Gruppe erblickt man nämlich hier durch ein an der rechten Seite des Bildes angebrachtes Fenster; freilich in unklarer Weise. Denn während der Vorgang selbstverständlich draussen im Freien gedacht ist — der blaue Himmel scheint durch das offene Fenster herein — so gehen dagegen die Fensterbrüstung und die Kirchhofmauer in einander über, so dass die Figuren mit der obern Hälfte ihres Körpers ausserhalb des Zimmers auf dem Kirchhof stehen, mit der untern Hälfte dagegen an der Zimmerwand schweben oder kleben. Indessen fällt bei genauerem Zusehen dieser Unsinn nicht dem Maler, sondern dem Uebermaler des Bildes zur Last, welcher die von Anfang an schwach markirte Fensterbrüstung nicht beachtete. In der Eile nahm er die obere Linie der Kirchhofmauer dafür und führte die Uebermalung des Fensterpfostens nur so weit hinunter. Daher die jetzige Verwirrung.

Die Figur des Alten Mannes ist dieselbe wie im Holzschnitt. Der Tod dagegen hat einen andern, höhern Schädel und streckt beide Kniee im Winkel nach vorn, beide Unterschenkel also rückwärts, d. h. er tanzt, gerade wie der Tod, der der alten Frau auf dem Hackbrett aufspielt. Als Hintergrund sieht man auch hier rechts einen Baum, links oben über der Kirchhofmauer eine sehr schöne Berglandschaft mit Schloss, eine herrliche Improvisation.

Es ist sehr bemerkenswerth, dass auch hier wieder ein *von Holbein dem bisherigen Zyklus neu eingefügtes Bild* zuerst episodisch auftritt. Und auch hier — wie beim Schiffer — ist es eine scharfe Antithese, die die beiden Bilder miteinander verbindet: Der Tod entrafte im selben Moment den lebens-

⁷⁶⁾ In den Holzschnitten

1538, 1542, 1545:

1547:

1538 ff.:

Spiritus meus attenuabitur, dies mei abbreviabitur et solum mihi superest sepulchrum.
sepulchrum.

JOB. XVII.

satten Greisen und die zur Hochzeit sich schmückende Braut. Es macht durchaus den Eindruck, als sei diese Antithese eine momentane Inspiration, die dem Maler oder Zeichner kam, als er das Bild der Braut entwarf. Wenn umgekehrt die Holzschnitte den Churer Wandbildern vorangehen, und letztere auf eine bestimmte Felderzahl zusammengedrängt werden mussten, so fragt man sich, warum man nicht einfach den „Grafen“ ausfallen und an seine Stelle den „Alten Mann“ nachrücken liess, wodurch ohne weitere Künsteleien die noch folgenden Bilder in den noch freien Feldern ihren Platz fanden.

32. „Die Edelfrau“

nach den Baslerdrucken der Holzschnitte. Hier liegt nun das Irrthümliche dieser vom Buchdrucker nach Analogie der alten Basler Todtentänze gewählten Bezeichnung so klar als möglich vor: Das Bild, die Ueberschrift und die diese Ueberschrift paraphrasirenden Verse unter den Lyoner Drucken der Holzschnitte zeigen, dass hier das **Ehepaar**, das nur der Tod trennt, dargestellt ist.

Dieses schöne Bild hat stärker als alle anderen gelitten. Vom *Manne* ist Nichts mehr erkennbar als der Umriss des Hutes. Von der *Frau* ist die dem Manne zugekehrte Seite erloschen, erhalten nur die rechte obere Seite, doch ist auch der Schmuck nicht mehr ganz deutlich. — Der *Tod* hat sehr gelitten. — In den erhaltenen Theilen sieht man scharfe Konturen, die zum Theil wohl ursprünglich sein mögen.

Das Kostüm der Frau stimmt, soweit es sich noch erkennen lässt, durchaus mit dem Holzschnitt. Dagegen ist in Chur die Figur des Todes einerseits ziemlich grösser, anderseits reicht der Vorhang weniger hoch hinauf, so dass derselbe hier nicht so viel leeren Raum zu decken hat. Ueber dem Vorhang sieht man den blauen Himmel. Wir haben also eine Gartenszene.

Auch dieses Todtengerippe findet sich wieder im Gross-Basler Todtentanz und zwar beim *Waldbruder*. Und auch hier halten wir — gegen Massmann — die Holbeinische Zeichnung für die ursprüngliche. Nicht nur entspricht der Waldbruder in Gross-Basel dem Waldbruder in Klein-Basel, während der Tod eine ganz andere Figur ist — was auf spätere Ergänzung deutet — es ist an sich klar, dass zwei als *Trommelschlägel* geschwungene Knochen eine *Trommel* oder *Handpauke* voraussetzen, wie sie Holbein hat, nicht aber eine *Laterne*, wie in Gross-Basel. Denn eine Laterne würde der Tod vielmehr ausblasen.

Wichtiger ist aber ein anderer Nachweis. Die Figur der Gattin steht in einem unverkennbaren Zusammenhang mit der prachtvollen Kostümstudie Holbeins in Basel: Woltmann Nr. 76, Braun Nr. 32⁷⁷⁾: Beidemale dieselbe Haltung, namentlich der Arme, und im Ganzen dieselben Kostümmotive. Daneben aber wieder so viele Abweichungen im Einzelnen, dass doch von einer direkten Benützung dieser Studie für die Komposition der Ehegatten nicht die Rede sein kann; wie denn die häusliche Szene überhaupt und speziell die Anlehnung der Frau an den Gatten eine Reihe Aenderungen von selbst mit sich führte. Beachten wir nun auch die auffallend übereinstimmende Haltung der „Braut“ (Chur Nr. 30) und der Holbeinischen Kostümstudie: Woltmann Nr. 80, Braun Nr. 27⁷⁸⁾, und wieder die Identität des Kostüms der „Braut“ mit dem Kostüm der Holbeinischen Studie: Woltmann Nr. 77, Braun Nr. 30⁷⁹⁾, wobei die Abweichung in's Gewicht fällt, dass die „Braut“ im Churer Bild den Hals nicht frei trägt, sondern das-

⁷⁷⁾ Nach dem Original abgebildet, bei Mechel (III, 5) von der Gegenseite, bei Woltmann (I, 165) von der richtigen Seite. Nach einer am Rathhaus zu Basel gemalten Kopie in Farben bei Hefener-Alteneck (III, 49). In der Sammlung des Hrn. Ambroise Firmin-Didot befand sich eine Wiederholung der Basler Zeichnung, die nach der vollständigen Uebereinstimmung aller Details wohl nur eine äusserst genaue Kopie sein kann.

⁷⁸⁾ Mechel III, 4, Wornum p. 253.

⁷⁹⁾ Mechel III, 6, Hefener-Alteneck III, 56.

selbe Hemd mit hohem Halskragen hat wie in Holbeins Studie: Woltmann 80, Braun 27, so kann man kaum verkennen, dass diese Kostümstudien wenigstens theilweise im Zusammenhang mit den Todesbildern entstanden sind. Wahrscheinlich sind sie indessen nur der Rest einer grössern Studiensammlung. Das Inventar der Amerbachischen Sammlung von 1663 erwähnt „XX Stuck schlechter weyb“, d. h. Modelle (Woltm. 1. Auflage I, 368, wohl richtiger als II. Aufl. II, 47), unter welchen wir uns wohl die sechs erhaltenen Kostümstudien und vierzehn weitere in derselben Art zu denken haben. Dass das alte, von Basilius Amerbach zwischen 1578 und 1586 angefertigte Inventar seiner Kunstsammlung nur „fünff ganzte bilder getouscht iedes auff ein quart bogen von Reall“ kennt, beweist nicht, dass die übrigen vierzehn Stücke nicht vorhanden, sondern nur, dass es keine Originalzeichnungen waren. Denn das Amerbachische Inventar führt die Kopien nach Holbeinischen Originalzeichnungen nicht auf; es erwähnt daher auch von den jetzt noch vorhandenen sechs Kostümbildern nur fünf, d. h. es rechnet das Blatt, (Woltmann Nr. 81, Braun Nr. 31⁸⁰), als eine offenbare Kopie, wahrscheinlich Durchzeichnung, nicht mit.

Sind aber diese Beobachtungen richtig, anerkennt man nur irgend welchen Zusammenhang zwischen den Holbeinischen Kostümbildern und den „Todesbildern“ — und man wird ihn kaum völlig läugnen können, — so springt in die Augen, welches Gewicht dadurch unserer Auffassung zufällt: die Todesbilder seien nicht für den Holzschnitt, sondern für eine Ausführung im Grossen erfunden worden.

XVI. Bildfeld (Kompartment IX).

Inscription auf der Holzleiste:

DE LECTVLO SVPER QVEM ASCENDISTI		VENITE AD ME QVI ONER (sic)
NON DESENDES IIII REG. I.		TI ESTIS. MATH XI. ⁸¹⁾

33. Die Herzogin.

Diese geniale Komposition ist am Fuss zerstört. Vom Hund kann man noch die Spur erkennen. Sodann sind die Gesichter der beiden Todtengerippe ausgekratzt und die Linien der Hohlkehlen der vordern Bettsäule mit Röthel nachgefahren. Es ist klar, dass diese letztern Beschädigungen des Bildes nicht im jetzigen Zustand völliger Finsterniss stattfanden, sondern zu einer Zeit, als dasselbe noch sichtbar war und die Vorübergehenden zu solchen Manipulationen einlud. *Also schon im XVII. Jahrhundert wurden die Bilder nicht mehr respektirt.* — Was die Konturen betrifft, so sind sie zum Theil sehr fein und vorzüglich, zum Theil aber sehr roh, d. h. zum Theil wohl ursprünglich, zum Theil aber übermalt.

Das Bild entspricht dem Holzschnitt bis auf folgende Abweichungen: Die *Herzogin* trägt auf dem Haupt einen einfachen Ring mit eingravirtem Zickzackornament. Ihr Gesicht ist nicht so ausdrucksvoll

⁸⁰⁾ Mechel III, 3, Hefener-Alteneck III, 51 a.

⁸¹⁾ In den Holzschnitten hat die *Herzogin* die Ueberschrift:

De lectulo, super quem ascendisti, non descendes, sed morte morieris.
IIII. REG. I.

Der *Krämer*:

1538, 1542, 1545:

Venite ad me qui onerati estis.

MATTH. XI.

1547:

Venite ad me omnes, qui laboratis, et onerati estis.

MATTH. XI.

wie im Holzschnitt. Namentlich aber ist in diesem ihr Gestus wesentlich gesteigert. Denn im Wandbild stemmt sie sich mit dem linken Fuss *nicht* gegen die Bettsäule. Desgleichen lassen die zwei Gesichter der *Todtengerippe* trotz aller Beschädigung einen weniger starken Ausdruck erkennen, als im Holzschnitt. Der Tod, der aufspielt, hält seine Geige im Wandbild mehr an den Leib, der Fiedelbogen fällt also in den Umriss des Todtengerippes hinein, was die Energie der Bewegung merklich schwächt. Es ist unverkennbar, dass in allen diesen Punkten die Steigerungen, die der Holzschnitt zeigt, der Komposition zum Vorzug gereichen; und Niemand begreift, welches Interesse ein Kopist haben mochte, in den Wandbildern hier nachträgliche Abschwächungen vorzunehmen. Namentlich bleibt total unverständlich, wie man das so wirkungsvolle Motiv des sich an die Bettlade anstemmenden Fusses preisgeben konnte; wo hingegen die Aenderungen im Holzschnitt als nachträgliche Verbesserungen und Zuspitzungen sehr natürlich erscheinen.

Umgekehrt ist auch hier wieder die *Architektur* im Wandbild dem Holzschnitt entschieden überlegen. Die Säulen am Bett sind nicht nur leichter und gefälliger, sondern auch korrekter. Hinter dem Bett sieht man zunächst ein Fenster mit Rundscheiben, *dann eine offene Thür*, durch welche der blaue Himmel hereinblickt und über derselben wieder ein Fenster mit Rundscheiben. Dadurch ist nicht nur der Parallelismus der Vertikalen des Baldachins und der Fenster im Holzschnitt vermieden und fällt der formlose Kreuzstock sammt dem Fenster über dem Kopf des zweiten Todes weg (um dessentwillen wohl Rumohr a. a. O. p. 32 vermuthete, es könne in diesem Bild „Manches von anderer Hand geschnitten sein“) — die offene Thüre zeigt zugleich, wohin die Herzogin dem Tode folgen muss. Dieses drastische Motiv wurde im Holzschnitt wiederum dem veränderten Format geopfert.

Ein glücklicher Zufall hat die rechte untere Ecke vollkommen intakt erhalten. Man kann also konstatiren, dass das Oval unter der vordern Bettsäule eine *flache* Vertiefung zeigt, welche mit der Andeutung von Maser ausgefüllt ist und niemals ein Schildchen enthielt.

34. Der Krämer.

Der Krämer und der Tod, der ihn packt, sind dieselben Figuren wie auf dem Holzschnitt; nur blickt in Chur der Tod dem Krämer in's Gesicht und hat dieser einen schwächeren Ausdruck. Auch sind die Waaren auf dem Tragkorb anders und nicht so lebendig rangirt wie im Holzschnitt. Dagegen fehlt in Chur der zweite, ein umgekehrtes Monochord⁸²⁾ spielende Tod, der ohne ersichtliche Beziehung zu der Gruppe die Linienführung derselben so auffallend stört. Anstatt seiner bildet eine schöne Landschaft mit Baum und hohem Berg den Hintergrund.

Im Holzschnitt musste dieses Bild, im Gegensatz gegen sein Nebenbild, in einen verhältnissmässig engern Raum gezwängt werden. Dabei verlor der Tod sein Knie, während er in Chur sein vollständiges Bein hat. Schon dieser einzige Punkt zeigt klar, wo das ursprüngliche Bildformat und also wohl auch das ursprüngliche Bild ist. Die Konturen sind zum Theil sehr gut, also vielleicht primitiv. Die Erhaltung ist mittelmässig.

⁸²⁾ Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français, Vol. II, p. 291 ff.

XVII. Bildfeld (Kompartiment X).

Auf der Holzleiste steht die Inschrift:

HOMO NATVS DE MVLIERE BREVI VIVENS TEMPORE
IOB. XIII, CAP. ⁸³⁾

35. Der Ackersmann.

Die Ueberschrift zu diesem Bild steht auf einer auf die Mauerfläche gemalten Schrifttafel und lautet:

IN SVDORE VVLTVS TVI VESKERIS PANE
TVO GEN. I. ⁸⁴⁾

Die Gruppe selbst entspricht aufs Genaueste dem Holzschnitt (wir führen ausdrücklich an, dass auf dem Pflug nicht — wie in den Kölner Holzschnitten — eine Sanduhr steht). Der einzige Unterschied, den wir wahrnehmen konnten, besteht darin, dass die die Peitsche schwingende Hand des Todes unmittelbar über seinem Kopf aufsteigt, so dass vom Arm Nichts sichtbar wird. Es ist dies ein höchst wirkungsvolles Motiv. Das linke Hinterpferd wird vom Bildrand ein wenig geschnitten.

Das Bild ist mit allerhöchster Meisterschaft ausgeführt; die Modellirung der ganz vom Rücken gesehenen, einander zum Theil deckenden Pferde ist geradezu wunderbar. Man steht einem Künstler ersten Ranges gegenüber. Einzelne Konturen sind möglicherweise alt, andere dagegen sicher übermalt.

Der *Hintergrund* zeigt eine Landschaft, deren Abschluss ein Alpengebirge bildet. Diese Parthie gehört zum Schönsten, was in dieser Art von Niklaus Manuel und Holbein existirt. Der Vordergrund rechts ist schmählich verschmiert, als hätte ein Knabe hier seine Uebungen angestellt.

36. Das Kind des Armen.

Diese ergreifende Komposition entspricht dem Holzschnitt bis auf folgende Abweichungen: Der Rauch ist wirklicher Rauch, nicht gerolltes Blech. Auf dem Dachbalken sind anstatt des Käfigs ein Vogel und einige herabhängende Bänder angebracht. Die Sanduhr am Boden fehlt. Wichtiger ist aber Folgendes: *Der ältere Knabe* steht frei neben der Mutter, beide Beine sind sichtbar, und sein Kopf erhebt sich über den ihrigen. Nur mit der Linken greift er nach seinem Kopf; die Rechte ist verdeckt. Endlich hat er ein völlig anderes, viel schöneres Gesicht als im Holzschnitt. Der Knabe, den der Tod fortführt, ist älter, also freier in allen seinen Bewegungen. Die Rechte hebt er hoch empor, die Linke ist, da der Tod ihn am Handgelenk fasst, sichtbar. Die ganze Gestalt, besonders aber der Kopf mit seinem reichen Lockenhaar ist von wunderbarer Schönheit und ergreifendem Ausdruck des Schmerzes. Kurz, wir haben hier eine ganz neue Figur vor uns. Man würde sagen, dieselbe falle in ihrer an Raphael erinnernden Art aus der Linie der Holbeinischen realistischen Gestalten, wenn nicht gerade die Kindergestalten am Schluss der Todesbilder (seit 1545) zeigten, dass Holbein auch diese Formen zu Gebote stunden.

⁸³⁾ Korrigirt aus IOR XIII, CAP.

Diese zum *Kind* gehörige Inschrift lautet im Holzschnitt:

Homo natus de muliere, breui viuens tempore, repletur multis miseriis: qui quasi flos egreditur et conteritur, et fugit
velut ymbra.
IOB XIII.

⁸⁴⁾ In den Holzschnitten gleichlautend:

In sudore vultus tui vesceris pane tuo.
GEN. III.

mit dem richtigen Zitat:

Das Bild ist — vergleiche das Gewand der Mutter — kaum weniger meisterhaft gemalt als das vorhergehende. Leider aber hat es ausserordentlich gelitten. Die Konturen sind etwas unsicher und stellenweise plump, offenbar von späterer Hand. Das Feuer hat — von Anfang an? — eine rothe Farbe.

III.

Die Ueberschriften der Bilder.

Die *Ueberschriften* der Bilder sind sämmtlich in Lateinischen Majuskeln ausgeführt. Dabei wird für V immer die Form **V** gebraucht — wie auf unserer Tafel I zu sehen. — und ebenso regelmässig hat G diese Gestalt **G**, als ob es erst nachträglich aus C korrigirt worden wäre. Der Umstand, dass einzelne Inschriften innerhalb einer Schrifttafel auf dem Mauerfeld selbst aufgemalt sind (Nr. 5, 27, 31, 35), lässt wohl keinen Zweifel übrig, dass die Inschriften den Bildern gleichzeitig sind.

Die Vergleichung der Ueberschriften auf den Wandbildern und auf den Holzschnitten zeigt, dass wir im Allgemeinen in Chur dieselbe Serie von Bibelsprüchen haben, wie in den Lyoner Ausgaben der Holzschnitte, nur weniger korrekt und weniger vollständig. Weniger korrekt; denn Der, welcher die Sprüche in Chur aufmalte, verstund kein Latein und machte daher zahlreiche, nur zum Theil nachträglich verbesserte Fehler (so in Nr. 2, 22, 23, 33, 34⁸⁵). Weniger vollständig; denn theils sind eine grosse Anzahl Sprüche abgekürzt, resp. verstümmelt (1, 2, 4, 10, 12, 19, 20, 26, 27, 29, 31, 33, 36), theils fehlt, wo in den Holzschnitten zwei Sprüche auf Ein Bild kommen, der eine (5, 7), theils endlich haben die meisten Doppelbilder der obern Bilderreihe (Kompartiment III, VI, VII, VIII, IX, X) nur Eine Ueberschrift, so dass hier jedesmal Ein Bild leer ausgeht. Der Grund dieses Ausfalls liegt nahe: Wenn die Ueberschriften dieser obern Bilderreihe lesbar sein sollten, so mussten die Buchstaben gross und in deutlichem Abstand von einander gemalt werden. Es konnten nicht, wie in der untern Bildreihe, durch Zusammenpressung der Buchstaben zwei Inschriften auf Eine Holzleiste gebracht werden. — Und wie die Inschriften selbst, so sind auch die *Zitate* gelegentlich unrichtig abgekürzt (1), verschrieben (14, 21, 35) oder einfach weggelassen (28, 30 und bei 6 das Zitat des zweiten Spruches). *So scheint denn die klare Thatsache vorzuliegen, dass die Inschriften nachlässig und unvollständig nach den Holzschnitten kopirt, und folglich, da sie mit den Bildern gleichzeitig sind, auch letztere erst nach den Holzschnitten gefertigt wurden.*

Frägt man nun aber, nach welcher der verschiedenen Holzschnittausgaben die Inschriften kopirt seien, so ergibt sich zunächst, dass wenigstens keiner der vier von uns verglichenen Drucke vorlag. Denn diese haben übereinstimmend in Nr. 24 ein weniger vollständiges Zitat und in Nr. 25 und 26 eine andere Schreibart als die Churer Inschriften. Dazu kommen noch für 1538 die Abweichungen in Nr. 7 und 10, für 1545 diejenige in Nr. 20, für 1547 diejenigen in Nr. 7, 10 31. — Endlich hat Nr. 27 einen Wortlaut, der die Abkürzung von Ed. 1542, 1545, 1547 ist, im Zitat aber 1538 entspricht. Dieser letztere Fall giebt uns denn auch den Fingerzeig, wie diese Churer Inschriften überhaupt ent-

⁸⁵) Andere Fälle, wo ein Buchstabe über oder unter einem andern angebracht oder in einen andern eingeschoben ist, mögen sich aus dem Bestreben erklären, eine buchstabenreiche Inschrift auf den gegebenen Raum zusammenzudrängen, so in Nr. (2), 10, (22), (23), 28, 35.

standen sind: nicht nach irgend einer *gedruckten*, sondern nach einer *handschriftlichen Vorlage*, in der alle Buchstaben in Majuskeln vorgezeichnet waren.

Denn nur aus einer *handschriftlichen Vorlage in Majuskeln* erklärt sich die Form **V** für V und — bei einem des Latein unkundigen Maler — der konsequente Gebrauch dieses Buchstabens für die beiden Zeichen v und u, welche in den Drucken ohne allen Unterschied (u für u und für v, v für v und für u) gebraucht werden. Nur bei einer undeutlich *geschriebenen* Vorlage begreift sich die Form **G** für G und begreifen sich die Kopirfehler XI statt XV (20), IOR statt IOB (36) und ATFLICTVS statt AFFLICTVS (18). Nur in einer *geschriebenen* Vorlage endlich fand sich die Schreibart TENTACIONEM (27), ein Gothisches **d** (33) und der einem Zitat angefügte Beisatz CA (5) oder CAP (6, 36) vor.

Diese geschriebene Vorlage könnte nun freilich eine solche sein, welche die geistlichen Herren in Chur dem Maler nach einer gedruckten hergestellt hätten, wodurch denn alle Aenderungen, Kürzungen und Zusätze ohne Weiteres ihre Erklärung fänden. Indessen ist auch für diese *indirekte* Benutzung zunächst die Ausgabe von 1538 ausgeschlossen. Denn hier fehlen noch die in den folgenden Ausgaben auf den vier ersten Holzschnitten den Bibelstellen beigegebenen Ueberschriften (CREATIO MVNDI, PECCATUM, MORS, MALEDICTIO), von denen drei (1, 2, 4) sich in Chur wieder finden. Desgleichen hat Chur in Nr. 27, gemeinsam mit den Edd. 1542, 1545, 1547, einen von 1538 ganz verschiedenen Text. — Anderseits weicht wiederum Ed. 1547 in Nr. 34 von 1538, 1542, 1545 und Chur so ab, dass auch diese Ausgabe als Vorlage für die Churer Inschriften mindestens sehr unwahrscheinlich wird.

Ist demnach die *äussere Möglichkeit* einer Benützung der Holzschnitte für die Ueberschriften der Churer Wandbilder eine sehr eingeschränkte, so zeigt eine andere Betrachtung auch die *innere Unwahrscheinlichkeit* eines solchen Verhältnisses. Man kann sich nämlich nicht verbergen, dass ein Theil der den Wandbildern und den Holzschnitten gemeinsamen Ueberschriften nicht besonders glücklich gewählt sind. Einzelne haben keine ersichtliche Beziehung zu dem betreffenden Bilde; so Nr. 18, 27, 28. Nr. 22 ist ein verfehltes Wortspiel. Nr. 14 steht in geradem Gegensatz zur Auffassung des Bildes. Kurz, diese Ueberschriften machen den Eindruck, als wären sie nicht so fast für die Todesbilder mit Sorgfalt aus der Bibel ausgewählt, als vielmehr aus einer (wesentlich aus Genesis, Psalmen, Jesajas, Proverbia und Hiob exzerpirten) Sammlung von Bibelsprüchen oder Predigttexten herausgegriffen.

Vergleicht man nun mit diesen, den beiden Serien gemeinsamen Sprüchen diejenigen, die sich darüber hinaus noch bei den den Wandbildern entsprechenden Holzschnitten finden (erste Inschrift bei Nr. 7, zweite Inschrift bei Nr. 5, Inschriften bei 3, 9, 11, 13, 15, 17), so erscheinen dieselben sämtlich wohl gewählt, *zum Theil äusserst charakteristisch — eben so charakteristisch wie die Inschriften derjenigen Bilder, die den Holzschnitten eigenthümlich sind.* Woher nun diese auffallenden Auslassungen in Chur?

Man erinnert sich, dass dieselben sämtlich auf die obere Bilderreihe fallen, und dass hier auf den Holzleisten nur je für Eine Inschrift Raum ist. Allerdings auf den Holzleisten der Bildrahmen. Dagegen fand sich über diesen Holzleisten, in den Kopfstücken der Mauer — wenigstens in den sieben ersten Kompartimenten, vgl. p. 6 — ein ganz geeigneter Platz, um jeweilen noch eine zweite Inschrift anzubringen. In der That ist denn auch im I. Kompartiment auf diesem Mauerstück über dem Bildrahmen die Inschrift zur „Schöpfung“, im II. Kompartiment diejenige zum „Sündenfall“ angebracht. Im IV. Kompartiment steht auf diesem Mauerstück die Inschrift zum „Pabst“, auf dem Bildrahmen darunter diejenige zum „Kaiser“. Im V. Kompartiment ist die Inschrift zum „König“ auf diesem Mauerstück auf-

gemalt. Wenn also im III. Kompartiment dieses Mauerstück ein Ornament enthält, im VI. und VII. aber leer geblieben ist, so war es folglich *nicht der Raummangel, der hier den Wegfall einer zweiten Ueberschrift veranlasst hat*. Auch die leer gebliebenen Mauerstücke über den drei letzten Kompartimenten hätte man, wenn schon weniger bequem, zu Inschriften benützen können.

Ein anderer Grund aber als der Raummangel ist für diese Auslassungen nicht abzusehen. Doch zugegeben, dass ein solcher Grund existirte, den wir jetzt nicht mehr kennen, so erhebt sich die weitere Frage: Nach welchen Gesichtspunkten verfuhr man, als man von den je zwei Inschriften eines Bildes oder eines Bildfeldes die vorliegende Auswahl traf? Sehen wir im Einzelnen zu:

Bildfeld II. Es bleibt unergründlich, welche Veranlassung zur Unterdrückung der einen der beiden Inschriften und zur Bevorzugung derjenigen der „*Arbeit der ersten Eltern*“ führen konnte.

Dagegen ist verständlich, dass die auf das Bildfeld selbst gemalte Inschrifttafel zum „*Beinhaus*“ nur Raum für Eine und zwar eine möglichst kurze Inschrift bot, dass man also von zweien die kürzere wählte. Vielleicht auch brachte man die Vorstellung der posaunenden Todtengerippe in Zusammenhang mit der Posaune des jüngsten Tages, auf deren Schall alle Todten sich erheben. Diesfalls hatte man noch einen speziellen Grund, die Stelle aus der Apokalypse zu nehmen.

Bildfeld III. Hier war wirklich beim *Kaiser* nur für Eine Inschrift Raum; und für Ein Bild genügte auch Eine Inschrift vollkommen. Beide Sprüche waren gleich allgemein gehalten, die Entscheidung für den einen oder andern mochte also Zufall sein.

Bildfeld V. Die Inschrift zur *Kaiserin*⁸⁶⁾, an sich viel bezeichnender als diejenige zur *Königin*, passt allerdings auf die Haltung der Kaiserin im Holzschnitt, weniger dagegen auf die edle und bescheidene Gestalt im Wandbild. Wogegen die Inschrift zur *Königin* zur Noth beide Vorstellungen decken konnte.

Bildfeld VI. Hier war zu wählen zwischen der äusserst prägnanten Inschrift des *Bischofs*⁸⁷⁾ und der farbloseren des *Churfürsten*. Auch hier konnte die letztere allenfalls für beide Bilder gelten; sonst wäre nicht abzusehen, aus welchem Grunde die letztere bevorzugt worden sein sollte.

Bildfeld VII. Hier ist die Inschrift des *Abtes*⁸⁸⁾ ebenso schneidend, als diejenige der Aebtissin beiden Bildern widersprechend. Trotzdem wurde die letztere aufgemalt. Man könnte als Erklärung anführen, der Bischof habe den Klerus nicht in der Figur des „*Abtes*“ wollen beschimpfen lassen. Diesfalls aber musste er nicht nur die Inschrift, sondern auch das Bild selbst streichen.

Bildfeld VIII. Die Inschrift zum *Edelmann*⁸⁹⁾ ist wie für diese Vorstellung gemacht, wogegen diejenige zum *Domherrn* ein allgemeines, auf die ganze Serie passendes Motto ist. Auch hier kam die letztere, welche allerdings beide Bilder decken konnte, zur Verwendung.

Bildfeld IX aber bietet das unergründlichste Räthsel. Hier empfahl sich die Inschrift zum *Richter*⁹⁰⁾ nicht nur durch ihre die Situation erschöpfende Schärfe, sondern auch durch ihre epigrammatische Kürze;

⁸⁶⁾ Gradients in superbia potest Deus humiliare.

DANIE. III.

⁸⁷⁾ Percutiam pastorem et dispergentur oues (1542 ff. oues gregis).

MAT. XXVI. MAR. XIII.

⁸⁸⁾ Ipse morietur. Quia non habuit disciplinam et in multitudine stultitiæ suæ decipietur.

PROVER V.

⁸⁹⁾ Quis est homo, qui viuet, et non videbit mortem, eruet animam suam de manu inferi?

PSAS. LXXXVIII.

⁹⁰⁾ Disperdam iudicem de medio eius.

AMOS II.

wogegen diejenige zum Fürsprecher umgekehrt ebenso wortreich als beziehungslos ist. Dennoch wurde die letztere angebracht.

Man sieht, wenn man annimmt, den geistlichen Herren in Chur habe die Serie der gedruckten Ueberschriften vorgelegen, und aus diesen haben sie ihre Auswahl getroffen, so muss man ihnen ein besonderes Talent zuschreiben, von zweien jeweilen das Unpassendere herauszufinden. Ungleich natürlicher ist die umgekehrte Annahme, man habe in Chur aus einer vorhandenen Spruchsammlung — ohne allzuviel Kopferbrechen — so viele Inschriften herausgegriffen, als man für nöthig hielt, nämlich für die obern Bildfelder je Eine, für die untern je zwei; und es seien dann diese Inschriften bei der Bearbeitung der Todesbilder für den Holzschnitt — mit viel Umsicht und Bibelkenntniss — ergänzt worden, so dass nun jedes Bild seine eigene Ueberschrift erhielt.

Dieses aus der Vergleichung der beiden Inschriftenserien gewonnene Resultat, dass die Churer Inschriften nicht ein Auszug aus denjenigen der Lyoner Ausgaben der Holzschnitte seien, sondern umgekehrt eine den letztern vorangehende Zusammenstellung — dieses Resultat erhält seine definitive Bestätigung durch folgende, unmittelbar vor Drucklegung dieses Abschnittes gemachte Beobachtung.

Passavant erwähnt (III, p. 373) eines in der herzoglichen Sammlung zu Koburg befindlichen Folio-Blattes: Probedrucke der Holbeinischen *Todes-Initialen* mit einer Inschrift am Anfang und am Ende und mit Bibelstellen unter jedem Buchstaben. Er führt von den sieben zu den Buchstaben A, B, C, Z gehörigen Bibelstellen sechs an, und von diesen sind drei identisch mit den Ueberschriften der Lyoner Ausgaben der *Imagines mortis*, nur jene Deutsch, diese Lateinisch. Woltmann (II, 199) vervollständigt diese Angabe Passavants durch den Nachweis eines zweiten, im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe befindlichen Exemplars dieses Blattes. Er hebt ausdrücklich hervor, dass diese Deutschen Bibelstellen unter den einzelnen Buchstaben zum Theil mit den Lateinischen Bibelstellen in den Ausgaben der „Bilder des Todes“ übereinstimmen; und fügt noch folgende Notiz bei: „Probedruck C. 21 Buchstaben (es fehlen B, O, S) mit Lateinischen Bibelversen, die mit den Deutschen des vorigen Blattes übereinstimmen. University Galleries, Oxford“ etc. Diese Angaben mussten unsere Aufmerksamkeit erregen, und den gütigen Mittheilungen der Herren Rothbart, Inspektor der h. Sammlungen auf der Feste Koburg und Professor Woltmann verdanken wir die Kenntniss der auf dem Koburger Exemplar gedruckten Sprüche⁹¹⁾. Abgesehen

⁹¹⁾ Wir führen hier, um dem Leser ein selbstständiges Urtheil über diesen entscheidenden Punkt zu ermöglichen die Zitate aller dieser Bibelverse an. Der Text ist die *genaue* Uebersetzung der entsprechenden Vulgata-Stellen. Passavant a. a. O. hat sie abgekürzt. — Nachfolgende Uebersicht zeigt zugleich, welche dieser Zitate bei den Churer Wandbildern und welche in den Holzschnitten (Edd. Lyon 1538 — 1545) wiederkehren.

		Chur N. Holzschn. N.				Chur N. Holzschn. N.	
A	Aller Menschen Gebein	a. I. Cor. XV.	—	M	Arzt (Medikus?)	Eccle. II.	?
		b. Apoca. VIII.	5	N	Reicher Mann	Luce. XII.	25
B	Bapst	Esa. XIII.	—	O	Mönch	Psal. LXXXI.	—
C	Kaiser	a. Esa. XXXVIII.	—	P	Lanzknecht	Psal. LXXXVIII.	—
		b. Esa. XII.	7	Q	Nonne	Prover. XIII.	23
D	König	a. Eccle. X.	8	R	Narr	Prover. V.	—
		b. Sapie. VII.	8	S	Strassendirne	a. Prover. XIII.	—
E	Kardinal	Esa. V.	—			b. Iob XXI.	30
F	Kaiserin	a. Eccle. XXV.	— (1562)46	T	Trunkenbold	Esa. V.	20
		b. Psal. XXXIII.	—	V	Bauer	Iob XXXIII. (XXXIV)	28
G	Königin	Esa. XXXII.	10	W	Waldbruder	Iob XVII.	31
H	Bischof	Hiere. XXIII.	—	X	Spieler	Esa. V.	—
I	Churfürst	XIII (III) Reg. I.	33	Y	Wiegenkind	Iob. XIII.	36
K	Graf	Psal. XLVIII.	29	Z	Jüngstes Gericht	a. Ro. XIII.	—
L	Domherr	Hiere. VI.	—			b. Math. XXIII.	—

von der Ueberschrift und der Unterschrift des Ganzen finden sich unter den 24 Buchstaben 30 Bibelstellen, von denen 14 in Chur, 21 in den Holzschnitten wiederkehren. Von einem zufälligen Zusammenreffen kann hier nicht die Rede sein, es erklärt sich nur durch Anlehnung der verschiedenen Serien an einander oder an eine gemeinsame Quelle. In jedem Falle aber hat die **Lyoner Holzschnittausgabe — direkt oder indirekt — aus einer Spruchsammlung geschöpft, die bereits im Jahr 1525⁹²⁾ mit den Holbeinischen Todes-Initialen in Verbindung gebracht worden war. Eine Benützung der Lyoner Drucke für die Churer Inschriften erscheint demnach bei dem nachgewiesenen Verhältniss beider zu einander aus innern und äussern Gründen als ungedenkbar.**

Welches ist nun aber das Verhältniss der Churer Inschriften zu denen der Todes-Initialen? Wir haben, noch ehe wir letztere kannten, gefunden, die Churer Sprüche scheinen nicht direkt aus der Bibel für die Todesbilder ausgewählt, sondern aus einer Spruchsammlung herausgegriffen. Die den Initialen eigenthümlichen Inschriften machen zum Theil einen ähnlichen Eindruck; zum Theil aber gehören sie dem dogmatischen und polemischen Gedankenkreis der Reformation an⁹³⁾. So ist denn die sich aufdrängende Annahme die, man habe sowohl für die Churer Bilder als für die Initialen auf eine vorhandene Sammlung von Bibeltexten gegriffen, und was sich dort nicht vorfand, nach dem Zweck der Bilderserie ergänzt. Bei den Initialen war dieser Zweck ein dogmatisch-polemischer; demnach fiel dort die Auswahl der noch nöthigen Sprüche in diesem Sinne aus. In Chur dagegen war der Zweck ein allgemein erbaulicher. Zugleich fiel hier die Nöthigung weg, jedem Bild eine eigene Inschrift zu geben. Man konnte sich also hier für die obere Bildreihe je mit Einer Inschrift auf ein Doppelbild begnügen. Für die Holzschnittausgabe theilte man diese allgemein gehaltenen Ueberschriften je dem zweiten Bild des betreffenden Kompartiments zu, also der Königin (10), dem Churfürsten (12), der Aebtissin (14), dem Domherren (16) und dem Fürsprecher (18). Für die Kaiserin aber (9), den Bischof (11), den Abt (13), den Edelmann (15) und den Richter (17) wählte man jene äusserst charakteristischen Ueberschriften aus, welche in Chur, wenn sie vorgelegen hätten, sicherlich nicht wären fallen gelassen worden. *So schliessen sich von allen Seiten die Betrachtungen zu dem Resultat zusammen, dass die Churer Inschriften, einer ältern Spruchsammlung entnommen, in den Lyoner Ausgaben der Holzschnitte reproduziert und ergänzt worden sind.*

Ist dieses Ergebniss richtig, hat demnach die Inschriftensammlung schon *vor den Bildern* existirt, so erklärt sich endlich auch, wie gelegentlich die Ueberschrift das Motiv für das Bild abgeben konnte. Unverkennbar ist das grauenhafte, Holbein ganz eigenthümliche Bild der „Herzogin“ nichts Anderes, als die Illustration des Spruches: „De lectulo super quem ascendisti, non descendes, sed morte morieris“. In den Todes-Initialen fehlt — ohne Zweifel aus technischen Gründen — das Bild. Der Spruch aber steht

⁹²⁾ Von den Todes-Initialen kommt zuerst das N vor im Griechischen Neuen Testament des Bebelius von 1524, wogegen damals die Buchstaben A, B, E, I offenbar noch nicht vorhanden waren. 1525 sodann finden sich im Französischen Neuen Testament des Bebelius das A, E, I, L, N, P, Q, S. Die übrigen Buchstaben müssen aber gleichzeitig entstanden sein, da die Probedrucke vor der Verwendung der Stöcke für den Bücherdruck abgezogen wurden; ohnehin starb der Holzschneider noch vor Sommer 1526, möglicher Weise schon 1525.

⁹³⁾ So A: Wie sy all sterben in Aba also ouch inn Christo werden sy all lebendig gemacht. — B: Und du bist verwundet wie mier. Du bist uns glich worden. dyn Goffart ist herabgezogen zu der hell. — F: Der anfang der sünd ist worden von eynem myb und wir sterben all durch sy. — H: Das spricht der Herr der Gott Israel zu den herten die weyden myn volk. Ir handt zerstreut myn schar. — L: Sy swyffen sich all des gehz von de minsten bis zu dem mersten, Sy betrogen all von dem prophete bis zu dem priester.

beim „Churfürsten“, den hier der Tod, seltsamer Weise als Weib charakterisirt, niederreisst, um ihn auf die bereit stehende Bahre zu werfen.

Möglicher Weise hat ein ähnliches Verhältniss noch bei andern der Holbeinischen Todesbilder (z. B. beim Krämer) stattgefunden. Doch genügt der Eine Fall der „Herzogin“, um uns erkennen zu lassen, dass Holbein vom bischöflichen Hof in Chur zu seinen Todesbildern nicht nur den Auftrag, sondern auch bestimmende Mitwirkung empfing. Die geistlichen Herren haben dem des Lateinischen unkundigen Maler mindestens das Verständniss der Sprüche aus der Vulgata, die er zu illustriren und zu malen hatte, vermittelt. Vielleicht geht ihr Antheil an den genialen Kompositionen noch weiter.

IV.

Resultate.

Die Vergleichung der Churer Wandbilder und mit den Holzschnitten ergibt folgende

Thatsachen:

1. Der Zyklus in Chur hat gegenwärtig 32 grosse Bilder, denen 3 kleinere episodisch eingefügt sind. Ein grosses Bild (Nr. 14), dessen Gegenstand wir sicher kennen, ist ausgebrochen, und ein anderes höchst wahrscheinlich bei Errichtung der zweiten Thüre (Kompartment V) ausgefallen. Wir erhalten also im Ganzen 37, resp. 36 Bilder.

2. Von diesen 37 (36) Bildern entsprechen 36 (35) den Holzschnitten und zwar in der Art, dass sie die älteste Ausgabe derselben, die Basler Einzeldrucke (s. g. Probedrucke) von 40 Blättern, wiedergeben mit Ausnahme des „Kardinals“, (des „Arztes“), des „Grafen“ und der zwei Schlussblätter „das Jüngste Gericht“ und „das Wappen des Todes“. Der Kardinal ist in Chur zum Pabstbild gezogen; für den Grafen tritt eine Umbildung von Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ ein; der Arzt ist aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich vorhanden gewesen und später ausgefallen. — Demnach kennt der Churer Zyklus noch keines der in den spätern Ausgaben (zweiter Basler Druck und Lyoner Drucke) hinzugekommenen Blätter.

3. Dagegen stimmt die Reihenfolge der Churer Bilder — abgesehen von den angeführten Lücken — auf's Genaueste mit der Reihenfolge der Lyoner Ausgaben, also mit den Nummern 1—8, 10—25 (26), 28—39 derselben.

4. Von denjenigen Bildern, deren Motiv Holbein nicht in den alten Todtentänzen fand, sondern die er aus eigener Erfindung beifügte, treten in Chur zwei, der „Schiffer“ und der „alte Mann“, episodisch als Hintergründe anderer Gruppen auf.

5. Von den vorliegenden 35 Bildern stimmt kein einziges ganz genau mit dem entsprechenden Holzschnitt überein. Die Abweichungen sind theils unerheblich, theils erheblich, theils einschneidend, und lassen sich im Allgemeinen in folgende Punkte zusammenfassen:

a. Die Holzschnitte haben alle das uniforme Format von 0,065 M. Höhe und 0,049 M. Breite. Die Churer Bilder haben zwar die übereinstimmende Höhe von 0,89 bis 0,91 M., in der Breite aber weichen sie beträchtlich von einander ab. Die Vereinigung je zweier Bilder in Eine Gruppe oder doch in Ein Bildfeld gestattete dem Maler, jeder Szene ein der Komposition entsprechendes Breitenverhältniss zu geben.

b. Dadurch erscheinen eine Anzahl Wandbilder den Holzschnitten im Raumverhältniss entschieden überlegen: so die „Schöpfung“, die „Arbeit der ersten Eltern“, der „Bischof“, wo der Holzschnitt überflüssigen Raum zeigt; so der „Ritter“, wo die Komposition gepresst; der „Krämer“, wo sie beschnitten, und vor Allem der „König“, wo das Bild verstümmelt und zugleich in die Höhe gestreckt ist.

c. In den *architektonischen Parthien* sind die Wandbilder den Holzschnitten durchweg überlegen. Manche Details der letztern werden erst aus den Wandbildern verständlich. (N. 9, 10, 12, 23).

d. Ebenso sind die *Kostüme* der Churer Bilder denjenigen der Holzschnitte in vielen Punkten überlegen. Auch hier wird Einzelnes, was im Holzschnitt unklar ist (Nr. 12, 16) erst aus dem Churer Bild verständlich.

e. Auch wo die Kostüme von den Holzschnitten abweichen, zeigen sie — mit Ausnahme der Zusatzfiguren in dem Ersatzbild des „Königs“ — durchaus die um 1520 übliche Tracht. Charakteristisch ist in dieser Beziehung besonders der „Ritter, Tod und Teufel“. In zwei Fällen (Nr. 16, 17) zeigt das Wandbild eine *ältere* Tracht als der Holzschnitt.

f. Im Allgemeinen erscheint in den Holzschnitten der Ausdruck der Köpfe und die Energie der Bewegungen den Wandbildern gegenüber gesteigert.

g. In einzelnen Fällen zeigt der Holzschnitt aber nicht nur eine Steigerung und Zuspitzung, sondern geradezu eine neue Redaktion des Wandgemäldes. So beim „Pabst“, beim „Prediger“, bei der „Nonne“, beim „Kaufmann“. Im „Kardinal“ und „Grafen“ treten zwei völlig neue Bilder ein.

h. Es fehlt in Chur an jeder Anspielung auf die Reformation oder auf den Bauernkrieg; und die Vergleichung mit den Holzschnitten hat uns zu dem Resultat geführt, dass die betreffenden Beziehungen im Bild des „Pabstes“, des Kardinals“, der „Nonne“ und des „Grafen“ nicht in den Churer Bildern eliminiert, sondern dass sie in den Holzschnitten nachträglich hinzugekommen seien.

6. Der Zeichner der Churer Bilder erweist sich in der Komposition („Schöpfung“, Pabst-Kaiser-Bild, „Prediger“), desgleichen in der Erfindung einzelner Figuren (z. B. des Todes auf dem Pabstbild, des Todes hinter dem Prediger, des Kindes) Holbein durchaus ebenbürtig und den Holzschnitten überlegen.

7. Die Churer Bilder sind in der Ausführung sehr ungleich. In der Mehrzahl ist die Technik eine im höchsten Grade meisterhafte, welche den Malereien durchaus den Charakter von Originalarbeiten verleiht. In andern Bildern begegnet man geringern Händen.

8. Die Bilder waren schon 1545, spätestens 1546 gemalt, denn auf dem in diesen Jahren errichteten Laurentius-Altar finden sich zwei derselben, der „Pabst“ und der „Pfarrer“ bereits benützt. Ist unsere Erklärung des mit einem Penczischen Kupferstich übereinstimmenden Hintergrundes des „Abtes“ richtig, so ist die Serie schon vor 1544 erstellt gewesen.

9. Einzig der „König“ ist ein späteres Ersatzbild einer frühern Darstellung desselben Gegenstandes.

10. Die Ueberschriften der Bilder, welche im Allgemeinen mit den Ueberschriften der Lyoner Ausgaben der Holzschnitte übereinstimmen, sind nicht nach diesen kopirt. Sie lehnen sich im Gegentheil an die Unterschriften der 1525 erschienen Todes-Initialen an, mit denen sie Eine gemeinsame Quelle zu haben scheinen. Die Lyoner Ueberschriften der Todesbilder sind eine Wiederholung und Erweiterung der Churer Ueberschriften.

Schlussfolgerungen.

Diese Thatsachen festgestellt, bleiben noch zwei Fragen zu beantworten: *Wann und von wem sind die Churer Wandbilder gemalt worden?* Leider enthält nach der Versicherung des bischöflichen Archivars, Herrn Tuor, das Stiftsarchiv aus dem ganzen XVI. Jahrhundert nicht die mindeste Notiz, welche über Entstehung oder Uebermalung der Bilder Aufschluss oder auch nur eine Andeutung gäbe. Wir müssen demnach die Antwort auf dem Wege allgemeiner historischer und kunsthistorischer Betrachtungen suchen.

A. Entstehungszeit der Wandbilder.

Am Domstift Chur herrschte seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine Kunstthätigkeit, welche nach den noch erhaltenen Denkmälern eine äusserst rege und theilweise sehr bedeutsame muss gewesen sein. Unter Bischof *Ortlieb von Brandis*, (1458—1491) wurden, wie es scheint, die schönen *Chorstühle* aus Eichenholz gefertigt oder wenigstens vollendet; 1484 entstand das zierliche Sakramenthäuschen mit dem Wappen des Bischofs. Burckhardt sagt darüber (a. a. O. p. 156): „Andere gleichzeitige Arbeiten dieser Art mögen an Grösse, an architektonischem und bildlichem Reichthum, auch an Vollkommenheit der Einzelbildung diesem Werke überlegen sein, kaum aber an Uebersichtlichkeit und Harmonie“. Unter Ortlieb bestellte das Kapitel ferner den geschnitzten *Altarschrein des Hochaltars*, von welchem wiederum Burckhardt (a. a. O. p. 157) urtheilt, dass „dessen Gleichen in der Schweiz keiner mehr und in Deutschland nicht eben viele vorhanden sein möchten“ und (p. 159), dass „die Köpfe der Gruppen im Tabernakel gewiss zum Süssesten und Schönsten gehören, was das XV. Jahrhundert im Norden hervorgebracht hat“⁹⁴). — Endlich das *Grabmal* des Bischofs, ein Sarkophag aus rothgeflecktem Marmor, mit der einfach und edel drapirten Gestalt Ortliebs.

In die Zeit seines Nachfolgers, *Heinrich von Heuen*, 1491—1503, fällt die grosse Uhr im Chor mit der Inschrift: „fugit irreparabile tempus“ und der Jahrzahl 1497, sowie das Altargemälde im nördlichen Seitenschiff mit dem Mittelbild der Kreuztragung, je vier Seitenbildchen und zwei Altarflügeln, ein umfangreiches und kostbares Werk im Geschmack der Augsburger Schule⁹⁵).

Im Jahr 1503 ward Bischof Heinrich zur Resignation gedrängt und ihm folgte *Paulus Ziegler*, Freiherr von Barr, ein geborner Baier⁹⁶) und Bruder des Nikolaus Ziegler, Geheimrath und Sekretär Kaiser Maximilians I. Dieser merkwürdige Mann, dessen Andenken die Ungunst der Zeiten, in welche

⁹⁴) Ueber den Meister vergleiche *Kind* im „Anzeiger für Schweizerische Geschichte“ 1875, p. 170 und *Rahn*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, p. 741.

⁹⁵) Burckhardt a. a. O. p. 160. — Rahn a. a. O. p. 739.

⁹⁶) Der Zeitgenosse Lemnius nennt ihn (Ræteis V, 349, Vgl. Note 101) Suebus; eben so Campell (in C. v. Mohrs Uebersetzung II, 123) „aus Schwaben“. Nach Tschudi (Gallia Comata p. 323) stammt er „aus Bayerland“, desgleichen nach Sprecher von Bernegg (Rhetische Cronica p. 277) „auss Bayern“. So heisst ihn auch Rosius de Porta (Historia Reformationis ecclesiarum Ræticarum, Lindau 1772, I, 147) „Bavarus Natione“, und Eichhorn (Episcopatus Curiensis St. Blasien, 1797) übereinstimmend mit der Inschrift auf dem Note 56 genannten Bilde: „Paulus Zieglerus a Ziegelberg liber baro de Barr.“ — Die Angabe von Fetz dagegen in der Geschichte der Bischöfe von Chur (p. 151): „Paulus Ziegler von Ziegelberg, Freiherr von Bar, aus Augsburg“, welche eine Bethätigung Holbeins im bischöflichen Palast zu Chur auf's Einfachste erklären würde, lässt sich nicht nur in keinem gedruckten Dokumente, sondern nicht einmal bei einem ältern Geschichtschreiber oder Chronisten nachweisen. Auch das bischöfliche Archiv in Chur enthält nach Hrn. Archivar Tuor's gef. Mittheilung keinerlei Hinweisung solcher Art. Genaue Nachforschungen auf der Bibliothek und im städtischen Archiv zu Augsburg (welch letztere der Archivar Hr. Dr. Buff für mich zu unternehmen die Güte hatte) führten umgekehrt zu dem festen Resultat, dass Ziegler *kein Augsburger* gewesen sei.

seine Regierung fiel, mehr als billig trübte⁹⁷⁾, war allerdings in erster Linie mit der Politik beschäftigt, in der er als eifriger Parteigänger die Interessen Maximilians und Karls V. vertrat. Vielfach handelt auch in seinem Namen der Administrator des Domstiftes, was auf zeitweilige Abwesenheit des Bischofs von Chur schliessen lässt. So mochte ihm weniger Musse für künstlerische Unternehmungen bleiben, als seinen Vorgängern. Die in Note 13 genannte bischöfliche Betloge mit ihren Malereien von 1517 will wenig sagen; noch weniger der p. 34 besprochene, in Augsburg gefertigte Holzschnitt von 1520. Dagegen ward 1522 der Chorherren Trinkstube, die jetzige s. g. Hofkellnerei, in dem alten Thurm über dem Eingang zum Hof errichtet. Sie hat im untern Stockwerk eine gewölbte, im obern eine Flachdecke mit Gothischem Stabwerk und Rosetten und ist ein sehr stattlicher Bau. Besonders bemerkenswerth ist aber die schöne Kapelle, welche unter Bischof Paulus in dem für das Stift erkauften Haus in Zürich („zum hohen Steg“, jetzige Lavater'sche Apotheke hinter Zäunen) muss erbaut worden sein. Es ist ein hoher, quadratischer Raum mit zierlichem Sterngewölbe und Spuren einstiger Bemalung und Vergoldung⁹⁸⁾.

Bald aber brach die kirchliche Bewegung auch über Graubündten herein, zunächst allerdings im Sinne einer katholisch gemeinten Reform (Ilanzer Artikelbrief, von den drei Bünden 1523 vereinbart, im April 1524 besiegelt). Im Lauf des Jahres 1524 aber machte die antikatholische Richtung immer grössere Fortschritte. Im Frühjahr 1525 war die Bürgerschaft von Chur schon vollständig für die von Zürich aus geleitete, auf Säkularisation aller kirchlichen Stiftungen gerichtete „Reformation“ gewonnen, und den 21. Juni kam es in der Stadt zu einem bedrohlichen Auflauf. Man meinte, die Bauern wollen im Namen des Evangeliums alle Priester und Mönche todt schlagen. Die Reformirten konnten die Rotte zwar beschwichtigen, doch ward der Weihbischof aus seinem Hause gerissen, mit Ruthen geschlagen, mit Steinen geworfen und in's Kaufhaus geschleppt, wo er die reformirte Lehre beschwören sollte. Unter diesen Umständen floh der Bischof mit einem Theil der Domherren aus der Stadt, die Zurückgebliebenen hielten sich auf alle Eventualitäten gefasst, und den 19. Oktober 1525 beschloss das Domkapitel, die Kleinodien, das Archiv und die übrigen Werthgegenstände des Stiftes in Sicherheit zu bringen. — Bischof Paulus kehrte, trotz wiederholter Aufforderung des Kapitels und der Gotteshausleute, nie mehr nach Chur zurück. Er hielt sich bald in Oetting, wo er Probst war, bald auf dem dem Bisthum gehörigen Schloss Fürstenburg in Tyrol, auf und suchte auf eidgenössischen Tagen und — als Reichsfürst — bei der Reichsversammlung Hülfe gegen die Bündner. Daneben dachte er auch daran, auf das Bisthum zu Gunsten eines Italieners zu resigniren. Ein Versuch in dieser Richtung ward aber von den Bündnern als Landesverrath qualifizirt und kostete dem Abt von St. Luzii, den man für seinen Ansehmann bei diesem Geschäft hielt, den Kopf. Paul Ziegler starb den 25. August 1541 zu Fürstenburg.

Jetzt ward vom Kapitel der bisherige Domprobst, *Luzius Iter* von Chur, zum Bischof gewählt. Die Anerkennung desselben durch die Gemeinden des Gotteshausbundes und die Huldigung derselben zog sich aber, namentlich durch die Umtriebe seines Gegenkandidaten, Bartholomäus von Salis, bis in's Jahr 1543 hinaus. Luzius fand bei seinem Regierungsantritt fast alle Besitzungen des Domstiftes, theils von

⁹⁷⁾ Wir werden an einem andern Orte seine mannigfachen Beziehungen zu unserer vaterländischen Zeitgeschichte darzulegen versuchen.

⁹⁸⁾ Rahn a. a. O. p. 408, 514. Vgl. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, III. Heft, p. 423. Nach den zum Hause gehörigen Dokumenten kaufte Bischof Paulus das Haus 1518 von Lorenz Klauser um 1100 rheinische Gulden, weshalb es 1527 „des Bischofs von Chur Haus“ heisst. 1530 veräusserten es aber „die Befehlshaber der Stift“ wieder um 800 Gulden. — Nach Herrn Tuor's gef. Mittheilung bietet das bischöfliche Archiv über die Erbauung der Kapelle keinen Anhalt.

Bischof Paulus, theils von den Gotteshausleuten veräussert, und hatte die grösste Mühe, das aus den Fugen gegangene Bisthum, namentlich seine Finanzen, wieder einigermaassen herzustellen. Doch gelang ihm diess im Einverständniss mit den Häuptern des Gotteshausbundes, bei denen seit der Schlacht bei Kappel die Stimmung dem Stift gegenüber umgeschlagen hatte. — Schon den 4. Dezember 1548 starb Luzius⁹⁹⁾.

Aus diesen streng nach den Quellen¹⁰⁰⁾ gegebenen Darstellungen folgt unwiderleglich, dass die Wandmalereien im bischöflichen Palast vor dem Sommer 1525 oder aber nach dem Jahre 1542 müssen entstanden sein.

Nun sind uns keinerlei Zeugnisse bekannt, welche über das Aussehen der bischöflichen Residenz während der Regierung des Bischofs Paulus oder während der Reformationswirren Aufschluss gäben. Dagegen existiren mehrere aus der Zeit seines Nachfolgers, die wir hier in's Auge zu fassen haben.

Der Dichter *Simon Lemnius* (starb den 7. Dezember 1550) nimmt in seinem Heldengedicht „Ræteis“ Gelegenheit, die Churer Bischöfe bis auf seine Zeit aufzuzählen. Dem Bischof Luzius, als dem Wiederhersteller des Bisthums, widmet er ein-begeistertes Lob.

Cænobia atque arces cum religione jacebant,
Nullus erat Præses, sedes et templa ruinas
Et veteres turres et tecta antiqua minantur.

— — —

Lucius excelsus labantes turribus arces
Restituit, renovatque domos, templumque coronat,
Et reparat sedes collapsas undique priscas;
Tum reditus templi magnos sparsasque per oras
Arcis opes redimit — —
Hunc decorant artes et docta Minerva nitescens
Ingenuum coluit versusque adjecit Apollo etc.¹⁰¹⁾

Diese Verse schreiben dem Bischof Iter eine Thätigkeit zu, in deren Zusammenhang die Erstellung der Wandmalereien im bischöflichen Palast auf's ungezwungenste ihren Platz findet.

Ein zweiter Dichter dieser Zeit entwirft ein noch glänzenderes Bild der damaligen bischöflichen Residenz. Die *Rhetia* des *Franziskus Niger*, zu Basel im Januar 1547 gedruckt und dem Bischof Iter dedezirt¹⁰²⁾, gibt eine pompöse Beschreibung der Stadt Chur. Nachdem der Rath sein Kompliment erhalten und die gelehrte Schule, an der Salletta gewirkt hatte, Ponticella und Lemnius noch wirken,

⁹⁹⁾ So Campell a. a. O. p. 393 und Eichhorn p. 156. — Fetz (p. 165) gibt unter Berufung auf sein Portrait im bischöflichen Palast, (gemalt im XVII. Jahrhundert, vgl. Note 56) „und auf andere Urkunden“ den 4. Dezember 1549 an.

¹⁰⁰⁾ Vgl. namentlich Eichhorn, Codex Probationum N. 131—138 zum Episcopatus Curiensis.

¹⁰¹⁾ Die Ræteis von Simon Lemnius. Herausgegeben von Placidus Plattner. Chur 1874. Lemnius wurde 1550 über der Ausfeilung des Werkes vom Tod überrascht. Obige Stelle (Ende des fünften Buches, Vers 359 ff.) fällt aber noch in die Regierungszeit des Bischofs Iter, dessen Gunst der Dichter anruft und dem er noch lange glückliche Jahre wünscht.

¹⁰²⁾ RHETIA, Siue de situ et moribus Rhetorum: Francisco Nigro Bassanensi autore. BASILEAE. Am Schluss: BASILEAE, EX OFFICINA Ioannis Oporini, Anno Salutis M. D. XLVII. Mense Januario. — Nach Zedler war Niger Rektor in Chiavenna. Hievon weiss aber der gründlichste Forscher über Veltliner Geschichte, Quadrio (Dissertationi critico-storiche intorno alla Retia di qua delle Alpi oggi detta Valtellina. Milano 1755 f. Vol. III. 1416) Nichts. Ueberhaupt liegt die Person und literarische Wirksamkeit des Franciscus Niger völlig im Dunkel.

gefeiert worden, kommt der Dichter auf die stattlichen Gebäude, die gepflasterten Strassen und die laufenden Brunnen¹⁰³⁾ und fährt dann fort:

Verum quæ eximiæ laudis sibi uendicet arcem,
Arx est, dicta supra paulo jam Martia dici,
Quæ nunc coniuncta est urbi: sed splendida longe
Facta magis, fabricisque adeo exornata superbis,
Dædali ut in nulla sit parte laboribus impar.
Maxima consurgit uenerandi ad sidera moles
Sumptibus hic summis templi, summa arte locati.
Hic educta uides Romana palatia cælo,
Queis bifera Alcinous pomaria iunxit, et hortos,
Piscinas Nereus, uiuosque ab origine fonteis.
Sed quod præcipue mirum locus exhibet, ipse est
Iterius, templi præsul, præfectus et arcis,
Sacrorum Antistes, pariter pietate uerendus,
Relligione sacer, patriæ pater optimus idem.

Worauf noch 13 Strophen des Lobes seines vornehmen Geschlechtes, seiner Tugenden, seiner Munifizienz und anderer edler Eigenschaften folgen, welche aber aufzuzählen des Dichters Stimme zu schwach, die Zeit zu flüchtig ist. Die Art, wie hier die Bauten der bischöflichen Residenz mit ihren Kunstwerken, Gärten, Fischteichen, Wasserleitungen und — als grösste Merkwürdigkeit — der Bischof selbst, einander an die Seite gestellt werden, macht nicht den Eindruck, als wolle der Bischof als Urheber jener Wunder bezeichnet werden. Kaum hätte der Dichter, der um bestimmte Züge zum Lob seines Gönners offenbar verlegen ist, versäumt dieses Verdienst, wenn wirklich es auf Rechnung desselben fiel, mit ausdrücklichen Worten hervorzuheben.

Noch auffallender ist ein drittes Zeugniß. *Sebastian Münster* sagt in seiner *Cosmographia* (Ed. 1550, p. 518) von der bischöflichen Residenz, sie sei „splendide ab intra et extra ornata regalibusque mansionibus decorata“; und in den Deutschen Ausgaben (1576 p. DCCXLIX; 1578 p. DCCXXXVI): „Des Bischoffs Hoff ist inwendig und ausswendig viel Herrlicher gebauwen (als der Thumbherren Häuser) und hübsch geziert mit Gemäld und Täfleten Stuben und andere Gemachen.“

Nun hatte Bischof Iter dem Sebastian Münster die Zeichnung — und ohne Zweifel auch die Kosten — für den Holzschnitt der Stadt und des Schlosses, geliefert (siehe Note 6), was dieser an in die Augen fallender Stelle verdankt. Ist nun anzunehmen, dass, wenn Iter selbst der Urheber dieser Pracht war, Münster es unerwähnt gelassen hätte? Kaum.

Wenn man aber mit Münsters Worten seinen Holzschnitt des Schlosses vergleicht, so begreift man nicht, was ihm Veranlassung geben konnte, den Schmuck gerade des Aeussern hervorzuheben, wenn darunter nicht die Wandmalereien des äussern Korridors verstanden sind. Diesfalls hätten wir in

¹⁰³⁾ Est quoque magnificas ædeis hic cernere passim,
Strata platearum et uitreas per compita fonteis,
Ornamenta urbis, populiue haud commoda parua.

*Münsters Worten*¹⁰⁴⁾ das älteste und bis auf die Gegenwart herunter einzige schriftliche Zeugniß für die Todesbilder im bischöflichen Palast.

Endlich mögen hier noch die Worte Campells angeführt werden. Er sagt in seinem um 1570 verfassten Geschichtswerk: „Unter vielem Bemerkenswerthen, womit Bischof Luzius den bischöflichen Palast schmückte, verdient vor Allem jener Palast Erwähnung, welchen er für seinen Probst, Andreas Salis, Sohn seiner Schwester und des Hauptmann's Anton, im Jahre 1549 erbaute“¹⁰⁵⁾.

Hält man alle diese Aussagen zusammen, so empfängt man den Eindruck, dass das bischöfliche Schloss seine für jene Zeit luxuriöse Ausschmückung im Wesentlichen *vor der Reformation* erhielt, dass es während dieser und der Abwesenheit des Bischofs Paulus erheblich litt, von Bischof Luzius aber, gleicherweise wie die Kirche (Note 34), restaurirt wurde. Eine bestimmte Entscheidung über die Entstehungszeit der Wandbilder liegt darin freilich nicht; und diese muss demnach aus dem künstlerischen Charakter der Gemälde gewonnen werden.

B. Originalität der Wandbilder.

Unsere Vergleichung der Churer Wandbilder und ihrer Ueberschriften mit den Holzschnitten hat uns zu dem Resultat geführt, dass erstere nicht nach den letztern kopirt, sondern eine eigene, den Holzschnitten vorgängige Redaktion dieser Bilderserie sind. Die Frage, ob sie vor dem Jahr 1525 oder nach dem Jahr 1542 entstanden seien, präzisirt sich also dahin: *Haben wir hier die vor dem Jahre 1525 entstandene Originalausführung dieses Bilderzyklus oder eine nach 1542 erstellte Kopie nach demselben?* Im letztern Fall wäre über das einstige Vorhandensein des Originals irgend ein Nachweis erforderlich.

Nun gibt es eine alte Tradition über einen *von Holbein gemalten Todtentanz zu Basel*. Diese Tradition hat vom XVII. Jahrhundert an die Wendung genommen, Holbein habe den Todtentanz beim Predigerkloster gemalt. Seitdem man nun allgemein das Irrthümliche dieser Vorstellung erkannt¹⁰⁶⁾, hat

¹⁰⁴⁾ Merian in der „Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae“ MDCXLII (resp. MDCLIV) p. 82 und der „Denkwürdige und nützliche Rheinische Antiquarius“ (Kleine Ausgabe) Frankfurt am Mayn 1744, p. 44, wiederholen diese Worte in etwas anderer Fassung. Eine anderweitige Erwähnung der Bilder ist uns weder bei einem ältern Topographen, noch Historiker, noch Kunsthistoriker begegnet. Speziell wissen weder *Füssli*, noch *Hegner*, der doch allen Arbeiten, die mit Holbein in Verbindung gebracht wurden, so eifrig nachgieng und auch offenbar Irrthümliches erwähnt, noch *Massmann*, noch *Röder* und *Tschärner* (im „Gemälde des Kantons Graubünden“) etwas von den Malereien, was zwar zu der oben angegebenen Zeit ihrer Wiederentdeckung auf's Beste passt, für das XVII. Jahrhundert aber immer auffallend bleibt. Indessen mag man sich erinnern, dass die *Fresken Holbeins am Hertensteinischen Hause in Luzern*, die doch vor Jedermann's Augen lagen, vor dem XIX. Jahrhundert gleichfalls *von keinem einzigen Schriftsteller* erwähnt werden.

¹⁰⁵⁾ In C. von Mohr's Uebersetzung (Archiv für Geschichte der Republik Graubünden) II, p. 378. Der „Palast“, auf Münster's Holzschnitt ausdrücklich bezeichnet als *Probstei*, ein einstöckiges Gebäude mit Bogenstellungen nach dem Hof und (1550) einer hölzernen geschlossenen Gallerie nach Aussen zu, hat über der Thüre die Wappen des Bischofs Iter und des Domprobstes Salis mit der Jahrzahl 1546.

¹⁰⁶⁾ Zum letzten Mal hat Professor Friedrich Fischer in Basel in seiner der „Festschrift zur Einweihung des Museums in Basel 1849“ einverleibten Untersuchung: „Ueber die Entstehungszeit und den Meister des Grossbasler Todtentanzes“ diese Meinung verfochten. Die Schrift enthält eine Menge zutreffender und scharfsinniger Beobachtungen. Namentlich ist der Nachweis, dass der Gross-Basler Todtentanz, wie wir ihn aus Merian's Kupferstichen, Büchel's Zeichnungen und den erhaltenen Fragmenten noch kennen, vielfach die Formen und Kostüme des XVI. Jahrhunderts zeige, durchaus richtig; nur dass dies Alles nicht, wie Fischer sagt, dem ersten Drittel, sondern der *zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts* d. h. den im XVI. Jahrhundert über das Gemälde ergangenen Restaurationen, namentlich derjenigen von 1568, angehört. Bei diesem Anlass sind auch die Holbeinischen Figuren aus den Todesbildern hereingekommen.

man die ganze Tradition als auf dieser Verwechslung beruhend, verworfen. Allein hier muss sie noch einmal geprüft werden.

Der älteste Kunsthistoriker, der über Holbein berichtet, ist bekanntlich *Karel van Mander*. Derselbe erwähnt in seinem *Schilderboeck* (Amsterdam 1608; 2. Aufl. 1618, fol. 142 b) Holbeins (Bauern-) „Tanz am Fischmarkt“ zu Basel und fährt dann wörtlich fort¹⁰⁷⁾: „Noch sind unter andern seiner kunstfertigen Sachen von ihm auf dem Rathhaus sehr hübsch gemalt und gut ausgeführt, verschiedene Stücke oder Kompartimente (percken, Einrahmungen, in Kompartimente getheilte Bilder), welche der Todtentanz sind, nämlich wo der Tode alle Stände von Menschen wegnimmt, wo Jeder um das Seinige sich kümmert und (so scheint es) noch Wunder auszurichten [wunder viel zu leisten] gedenkt. Etliche Kriegsleute oder andere stellen sich gegen den Tod zur Wehr, müssen aber fort, werden durchstochen oder der Tod entrückt der Mutter das liebe Kind, um die Betrübniß der Eltern unbekümmert; oder er schlägt die Trommel zum Kriege: Summa, er lässt Niemanden frei, vom Pabst bis zum Bauern oder armen Mann hinunter. Wie denn auch diese Geschichten ausführlich nach derselben Komposition von ihm erschienen sind in einem Büchlein von Holzschnitten, welches ein hübsches Ding ist“. Van Mander macht also im Einzelnen folgende Bilder namhaft: 1) Den Pabst; 2) den Bauern oder armen Mann, welche beide im Gross-Basler Todtentanz und bei Holbein vorkommen und über die Nichts weiter gesagt ist; 3) das Kind, gleichfalls im Prediger Todtentanz und bei Holbein; die nachdrückliche Art, wie van Mander von der Betrübniß der Mutter redet, lässt aber schliessen, dass ihm in der That Holbeins Bild vor Augen stand; 4) den vom Tod durchstochenen Ritter, nur bei Holbein, älteste Lyoner Drucke Nr. 31; 5) den Kriegsmann mit dem die Trommel schlagenden Tod im Hintergrund, nur bei Holbein in den spätern Lyoner Ausgaben Nr. 40. Es ist demnach sicher, dass Van Mander nicht vom Prediger Todtentanz, sondern von Holbeins Todesbildern spricht. Von diesen also behauptet er, sie seien, den Holzschnitten entsprechend, auf dem Rathhaus zu Basel in Kompartimenten gemalt gewesen. Offenbar waren seiner Ansicht nach diese Malereien die Originale, nach welchen dann die Holzschnitte erschienen.

Welches Gewicht hat nun Van Manders Zeugniß? Die dem *Schilderboeck* angehängte Lebensbeschreibung Van Manders berichtet: „Im Jahr 1577 wieder aus Italien nach Basel kommend, machte er da auf dem Begräbnissplatz, „Gottesacker“ genannt, einige Stücke, Jacobs Flucht enthaltend (welche Herr Spranger gesehen hat und sagte, sie seien besonders schön), zog hernach nach Wien, um mit Spranger die Triumpfbogen für den Einzug des Kaisers Rudolf zu machen“ etc. Also: Ein Künstler hält sich 1577 einige Zeit zu Basel auf und benützt diesen Aufenthalt, um sich mit Holbeins Werken bekannt zu machen; dieser Augenzeuge berichtet 1608, er habe die Gegenstände der Holbeinischen Todesbilder auf dem Rathhaus in Einfassungen oder Kompartimenten gemalt gesehen. Das Zeugniß lautet möglichst bestimmt und klar. Und im Zusammenhang mit demselben gewinnen denn auch die drei dem Gross-Basler Todtentanz und Holbeins Bildern gemeinsamen Figuren des Todes Bedeutung. Wir haben nachgewiesen, dass ohne Zweifel alle drei durch Hans Hug Klüber 1568 von Holbein herüber genommen und beim „Narren“, beim „Waldbruder“ und beim „Koch“ angebracht worden sind, *der Tod beim „Koch“ aber nicht nach dem Holzschnitt, sondern nach einer dem Churer Wandbild des „Abtes“ entsprechenden Vorlage*. Was kann das für eine Vorlage gewesen sein? Das Nächstliegende ist, an eine öffentlich ausgestellte Vorlage, also ein Gemälde, vermuthlich Wandgemälde, zu denken. Und nun halte

¹⁰⁷⁾ Ich verdanke die Uebersetzung meinem verehrten Kollegen, Herrn Professor Kinkel.

man dazu, dass noch im XVIII. Jahrhundert zwei beachtenswerthe Stimmen aus Basel: Professor Beck, 1757, und Emanuel Büchel, 1776, einen von Holbein gemalten Todtentanz erwähnen, den sie ausdrücklich dem beim Prediger-Kloster gegenüberstellen¹⁰⁸). Das Zusammentreffen dieser Momente scheint der Vermuthung, das Original der Churer Bilder möchte in Basel zu suchen sein, einen gewissen Halt zu geben.

Nun aber treten zwei gewichtige Bedenken ein: Wenn Van Mander von sehr hübsch gemalten Holbeinischen Bildern auf dem Rathhaus zu Basel redet, welche in Kompartimente eingetheilt seien, so ist die Vermuthung fast nicht abzuweisen, es liege hier eine Verwechslung vor mit der in acht Feldern oder Kompartimenten gemalten Passion Holbeins, die immer als sein Meisterwerk galt und, so lange man weiss, auf dem Rathhaus aufbewahrt wurde, oder aber mit den grossen, zu Van Manders Zeiten noch sichtbaren Bildern Holbeins im Rathhaussaal, welche gleichfalls durch eine gemalte Architektur von einander getrennt waren, und die van Mander so wenig als die Passion erwähnt. Eine solche Verwechslung konnte Letzterm in der Zeit zwischen 1577 und 1608 um so leichter begegnen, als aussen am Rathhaus eine der Holbeinischen Kostümstudien, deren Zusammenhang mit den Todesbildern wir (p. 54) festgestellt haben, im Vorzimmer des Kleinen Rathsaals aber in einer allegorischen Gruppe der Handwerker aus dem Bild des „Richter“, Nr. 17 (nach dem Holzschnitt) angebracht ist. Beide Figuren sind über lebensgross und aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Dazu kommt nun aber noch, dass alle andern Schriftsteller des XVII. und XVIII. Jahrhunderts von einem in Basel gemalten Todtentanz Holbeins entweder schweigen oder so von demselben reden, dass die Verwechslung mit dem Todtentanz im Prediger-Kloster am Tage liegt¹⁰⁹). Am schwersten wiegt das

¹⁰⁸) Beck sagt in seiner Ausgabe von Wurtsisens Chronik (1757) p. 294: „Es ist eine sehr gemeine, aber ganz irrige Meinung, dass der Todtentanz zu Basel von dem berühmten Holbein sei gemahlet worden. — Der Irrthum mag nicht nur daher kommen, weil man in Basel gleichsam gewohnt war, die Malerei, so ziemlich gut gerathen, dem Holbein zuzuschreiben; sondern auch weil derselbe in der That einen Todtentanz gemahlet und in Holz geschnitten, der aber ganz andere Stellungen der Bilder enthält.“

Emanuel Büchel in seinem handschriftlichen „Todtentanz auff dem Prediger-Kirchhof zu Basel“ (1776) I, 129: „Und schreibt man solches Werk insgemein dem berühmten Holbein zu, weil diese Stadt sein Vaterland gewesen, er auch sonst einen Todtentanz gezeichnet und in Druck gegeben und über dieses dergleichen Vorstellungen, so jetzt aber durch die Länge der Zeit ganz erloschen sind, an ein anderes Haus gemahlt hatte.“

Beide Stellen hat Mussmann: Die Baseler Todtentänze p. 25, 26 beigebracht. Was beweisen sie aber? Beck redet von dem Holbeinischen gemalten Todtentanz nicht wie ein Augenzeuge. Es sieht wie eine Supposition seinerseits aus: es habe zu den Holzschnitten auch ein gemaltes Original gegeben. Büchel umgekehrt hat Holbeinische Todes-Vorstellungen noch in schwachen Spuren gesehen. Aber er sagt nicht, dass sie mit den Holzschnitten übereinstimmten. Es waren nur dergleichen Vorstellungen. Das können einzelne Motive nach den Holzschnitten, die mit andern zusammen zum Schmuck einer Façade verwendet wurden, es können aber auch ganz abweichende Kompositionen gewesen sein. In keinem Fall aber beweisen Büchels Worte für ein Originalgemälde Holbeins.

¹⁰⁹) Die Zeugnisse sind gesammelt bei Massmann a. a. O. p. 23 ff. Hier ist aber noch ein seltsamer Irrthum zu berichtigen. Douce in „The Dance of Death painted by H. Holbein and engraved by W. Hollar“ sagt p. 16, wo er von der Tradition eines von Holbein gemalten Todtentanzes redet: „Bishop Burnet, in his travels of Switzerland, speaks of a Dance of Death, painted by Holbein „on the walls of a house where hi used to drinke“, which was then so worn out, that very little was to be seen except shapes and postures.“ Die Originalausgabe von Burnets Buch kam uns lange nicht zu Gesicht. Dagegen wunderten wir uns, dass in der Französischen Uebersetzung (Voyage de Suisse, d'Italie etc. par M. Burnet, docteur en Théologie fait ès années 1685 et 1686, Rotterdam 1687, p. 228) die von Douce angezogene Stelle lautet: „On voit aussi une dance, qu'il peignit sur les murailles d'une maison, où il avoit accoutumé de boire, laquelle est si effacée, qu'on n'y remarque quasi plus rien, que quelques figures et quelques postures, qui ne laissent cependant de marquer l'habilité de la main qui y a travaillé.“ Ganz gleichlautend in der Französischen Ausgabe: Rotterdam 1690

Stillschweigen des Remigius Fesch in seinen auf Holbein bezüglichen Aufzeichnungen von 1651 ff. Denn Fesch erwähnt das Haus zum Tanz, das Holbein gemalt hatte, *zitiert hiebei van Mander*, und geht dann sofort auf die Bilder im Rathhaussaal über. Von dem angeblichen Todtentanz kein Wort¹¹⁰⁾. Dieser Kenner der Holbeinischen Werke hielt also van Manders Notiz für eine mit Stillschweigen zu übergehende Verwechslung. Damit fiel denn für die Stimmen aus dem XVIII. Jahrhundert jede Beweiskraft dahin, selbst wenn sie noch viel bestimmter von einem Originalwerk Holbeins redeten, als wirklich der Fall ist.

Die Churer Bilder sind aber überhaupt weder nach einer Basler, noch nach irgend einer andern Vorlage kopirt, sondern für Chur komponirt worden. Dies beweist — von allem Andern abgesehen — das den Mauerfeldern dieses Riegelwerkes angepasste, also durch dieses Lokal bestimmte Format der Bilder, welches offenbar das Originalformat der Kompositionen ist.

Die Churer Bilder sind ferner nicht erst nach 1542 gemalt worden. Dies beweist das auf allen Gemälden — ausser in dem Ersatzbild des „Königs“ — durchaus und in allen Details dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts angehörige Kostüm, das stellenweise noch alterthümlicher ist, als auf den Holzschnitten. *Folglich fallen die Bilder vor das Jahr 1525.*

Mit dieser Zeitbestimmung trifft zusammen, dass die beiden um die Mitte des XVI. Jahrhunderts an der Bilderwand angebrachten Thürgerichte in das die Nebenfelder einrahmende Leistenwerk und theilweise in die angrenzenden Bilder selbst einschnitten. Die Bilder und ihre Umrahmung müssen also älter sein als diese Thürgerichte.

Endlich: Die Churer Bilder sind unter Holbeins Leitung gemalt worden. Dies beweisen die Bordüren zwischen und die Kopfstücke über den Bildern, welche durch die Eintheilung dieser Bilderwand bedingt, also für dieses Lokal entstanden sind. Namentlich die letztern zeigen den unverkennbaren Holbeinischen Charakter.

p. 381. Und im Deutschen: Des berühmten Englischen Theologi D. Gilberti Burnets Durch die Schweiz, Italien und Frankreich im J. 1685 u. 86 gethane Reise u. s. w. Leipzig 1687, Bd. II, p. 252. „Man siehet auch einen Tantz, den er an die Mauer eines Hauses, allwo er zu trincken pflegte, gemahlet“ etc. Und wieder *wörtlich* übereinstimmend in der Deutschen Ausgabe von 1688 in Einem Band, p. 562 u. 563. Es war nun kein Zweifel, dass mindestens die Uebersetzungen nicht von einem Todtentanz sondern von dem *Bauerntanz* reden, der dem Haus „*Zum Tanz*“ den Namen gegeben und der noch im vorigen Jahrhundert sichtbar war. *Und so auch das Original.* Denn hier (Some letters containing an account of what seem'd most remarkable in travelling thro' Switzerland, Italy, some Parts of Germany etc. In the Years 1685 and 1606. London MDCCXXIV, p. 281) heisst es: „There is also a *Dance* he painted on the walls of an House where he used to drink, that is so worn out, that very little is now to be seen except shapes and Postures“ etc. Von Douces Aussage, dass Burnet einen von Holbein gemalten *Todtentanz* in Basel erwähne, ist also das *Gegentheil* richtig. Zur Feststellung dieser Thatsache war uns Herr Universitätsbibliothekar Dr. Sieber in freundlicher Weise behülflich.

¹¹⁰⁾ Bei Woltmann II, 48 ff. Voraus geht ein Zitat Van Manders. Dann folgt die Aufzählung aller OPERA Holbeins, von denen Fesch irgend welche Kunde hatte:

I. Basileæ in platea ferrea, Eisengassen quam vocant, domus est, cui nomen Zum Dantz, in qua etiamnunc miro artificio huius pictoris manu *divina*, in muro sub tecto, picta conspicitur chorea rusticorum saltantium, cuius in vita quoque auctoris meminit Manderius supradictus.

Pro hac pictura Holbenius habuit florenos XL. notante Zwingero in meth. Apodemica fol. m. 199.

II. In curiæ Basiliensis area superiori parietes tres divina similiter huius pictoris manu sunt picturis variis exornati.

C. Verhältniss der Wandbilder zu Holbeins übrigen Werken.

Hat Holbein denjenigen Antheil an den Churer Wandbildern, den unsere Untersuchungen statuirt haben, so muss deren Anfertigung in die Zwischenzeit zwischen seiner Uebersiedelung nach Basel und seiner ersten Englischen Reise, d. h. also zwischen 1515¹¹¹⁾ und Herbst 1526 fallen. Ueberblickt man nun Holbeins Arbeiten aus dieser Periode, so zeigen sie unter einander starke Abweichungen.

In den *spättern Jahren dieses Zeitraumes* sehen wir Holbein fortwährend mit der Lösung schwieriger Probleme beschäftigt. Er wählt *auffallend tiefe Augenpunkte*, und zwar nicht nur da, wo eine Untenansicht der Figuren in der Wirklichkeit stattfand, wie bei den Façadebildern — so schon die Fresken vom Hertensteinischen Hause¹¹²⁾, so Karl der Grosse¹¹³⁾ und die Figuren am Hause zum „Tanz“¹¹⁴⁾ — oder bei den Orgelflügel¹¹⁵⁾. Diese Manier wiederholt sich auch bei Zeichnungen — Maria mit dem Kind, zwischen zwei Säulen sitzend¹¹⁶⁾, die h. Familie in der Nische¹¹⁷⁾ — und auf Gemälden — das Diptychon: Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter¹¹⁸⁾ — bei welchen keine technische Veranlassung hiefür vorlag. Ja, wenn der Leichnam Christi wirklich, wie nach dem Format zu schliessen, ein Predellenbild war, so sehen wir den tiefen Augenpunkt in einem Falle angewandt, wo der tiefen Lage wegen umgekehrt der hohe gefordert war. — Daneben hat Holbein in manchen seiner Kompositionen auch wieder den bei seinen Zeitgenossen, namentlich bei Dürer beliebten *hohen Augenpunkt*, welcher die Darstellung einer tiefern Szene gestattet und sich besonders für Bilder mit mehrern gesonderten Vorstellungen empfiehlt. Namentlich in den *Icones Veteris Testamenti*, wo Holbein die Aufgabe gestellt war, solche Bilder mit verschiedenen Szenen zu zeichnen¹¹⁹⁾, hatte er Gelegenheit, den hohen Augenpunkt anzuwenden. Das Eigenthümliche ist nun aber, dass Holbein mit demselben auch wieder den tiefen Gesichtspunkt kombinirt, d. h. dass er *bei einzelnen Figuren einer Komposition die Untenansicht anbringt*, so dass sich in Einer Gruppe, ja gelegentlich in Einer Figur, zwei Perspektiven kreuzen und seltsam verschobene Formen herauskommen. Im Zusammenhang mit dieser Tendenz nach kunstreichen Verschiebungen steht denn auch Holbeins zunehmende Vorliebe für äusserst schlanke, ja gestreckte Gestalten, während er sie früher umgekehrt auffallend kurz und gedrungen gehalten hatte. Beispiele solcher kombinirter Gesichtspunkte innerhalb Einer Komposition, sowie auch übermässig gestreckter Figuren bieten die *Icones*, die gemalte und namentlich die getuschte Passion. — Im Weiteren bemüht sich Holbein, seinen Figuren, soweit sie dem — Jüdischen oder klassischen — Alterthum angehören, das richtige *Zeitkostüm* zu geben. Es ist ein freilich sehr konventionelles, theilweise phantastisches, aber es ist ein antikgemeintes Kostüm. — In der *Farbengebung* stellt er sich nicht nur die Aufgabe, die Wirkung verschiedener Stoffe und das athmende Leben in den Köpfen zum Ausdruck zu bringen; er versucht sich auch an den mannigfachsten und kunstreichsten Beleuchtungseffekten. — Hat Holbein den Impuls zu diesen malerischen Problemen, soviel wir sehen, aus der *Mailänder Schule* empfangen, so weisen die

¹¹¹⁾ Die Zürcher Tischplatte, von Holbein für den am 24. Juni 1515 zu Marignano gefallenen Fähnrich Hans Bär von Basel gefertigt, beweist Holbeins Aufenthalt in Basel mindestens seit dem Frühjahr 1515. Woltmann I, p. 110 f.

¹¹²⁾ Basler Skizze Nr. 81, Woltmann Nr. 103.

¹¹³⁾ Basler Skizze Nr. 26, Woltmann Nr. 48, Braun Nr. 36.

¹¹⁴⁾ In verschiedenen Skizzen und Kopien erhalten.

¹¹⁵⁾ Basel. Vorsaal Nr. 1, Woltmann Nr. 4. — Die Skizzen Nr. 75, Woltmann Nr. 98, Braun Nr. 22, 23.

¹¹⁶⁾ Basel Nr. 30, Woltmann Nr. 52, Braun Nr. 58.

¹¹⁷⁾ Basel Nr. 33, Woltmann Nr. 62, Braun Nr. 80.

¹¹⁸⁾ Basel Nr. 24, 25, Woltmann Nr. 19, Braun 122, 123.

¹¹⁹⁾ Siehe die in Note 20 erwähnten „Ergänzungen und Nachweisungen“.

Versuche kunstreicher Perspektiven und namentlich die unmotivirten Untenansichten entschieden auf *Mantegna* hin. In diesem Aufsuchen von Schwierigkeiten und in dieser Anlehnung an Italienische Vorbilder liegt es, dass die meisten Bilder Holbeins aus dieser Epoche dem Beschauer einen gemischten Eindruck hinterlassen. Man bewundert die Geschicklichkeit, mit der hier die Schwierigkeiten überwunden sind. Aber man sieht auch, diese Schwierigkeiten sind gesucht worden. Man hat nicht das Gefühl einer frei aus der Phantasie geflossenen Schöpfung, einer mit innerer Nothwendigkeit so und nicht anders gewordenen Komposition. Man steht vor einem Ergebniss verschiedener Versuche und Einflüsse.

Die Werke der *frühern Zeit* zeichnen sich aus durch die Abwesenheit aller dieser angeführten Eigenthümlichkeiten. Die Kompositionen sind einfach, die Gestalten eher gedrunken als gestreckt, der Augenpunkt ist, wo nicht die Perspektive es anders fordert, der mittlere; das Kolorit zeigt feine Beobachtung und tiefes Verständniss der Natur, ist aber von künstlichen Effekten durchaus ferne. Mit antiquarischen Skrupeln quält sich Holbein noch nicht. Alle seine Personen tragen das Kostüm der Gegenwart. Eine Ausnahme machen nur die Nachahmungen fremder Vorbilder, wie der Triumphzug Cäsars am Hertensteinischen Hause zu Luzern. — Aus diesen Gründen empfängt man von den Bildern aus Holbeins erster Periode einen frischeren, einheitlicheren Eindruck als von den mehr studirten der spätern Zeit.

Den Uebergang von der frühern zur spätern Art nun scheinen die *Rathhausbilder Holbeins zu Basel* gebildet zu haben. Freilich ist das Material, auf dem unsere Kenntniss derselben beruht, nur sekundär und zudem äusserst fragmentarisch: Umrisszeichnungen nach den Skizzen, Kopien nach den Gemälden, nebst ein Paar unbedeutenden Fragmenten der letztern. Immerhin lässt sich soviel erkennen, dass hier von künstlichen Beleuchtungseffekten Nichts zu sehen war. Das Kolorit, lebhaft und brillant, von vorzüglicher Harmonie, war doch durchaus einfach und der Komposition untergeordnet, deren grosse Linien es klar heraushob. — Die Kostüme waren, soviel wir sehen, mit wenigen Ausnahmen, diejenigen der Fürsten, Krieger und Bürger zur Zeit Holbeins; auch der Perserkönig Sapor erscheint nicht anders. Dagegen war das Kleid des Charondas einigermassen antikisirt; und Curius Dentatus trug ein ausgesprochen antikes Gewand, in welchem er einen seltsamen Kontrast bildete zu den zeitgenössisch gekleideten Gesandten der Samniter, die vor ihm stehen, und zu dem Basler Stadtläufer, der unter der Komposition angebracht ist. — Die Gestalten erscheinen gleich entfernt von gedrungener Kürze wie von übermässiger Länge. — Die Kompositionen sind von äusserster Einfachheit, aber gerade darum von mächtiger Wirkung. — Endlich der *Augenpunkt*. Von den nach den Originalskizzen gefertigten Umrisszeichnungen haben — laut gef. Mittheilung des Herrn Dr. E. His — nur Zaleukos und die weibliche Figur, welche auf die Tafel mit dem Spruch: O vos regentes etc. zeigt, den tiefen Augenpunkt, so dass selbst die Füsse der vordersten Personen kaum sichtbar sind. Dagegen hat die Hessische Kopie des Zaleukos, welche auch sonst in der Komposition ziemliche Abweichungen von jener Zeichnung zeigt, den hohen Augenpunkt. Derselbe findet sich auf allen Hessischen Kopien beobachtet. Man kann also hier nicht wohl eine willkürliche Abweichung des Kopisten vom Original annehmen, da derselbe ja in diesem Falle die ganze Perspektive geändert haben müsste. Die Wandgemälde waren in einiger Höhe über dem Beschauer angebracht. Holbein machte also in der Skizze den Versuch, die Figuren naturalistisch in der Untenansicht zu behandeln, kam aber bei der Ausarbeitung davon zurück.

Betrachtet man nun die *Churer Wandbilder* auf die angeführten Merkmale hin, so fällt das *Kostüm* ausser Vergleichung. Denn sämtliche Szenen sind Zeitbilder, bestimmt, das Hereinbrechen des Todes mitten in die *Gegenwart* zu veranschaulichen. Jede Veranlassung zu antiken Kostümen fiel damit weg.

Auch aus dem *Kolorit* lässt sich kein Schluss ziehen. Die sparsamen Farbaufträge der Bilder sind ganz accessorisch. Um so entscheidender ist denn die einfache *Anordnung der Gruppen*. Sie machen — mit Ausnahme etwa der „Herzogin“ — alle den Eindruck, als haben sie natürlich und nothwendig so und nicht anders arrangirt werden müssen. Es hängt dies zum Theil an der äusserst klaren und übersichtlichen Zusammenstellung der Figuren, zum nicht geringen Theil aber auch an dem *Augenpunkt*. Abgesehen von dem „Bischof“ (d. h. Hirten) und dem „Ackersmann“, bei welchen die Landschaft ein integrierender Theil der Szene ist, und folglich, um zur Geltung zu kommen, eine weite Perspektive mit hohem Augenpunkt erfordert — ist der Gesichtspunkt überall der mittlere, in der Brusthöhe der Figuren liegende, an den wir im Leben gewohnt sind. Es ist aber unverkennbar, wenn Holbein die Absicht hatte, kunstreiche perspektivische Kombinationen oder Verschiebungen anzubringen, so boten ihm manche Bilder, namentlich die Doppelbilder (Schöpfung und Sündenfall, Adams Arbeit und Eva's Loos) und die episodisch eingefügten reichliche Gelegenheit hiezu. Anstatt dessen sehen wir gerade bei diesen Szenen ein kunstloses Neben- und Uebereinander; die ganze Perspektive beruht auf der verschiedenen Grösse der Figuren. Den Versuch eines kombinierten Gesichtspunktes zeigt bloss der „Richter“ — und dieser Eine Versuch ist *missglückt*. Den Unterschied der ursprünglichen und der später hinzugekommenen Bilder kann man auch mit Rücksicht auf die perspektivische Behandlung noch in den Holzschnitten deutlich erkennen, wenn man z. B. den „Ackersmann“ mit dem „Fuhrmann“ oder den „Bischof“ mit dem „Blinden“ vergleicht. Noch instruktiver sind eine Anzahl Details, die nur in der Holzschnittredaktion der Bilder vorkommen: der hoch ansteigende Vordergrund der Schöpfung, der auf den Pabst lauernde Teufel, der flachgelegte Krummstab beim Abt, der abgewandte Kopf des Domherrn, die heraufgezogene und entblösste Schulter des Buhlen. Alles das sind Motive, welche — meistentheils gar nicht in dieser Absicht angebracht — eine merkliche Steigerung der perspektivischen Wirkung enthalten. — Was die *Proportion der Figuren* betrifft, so finden wir in den Wandbildern nur Eine übermässig gestreckte Gestalt: Den vor dem Richter stehenden *Handwerker*, der auch in dieser Beziehung, wie durch seinen abweichenden Augenpunkt gewissermaassen aus der Komposition herausfällt. Die Mehrzahl der übrigen Figuren der Todesbilder haben eine *mittlere*, und sehr viele eine auffallend *gedrungene Statur*. Der Kaiser ist sogar beidemale, wo er vor dem Pabst kniet und wo er auf dem Throne sitzt, bis zur Verzeichnung zusammengedrängt. Im Holzschnitt ist dies theilweise korrigirt, wie denn dort auch einige andere Figuren, z. B. die der Schöpfung, der Prediger und der Bettelmönch, etwas mehr in die Länge gezogen erscheinen.

Zur Vergleichung sind endlich auch die *Icones Veteris Testamenti* heranzuziehen. Gewiss stehen sie, wie das schon Rumohr erkannt und trefflich ausgeführt hat (a. a. O. p. 59 f.) den Todesbildern in Manchem zur Seite. So in der Einfachheit der Anordnung der Gruppen, in der Tiefe der Empfindung, und in der Kraft der Charakteristik; auch an übereinstimmenden Einzelheiten fehlt es nicht. So ist z. B. die äusserste Figur rechts beim „Churfürsten“ und beim Tod Sauls (II. Regum I) fast identisch. Dagegen stellt gerade die Vergleichung mit den *Icones V. T.* wieder den völligen Mangel aller kunstreichen Perspektiven und aller Manier in Zeichnung und Drapirung bei den Churer Bildern in's volle Licht. Die *Icones* können aber nicht vor 1523 entstanden sein¹²⁰⁾.

Alle diese Merkmale versetzen die Wandbilder in Chur durchaus in die Reihe der *frühern Arbeiten Holbeins*, vor die *Icones Veteris Testamenti*, die die spätere Manier zeigen, und vor die *Rathhausbilder*, welche bereits den Uebergang zu derselben andeuten. Anderseits offenbart sich in den Churer Bildern ein

¹²⁰⁾ Siehe unsere Note 20 erwähnten „Ergänzungen und Nachweisungen“.

Kompositionsvermögen und eine Gabe der charakteristischen Darstellung der Personen und Situationen, wie sie Holbein bei den Fresken des Hertensteinischen Hauses noch nicht erreicht hatte. Dass Holbein, als er dieses Haus bemalte, Italien gesehen habe, ist sehr zweifelhaft. Dagegen verrathen die Churer Bilder in ihrer absolut sichern Beherrschung der architektonischen Formen, namentlich durch den Hintergrund des „Abtes“ die Kenntniss Italienischer Bauwerke. *Die Churer Gemälde fallen also zwischen die Malereien des Hertensteinischen Hauses und des Rathhaussaales in Basel.*

Holbein ist urkundlich in Luzern im Dezember 1517, wo er wegen eines Streithandels gebüsst, und im Frühjahr (Februar und Mai) 1519, wo er für untergeordnete Arbeiten bezahlt wird¹²¹⁾. Doch ist ungewiss, ob die Bemalung des Hertensteinischen Hauses nicht schon früher als im Dezember 1517 ihren Anfang nahm. Man las bei einem der Wappen im Innern die Jahrzahl 1517, welche wohl den Abschluss wenigstens eines Theiles der Malereien bezeichnete¹²²⁾. Wir wissen aber nicht, wann das Ganze vollendet wurde, und ob Holbein von 1517 bis 1519 ununterbrochen in Luzern war. Sicher ist dagegen, dass *Holbein vom Herbst 1519 an in Basel sesshaft war*. Er nimmt zu dieser Zeit die Zunft an, auf der er im folgenden Jahr Stubenmeister wird, und gleichfalls 1520 kauft er das Basler Bürgerrecht¹²³⁾. Das setzt ununterbrochenen Aufenthalt und die Absicht bleibender Niederlassung voraus. Nur bei festem Sitz in Basel, der übrigens durch einzelne Werke ausdrücklich bezeugt wird¹²⁴⁾, ist denn auch begreiflich, dass Holbein die Ausmalung des Rathhaussaales übertragen wurde, für welche er neben einheimischen Malern in Hans Dyg aus Zürich¹²⁵⁾ und Niklaus Manuel aus Bern¹²⁶⁾ beachtenswerthe Konkurrenten haben mochte. Diese Rathhausmalereien beschäftigten ihn vom Juni 1521 bis Ende 1522, in einzelnen Nebenparthien sogar noch bis in's Frühjahr 1523¹²⁷⁾. **Daraus folgt, dass die Churer Wandbilder zwischen dem Dezember 1517 und dem September 1519 entstanden sein müssen.**

In diese Zeit hat Woltmann auch mit vollem Recht Holbeins Reise nach Ober-Italien verlegt, welche er an den Luzerner Aufenthalt anknüpft¹²⁸⁾. Wenn der Weg von Luzern nach Mailand Holbein über den Gotthard führte, so steht anderseits Nichts entgegen, dass er den Rückweg über einen der Bündner Pässe nahm und so nach Chur kam. Ja, wenn wir nicht irren — doch wollen wir dies nicht premiren, unsere Auffassung hängt nicht an diesem Detail — so finden sich in zwei Holzschnitten noch

¹²¹⁾ Woltmann II, p. 33 und 240.

¹²²⁾ Hegner p. 119.

¹²³⁾ Die archivalischen Daten aus Basel sind gesammelt und publizirt von Dr. E. His in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, p. 115 ff. Die Regesten bei Woltmann II, p. 31.

¹²⁴⁾ Amerbachs Bildniss vollendet den 14. Oktober 1519, die Zeichnungen zu den Titelblättern der Freiburger Stadtrechte, gedruckt von Adam Petri zu Basel, in Kraft tretend auf Neujahr 1520. Der Holzschnitt der Schutzpatrone von Freiburg, Woltn. Nr. 217, hat die Jahreszahl 1519.

¹²⁵⁾ Hans Dyg erhält 1519 40 Pfd. „das alte Richthaus (Rathhaus) inwendig zu malen“. Dr. E. His in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, p. 120, wo dieser Posten auf das jetzt noch erhaltene, aber völlig übermalte jüngste Gericht über der Rathhaustreppe bezogen wird.

¹²⁶⁾ Niklaus Manuel entwarf 1519 und 1520 die Zeichnungen zu den Glasgemälden im Grossrathsaal zu Basel, und zwar hatte er an dieser Arbeit einen grössern Antheil als Lübke (Jahrbücher I, 25 ff.) annimmt. Vgl. meine Nachweisungen in der Einleitung zu der Ausgabe der Werke Manuels durch Professor Bächtold (Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz). Grund und Art der Beziehungen Manuels zu Basel, welche auch durch die Menge der in Amerbachs Kunstsammlung, jetzt im Basler Museum, befindlichen Gemälde und Zeichnungen Manuels bestätigt werden, sind noch nicht aufgeheilt.

¹²⁷⁾ Handzeichnungen im Basler Museum, Band U, II, 15 ff.: Durchzeichnungen zu den vier Einzelgestalten aus den Rathhausmalereien. Unter Christus die Jahrzahl 1523. Vgl. Woltmann I. Aufl., Bd. II, 448, II. Aufl., Bd. I, p. 160.

¹²⁸⁾ Woltmann Erste Auflage I, 228. Zweite Auflage I, p. 146.

die Reminiszenzen an diese Reiseroute Holbeins. In den drei frühern Redaktionen der Kebes-Tafel von 1521 und 1522, welche Passavant¹²⁹⁾ und nach ihm Woltmann¹³⁰⁾ — entgegen dem unverkennbar Holbeinischen Charakter der Zeichnung und entgegen den chronologischen Verhältnissen der Blätter zu einander — für Kopien nach dem Hauptblatt ansehen, zeigen sich die Motive der *Teufelsbrücke am Gotthardpass und des bischöflichen Schlosses in Chur*¹³¹⁾.

Denjenigen, welche in den Holzschnitten die Originalkonzeption der Todesbilder erblicken und die Entstehung derselben — der unläugbaren Beziehung auf den Bauernkrieg zufolge — in die Jahre 1524 und 1525 verlegen, erwächst, abgesehen von allen früher namhaft gemachten Schwierigkeiten, die Aufgabe zu erklären, wie Holbein dazu kam, in jenen Jahren auf einen Styl zurückzugreifen, den er seit 1521 Schritt für Schritt verlassen hatte. Man wird diesem Anachronismus gegenüber die auf's Höchste ausgebildete Kraft der Charakteristik, die absolute Beherrschung der menschlichen Figur betonen, die sich in Holbeins frühern Arbeiten in solchem Maasse nicht vorfinden. Und gewiss ist es gerade die Vereinigung dieser bei Holbein sonst nicht so zusammentreffenden Vorzüge, welche diesen Holzschnitten unter allen seinen Werken einen so unvergleichlichen Werth verleiht. Aber dem durchdringenden Blicke Rumhorts ist es nicht entgangen, dass eben hierin die Schwierigkeit liegt, dieselben einer bestimmten Epoche seiner Thätigkeit zuzuthellen. Er ergreift daher den Ausweg, anzunehmen, *Holbein habe von 1518 bis 1526 an den Todesbildern gearbeitet*¹³²⁾. Dieses unbestechliche Gefühl des einzigartigen Kunstkenners findet seine vollkommene Bestätigung und Erklärung in unserer Nachweisung, dass die Komposition der Todesbilder um 1518, ihre Bearbeitung für den Holzschnitt aber in die Jahre 1525 und 1526 fallen müsse.

D. Persönlicher Antheil Holbeins an den Wandbildern.

Was endlich *Holbeins persönlichen Antheil an den Churer Wandmalereien* betrifft, so ist diese Frage durch die bisherigen Nachweisungen noch keineswegs erledigt. Hier bieten sich wieder eigenthümliche Schwierigkeiten. Einmal nämlich ist ein sicheres Urtheil durch die Uebermalung, welche die Bilder erfahren haben, sehr erschwert, in einzelnen Fällen verunmöglicht. Sodann zeigen sich oft innerhalb Eines Bildes wieder die auffallendsten Ungleichheiten. So erklärt es sich, dass sehr geübte Augen von diesen Bildern in verschiedenen Malen ganz entgegengesetzte Eindrücke empfangen konnten, und berufene Kunstkenner vor der Hand auf eine Entscheidung in dieser Frage verzichteten; wie denn auch Burckhardts Worte (Note 2) ein definitives Urtheil ablehnen. In der That müsste man, um hier zu einem unbestreitbaren, über persönliche Eindrücke hinausgehenden Resultat zu kommen, mehrere und in der Technik mehr verwandte Proben Holbeinischer Wandmalereien zur Vergleichung haben, als die Paar Fragmente in Luzern und Basel.

Uns hat ein dritthalbjähriges Studium dieser Bilder fortwährend in der Ueberzeugung bestärkt, dass wir hier — abgesehen von den Uebermalungen — von Anfang an sehr verschiedene Hände vor uns haben. Manches ist ganz genial gezeichnet und modellirt, Anderes schwächer, Einzelnes geradezu gering; die

¹²⁹⁾ Peintre-Graveur III, p. 404, Nr. 90, b, c.

¹³⁰⁾ Verzeichniss der Holzschnitte Nr. 227, b, c.

¹³¹⁾ Vergleiche den Note 6 erwähnten Holzschnitt von 1545 — 1548. Hier ist allerdings der Marsoil noch ohne Dach. Dieses ruinenhafte Aussehen passte aber nicht zum Wohnsitz der Seligkeit (ARX VERAЕ FELICITATIS). Die Gallerie der von Bischof Lucius „erbauten“ Probstei (s. Note 105) wird der alten Befestigung des Schlosses angehören.

¹³²⁾ Rumohr a. a. O. p. 73.

erste überlegene Hand zeigt sich auch in schwächern Bildern in einzelnen Parthien, namentlich bei Skeletten und Todtenschädeln. Dieselbe erinnert in frappanter Weise an Holbeins Zeichnungen: hier und dort dieselbe kraftvolle und wieder, wo es darauf ankommt, äusserst feine Linienführung; dieselbe sorgsame Ausführung aller Details; nirgends etwas Unbestimmtes, Unklares; überall endlich mit den geringsten Mitteln der grösste Effekt erreicht. *Wir kommen also zu dem Schlusse, dass die Churer Wandbilder von Holbein für diese Stelle entworfen, theils von ihm persönlich, theils aber unter seiner Leitung, beziehungsweise Nachhülfe von Schülern oder Gehülfen ausgeführt wurden.* Es ist dies ein Verfahren, dem weder in der Technik dieser Malereien, noch in dem damaligen Kunstbetrieb irgend ein Hinderniss entgegenstand, das wir im Gegentheil auch in andern Wandmalereien jener Zeit, so z. B. zu Stein am Rhein (von 1515 und 1516, vgl. Note 13) angewendet sehen. Gerade in Chur aber wird eine solche Arbeitstheilung sehr einleuchtend. Hier trat uns eine langjährige Kunstübung entgegen, bei welcher allerlei Talente, begabtere und mittelmässigere, Ausbildung und Beschäftigung fanden; solche mehr untergeordnete Künstler begegnen uns 1517 bei der Verzierung der bischöflichen Betloge und 1545 beim Laurenzius-Altar. Der Maler des letztern war ein auf Benützung fremder Vorlagen angewiesener Patron. Dergleichen Leute, die nun einmal an Ort und Stelle waren, wollten auch nicht ganz übergangen sein und bewarben sich, wenn sie nicht den Hauptauftrag erhielten, doch um Mitarbeit. Eine alle Details der Arbeitstheilung feststellende Analyse freilich wird sich nicht durchführen lassen ¹³³⁾.

V.

Rekapitulation.

Die Holbeinischen Todesbilder hätten demnach folgende Entwicklung durchgemacht:

1. Holbein, ohne Zweifel auf der Rückkehr aus Italien, entwarf 1518 oder 1519 im Auftrag des Bischofs Paulus Ziegler seine Todesbilder für den Korridor der Residenz in Chur. Der Raum veranlasste Holbein, 16 Doppelbilder und 2 (resp. 1) einfache zu komponiren. Drei Motive, die ihm während der Arbeit oder nachträglich noch zu Sinne kamen, fügte er episodisch andern Bildern ein. So entstand ein Zyklus von 37 (36) Bildern. — In die Ausführung theilte sich Holbein mit mehreren Gehülfen, die er wohl in Chur vorfand.

2. Der Raum gestattete nicht, wie sonst überall üblich, unter den Bildern *Verse* anzubringen. Anstatt derselben stellten die geistlichen Herren in Chur — wie es scheint aus einer vorhandenen Spruchsammlung

¹³³⁾ Wie Holbeinische Vorlagen, *nicht* unter des Meisters Leitung kopirt oder ausgeführt, herauszukommen pflegten, das kann man an den zahlreichen, nach seinen Gemälden gefertigten Kopien sehen. Im Vorsaal der Basler Gemäldesammlung vergleiche man das Christkind der Solothurner Madonna von Hans Bock und eine Kreuzigung von einem Gesellen Jakob Klauser's — beide schon im Amerbachschen Inventar, also vor 1586 gefertigt. Ferner die neun Tafeln mit den grossen und kleinen Propheten von Bartholomäus Sarbruck um 1628 gemalt (Patin Index N. 56). Noch instruktiver ist die Vergleichung der Churer Wandbilder mit der Marter des Laurentius, ungefähr von 1545, auf dem Laurentius-Altar im Churer Dom (siehe Note 34).

Interessant wäre, zur Vergleichung mit den Churer Bildern, Näheres zu erfahren über die nach den Holbeinischen Holzschnitten an den Brüstungen der hölzernen Emporen der Gertrudenkirche zu Wolgast in Pommern gemalten Bilder, etwa aus dem XVII. Jahrhundert. Kugler (Kleine Schriften I, 815) nennt die Arbeit roh und unbehülflich, aber nicht ohne Gefühl für den kühnen Humor des grossen Meisters, in dessen Sinn auch Neues hinzugefügt worden. Die Nachahmung sei ziemlich frei, die einzelnen Szenen enthalten zumeist mehr Figuren als die Originalien, *zuweilen auch seien ein paar Szenen zu einem einzigen Bilde zusammengesetzt.*

— eine Anzahl *Bibelstellen* als *Ueberschriften* der einzelnen Szenen zusammen. Einzelne dieser Sprüche mögen Holbein das Motiv für seine Kompositionen gegeben haben. So offenbar die Ueberschrift über der „Herzogin“.

3. Diese Ueberschriften, seine Studien und Entwürfe zu den Bildern nahm Holbein mit nach Basel. Von den Studien sind einige zu den weiblichen Figuren in's Amerbachische Kabinet gekommen, mindestens Eine andere benützte 1568 Hans Hug Klüber bei der Restauration des Prediger Todtentanzes, wo er zu dem von Manuel kopirten „Koch“ den Tod aus Holbeins „Abt“ entlehnte, aber nicht nach dem Holzschnitt, sondern nach einer dem Churer Bild entsprechenden Zeichnung.

4. Es ist möglich, dass diese Entwürfe die Aufmerksamkeit eines Verlegers erregten, der sie für eine xylographische Publikation zu verwerthen beschloss und Holbein den Auftrag gab, sie zu dem Holzschnittwerk der „Todesbilder“ umzuarbeiten. Wahrscheinlicher ist uns aber, dass Holbein nach einigen Jahren von sich aus auf den Gedanken kam, den bedeutsamen Stoff nochmals, jetzt aber in ganz neuer Form zu behandeln. Es entstanden *die Lateinischen Initialen mit den Todesbildern*.

5. Von diesen Initialen wiederholen die Buchstaben A, B, C, D, F, G, H, I, L (M), N, O Y die Motive, in einzelnen Fällen die Zeichnung der Wandbilder, V bringt eine Reminiszenz an den „Ritter, Tod und Teufel“, die übrigen Buchstaben geben neue Gruppen, zum Theil nach Motiven der alten Basler Todtentänze.

6. Diese Initialen zeigen den Wandbildern gegenüber — in den alten wie in den neuen Szenen — einen wesentlich andern Ton. Der Humor, der dort stellenweise durchbrach, ist völlig verschwunden. Hier ist nur grinsender Hohn. Sodann hat die Figur des Todes nirgends — wie in den Wandbildern — eine bloss symbolische Bedeutung (zum letzten Tanz aufspielend, vortanzend, das Stundenglas hochhaltend, den Stab brechend u. dgl.). Vielmehr erscheint das Gerippe überall als der unmittelbare Veranlasser des Todes der Menschen, die es zu Boden reisst, zusammenknickt, mit sich fortschleppt, vergiftet u. s. w. Kurz, überall ist Handlung, jähe Katastrophe. Und die überlegene Gewalt des Todes, die verzweifelte Versuche seiner Opfer, sich ihm zu entwinden, der beissende Spott, den das Gerippe diesen Anstrengungen entgegensetzt — das Alles ist hier ins Grauenhafte gesteigert.

7. In dieser Stimmung zog Holbein auch die grossen, mittlerweile eingetretenen Zeitereignisse in die Darstellungen herein. Hier weht der Geist der heftigsten Polemik gegen die katholische Hierarchie. Den Pabst holt nicht nur der Tod, sondern auch der Teufel, der Bischof ist die Travestie des Churer Bildes, der Domherr ist aus einer vornehmen würdigen Erscheinung ein feister Pfaffe geworden. Neu sind: die Nonne, die der Tod als Beichtiger höhnisch abführt, und der Waldbruder, dessen gebeugte Gestalt er grimmig zusammenknickt. Der Bauernaufstand aber ist gezeichnet in dem Edelmann, den der Tod als Bauer packt, und in dem Bauern, der dem Tod umsonst zu entfliehen sucht.

8. Diese Initialen wurden von Lützelburger in den Jahren 1524 und 1525 geschnitten und erschienen auf Einem Blatt abgezogen mit seiner Adresse. Eine andere Ausgabe derselben, gleichfalls auf Einem Blatte, enthält als Unterschriften unter den einzelnen Buchstaben Lateinische Bibelstellen, die zum Theil mit den Ueberschriften der Churer Wandbilder identisch sind; und wieder eine andere Ausgabe eben diese Bibelstellen in Deutscher Sprache.

9. Dieses Meisterwerk der Zeichnung und Holzschnidekunst, dieser geistreiche, schneidende Ausdruck der Zeitströmung erregte grosses Aufsehen. Dies beweisen die zahlreichen Kopien in Drucken aus Zürich (Hans Hager 1524, spätestens 1525: P—Christof Froeschauer, seit 1529), Strassburg (Wolf

Köpfel 1526: A, B, E, K, M, O, Q, T, V und Schott), Augsburg (Heinrich Stainer) und — laut Woltmann — aus Wien und London. Die Bedeutsamkeit dieses Werkes lenkte aber auch in Basel selbst wieder die Aufmerksamkeit auf Holbeins Entwürfe zu den Churer Bildern. Ein Verleger beschloss, sie für eine in die Zeitstimmung eingreifende Publikation zu verwerthen und zu diesem Zwecke von Holbein für den Holzschnitt umarbeiten zu lassen.

10. Es ward für die Holzstöcke ein einheitliches Format von 0,065 M. Höhe und 3,049 M. Breite festgesetzt, welchem sich also die Kompositionen anzubequemen hatten.

11. Zu dem Ende wurden diejenigen Bilder, die im Verhältniss zu schmal waren, gedehnt (wie die Kaiserin, die Königin, die Herzogin) oder erhielten am Rand einen Zusatz (wie der Bischof). Umgekehrt wurden die zu breiten Bilder am Rande verkürzt (wie der Churfürst, der Abt, der Ritter und namentlich der Krämer, der beschnitten ist), die Doppelbilder zerschnitten und die beiden Hälften durch Zusätze und Ausfüllsel auf das neue Format ajustirt. Endlich von dem diesem neuen Format ganz widerstrebenden Breitbild des Königs schnitt man einfach die rechte Seite weg und streckte den Rest soweit in die Höhe, bis ein Hochbild daraus wurde. Die drei in andern Bildern episodisch angebrachten Szenen (Beinhaus, Alter Mann und den Hintergrund des Kaufmanns) schnitt man heraus und gewann so drei neue Bilder.

12. Holbeins Antheil an dieser neuen Redaktion stellt sich folgendermaassen heraus: Er unterzog sämtliche Bilder einer Revision. Dabei erlitten einige (wie der Prediger und die Jungfrau) eine völlige Umgestaltung, andere in einzelnen Figuren eingreifende Aenderungen. (Vgl. die Eva in den ersten Bildern, den zweiten Tod beim Pabst, den Kaiser, den König, die Hirten beim Bischof, den Tod beim Abt, den Domherren, das vom Tod weggeholt Kind). Ganz neu hinzugefügt wurde die Figur hinter dem Kaufmann und der zweite Tod beim Krämer. Wieder bei andern Szenen handelte es sich nur um einzelne Stellungen und Wendungen, und bei einer letzten Kategorie blos um Nebendinge, die abgeändert wurden. Ganz unberührt blieb kein einziges Bild. Die meisten erfuhren eine Steigerung im Ausdruck, eine Zuspitzung der Pointe. Einzelne Fehler wurden verbessert, so die Gestalt des knienden und des sitzenden Kaisers. Andere dagegen blieben, so der verdrehte Thorax des Todes beim Bischof und das verzeichnete linke Bein des Handwerkers vor dem Richter. Die Grundlage der Kompositionen, die Gruppierung und der Augenpunkt, wurden durchaus beibehalten.

13. Die so umgearbeiteten Todesbilder zeichnete Holbein der Hauptsache nach selbst auf die Holzstöcke, namentlich geschah dies bei allen Körpertheilen, den meisten Gewändern und landschaftlichen Hintergründen. Wogegen er diejenigen Parthien, die für ihn kein besonderes Interesse mehr hatten, namentlich die meisten Architekturen, dem Holzschneider überliess. Mit dieser Einschränkung also sind die Holzschnitte Holbeinische Originalkompositionen.

14. Neben diesen überarbeiteten ältern entwarf aber Holbein für die Holzschnitte noch eine Anzahl neuer Bilder, die er bis auf den letzten Strich auf den Stock zeichnete, nämlich den Kardinal, den Sterndeuter, den Grafen, den Jüngling, die Jungfrau¹³⁴⁾, den Kriegsmann, die Spieler, die Säufer,

¹³⁴⁾ Der „Jüngling“ und die „Jungfrau“ erscheinen zum ersten und einzigen Mal in der Ausgabe von 1562: „A Lyon par Jehan Frellon“; am Schluss: „par Symphorien Barbier“. Wir kennen die Bilder nur aus den Kopien in R. Weigels Kunstkatalog Nr. 20,256. In den begleitenden Versen werden sie genannt, „Espoux“ und „Espouse“, welche Bezeichnung denn auch Rumohr, Passavant und Woltmann beibehalten haben, alle aber mit der Modifikation „junger Gatte“, „junge Gattin“. Doch liegt das Irrthümliche dieser Erklärung auf der Hand.

den Narren, den Räuber, den Blinden, den Fuhrmann, den Aussätzigen, das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes.

15. Von diesen entnahm Holbein das Motiv zum Kardinal, zum Grafen, zum Jüngling, zur Jungfrau, zum Narren und zum Blinden den alten Basler Todtentänzen; den Kardinal, den Grafen und den Narren hatte er schon in den Todes-Initialen verwerthet; desgleichen nahm er aus den Todes-Initialen herüber den Kriegsmann, die Säufer, die Spieler und das Jüngste Gericht. Letzteres war am Giebel des Beinhauses von Gross-Basel wenigstens angedeutet. Den Kriegsmann oder Lanzknecht hatte er von Manuel, von dem auch der Sterndeuter und der Maler (von Holbein mit der damals beliebten Vorstellung des „Wappens des Todes“ verbunden) herkommen. Für die Holzschnittserie neu erfunden bleiben demnach bloß die drei Bilder des Räubers, des Fuhrmanns und des Aussätzigen.

16. Natürlich kam nun auch in diesen Holzschnitten die Stimmung der Reformation und des Bauernkrieges zum Ausdruck. Aus den Todes-Initialen wurde der Teufel herübergenommen, der den Papst holt, und der Bauer, der den Grafen erschlägt. Neu ist die Verwandlung der „Jungfrau“ in eine Nonne. Dagegen behielt der Bischof seine ursprüngliche würdige Gestalt bei.

17. Von diesen, im Ganzen 51 Bildern, vollendete Lützelburger, wie es scheint, 41. Dann starb er, Ende 1525 oder Anfang 1526. Diese von ihm geschnittenen Stöcke wurden in Basel in zwei Auflagen mit Deutschen Ueberschriften (Titeln) abgedruckt. Es sind dies die s. g. Probedrucke.

Der angebliche „*junge Gatte*“ entspricht offenbar dem „*Jüngling*“ in Klein-Basel, Gross-Basel und Bern. Die Stellung des zum Tanz engagirenden jungen Elegant ist unverkennbar, und auch die durchtanzten Stiefeln des Todes zeigen, von welcher Beschäftigung weg der Tod ihn holt. In Gross- und Klein-Basel wird das „Hofiren“ des Jünglings ausdrücklich hervorgehoben.

Desgleichen ist die „*junge Gattin*“ evident die „*Jungfrau*“ des Klein-Basler, des Gross-Basler und Berner Todtentänzes. In beiden Basler Zyklen fordert der Tod die Jungfrau zum Tanz auf, in Bern umarmt er sie und greift ihr an die Brust, was wohl in Manuels derber Art nur eine prägnantere Hinweisung auf die Tanzfreuden ist. Im Holzschnitt ist das Motiv der Basler Bilder, nur gesteigert, wiederholt. In Gross-Basel trägt die Jungfrau einen Kranz im Haar, in Klein-Basel und im Holzschnitt eine Blumenkrone, in Bern hat der Tod ihr die Blumenkrone abgenommen und sich selbst auf den Kopf gebunden. In Lyon wurde diese Blumenkrone, wie es scheint, als Brautkranz aufgefasst und gab Veranlassung zu der irrigen Bezeichnung des Bildes, welche sodann diejenige des — der „*Gattin*“ *nachfolgenden* — „*Gatten*“ nach sich zog. — Warum aber ist hier noch eine dritte Figur, der die Laute schlagende Spielmann, der mit verliebtem Blick nach der Jungfrau hinüberschaut? Unverkennbar ist der Holzschnitt eine zweite, schwächere Form für denselben Gedanken, den die „*Jungfrau*“ in Chur, Nr. 23 giebt, und er wird entstanden sein, eben als nachträglicher Ersatz für das zur „*Nonne*“ umgewandelte Churer Bild. In einem für den Buchhandel bestimmten Zyklus von Todesbildern durften natürlich die von den Basler und Berner Todtentänzen her bekannten Figuren des „*Jünglings*“ und der „*Jungfrau*“ nicht fehlen.

Aber auch abgesehen von diesem aus der Vergleichung mit den ältern Todtentänzen geschöpften Nachweis enthalten die Namen „*Epoux*“ und „*Epouse*“ jeden Anhaltes. Der eine Holzschnitt zeigt uns einen Mann auf der Strasse, der andere eine Frau in offener Landschaft, begleitet von einem verliebten Lautenschläger. Wer soll denn zwischen diesen beiden Bildern die gemeinsame Beziehung herausfinden, die hier vorausgesetzt wird? Wir denken vielmehr, wenn es galt Gatte und Gattin zu charakterisiren, so musste man sie auf Ein Blatt bringen, in Eine Gruppe vereinigen — *so wie es das Churer Bild Nr. 32 und der ihm entsprechende Holzschnitt thun, welche, wie wir gezeigt, Nichts anders sind, als eben die Vorstellung der Ehegatten.* Gewiss, neben dieser einheitlichen und sprechenden Szene brauchte es nicht noch einer unklaren Wiederholung des Motives auf zwei getrennten Blättern.

Nun aber machen Rumohr und Woltmann auf den alterthümlichen Charakter der beiden Blätter aufmerksam, und bringen mit dieser zu den übrigen Holzschnitten nicht recht stimmenden Haltung den Umstand in Verbindung, dass sie bis 1562 zurückgelegt wurden. Rumohr sagt (a. a. O. p. 54): „Der junge Ehemann und dessen Neuvermählte zeigen in ihrem Kostüm, in der einfachen Anordnung des Ganzen und anderm, mehr Alterthümlichkeit als selbst die 41 Bilder der ersten Ausgabe. Vielleicht hatte die Buchhandlung nur etwa der einfacheren Zusammenstellung, ruhigeren Haltung

18. Diese 41 Holzstöcke kamen, sammt den übrigen von Holbein vorgezeichneten, von Lützelburger aber noch nicht berührten oder doch nicht vollendeten in den Besitz der Lyoner Verleger Trechsel, welche Forderungen auf seinen Nachlass hatten und gleicherweise die theils vollendeten, theils angefangenen, theils noch nicht berührten Stöcke des *Icones Veteris Testamenti* aus Lützelburgers Verlassenschaft an sich gezogen hatten¹³⁵⁾.

19. Die Trechsel machten nach längerem Zuwarten zunächst mit den für eine Ausgabe der Vulgata bestimmten Stöcken des *Icones Veteris Testamenti* den Versuch, sie durch Lyoner Holzschneider vollenden zu lassen und publizirten die so kompletirte Serie im Jahr 1538 gleichzeitig in ihrer Vulgata und in Separatabdrücken.

20. Dieser Versuch fiel aber so unbefriedigend aus, dass für die Todesbilder auf die Wiederholung desselben verzichtet wurde. Die Trechsel gaben desshalb, ebenfalls 1538, einfach die 41 von Lützelburger vollendeten Holzstöcke als eigene Sammlung von „Todesbildern“ heraus¹³⁶⁾. Aehnliche Ausgaben veranstalteten die Gebrüder Frellon in Lyon, an welche der Trechselsche Verlag übergieng, in den Jahren 1542 und 1545; nur dass jetzt die „Todesbilder“ als Beilage zu der „*Medicina animæ*“ erschienen.

21. Zum Zweck dieser Publikation gaben die Trechsel den einzelnen Bildern als Ueberschriften Lateinische Bibelsprüche, als Unterschriften aber Französische Verse (von G. Aemylius für die Lateinischen Ausgaben ins Lateinische übersetzt). Die Ueberschriften sind identisch mit denjenigen in Chur und zum Theil mit den Unterschriften der Todes-Initialen, stammen also aus der Schweiz. Nur wurden jetzt die Zitate neu nach der Vulgata verglichen und verbessert und in der Weise ergänzt, dass nunmehr jedes Bild seine eigene Ueberschrift erhielt. Diese neu hinzu gekommenen Bibelsprüche zeichnen sich — im Gegensatz gegen manche der ältern — durch sorgfältige Auswahl und treffende Beziehung auf das Bild aus.

willen, diese Stöcke so lang zurückgestellt, deren Bilder, ganz im Gegensatz zu der humoristisch-moralischen Tendenz der übrigen, zum Wehmüthigen, Zarten, ich möchte sagen Sentimentalen sich hinneigen.“

Und Woltmann (I, p. 277): „Sie gehören wahrscheinlich zu den allerersten Blättern, denn sie zeigen den Einfluss älterer Todtentanzbilder deutlicher als die übrigen. Holbein aber mag sie damals (als er die übrigen Bilder auf den Holzstock zeichnete) unterdrückt haben, weil ihr milder, wehmüthiger Charakter zur kühnen Leidenschaftlichkeit und herben Ironie der andern Bilder nicht passt.“

Die Bemerkungen über das alterthümliche Kostüm, die Einfachheit der Anordnung, den Einfluss älterer Todtentanzbilder und das Sentimentale im Ausdruck passen vollkommen auf die „Jungfrau“. Dagegen können wir diese Eigenenthümlichkeiten im „Jüngling“ nicht finden. Die Gruppe ist durch die heftige Bewegung des Gerippes äusserst belebt, und die Ruhe des jungen Mannes bildet einen kunstreichen Gegensatz zu dem tanzenden Tod. Das Kostüm des Jünglings ist nicht alterthümlicher als andere, als z. B. das des reichen Mannes beim Rechtskonsulenten (Chur Nr. 19 und der Holzschnitt). Ja Woltmann hebt selbst (a. a. O.) hervor: „Der Bräutigam ist ganz so angezogen wie der Liebhaber bei der Nonne“. Endlich die wehmüthige Haltung wird man nur unter der Voraussetzung finden, dass hier der junge Gatte dargestellt sei. Aber wenn auch *beide* Bilder in dem Maasse alterthümlich und unter sichtbarem Einfluss der Basler Todtentänze entstanden wären, als es in der That bei der „Jungfrau“ der Fall ist — so läge darin nicht nur *keine Widerlegung, sondern eher eine Bestätigung unserer Ansicht*, wonach Holbein den ursprünglichen Zyklus in Chur entworfen und ihn dann in Basel *unter nachträglicher Vergleichung des Todtentanzes beim Prediger-Kloster* für die Holzschnittredaktion ergänzt hat.

Was endlich das späte Erscheinen dieser zwei Bilder betrifft, so ist es bei den mannigfachen Schicksalen, die die Holzstöcke durchzumachen hatten, vielleicht am Einfachsten, den Grund in irgend einem Zufall, einer Verschiebung derselben bei einer der verschiedenen Buchhandlungen oder in einem der verschiedenen Ateliers zu suchen.

¹³⁵⁾ Dr. E. His in Zahn's Jahrbüchern III, p. 160 ff.

¹³⁶⁾ Vgl. darüber die Erklärung der Herausgeber in der Vorrede.

22. Um 1544 fanden die Frelon einen Holzschneider, dem man die Ausführung der noch übrig gebliebenen Holzstöcke übertragen durfte. In den Ausgaben 1545—1562 kommen demnach einige noch zurückgebliebene Holbeinische Todesbilder — in der Anordnung und Ausstattung den bisher erschienenen konform — in die Öffentlichkeit.

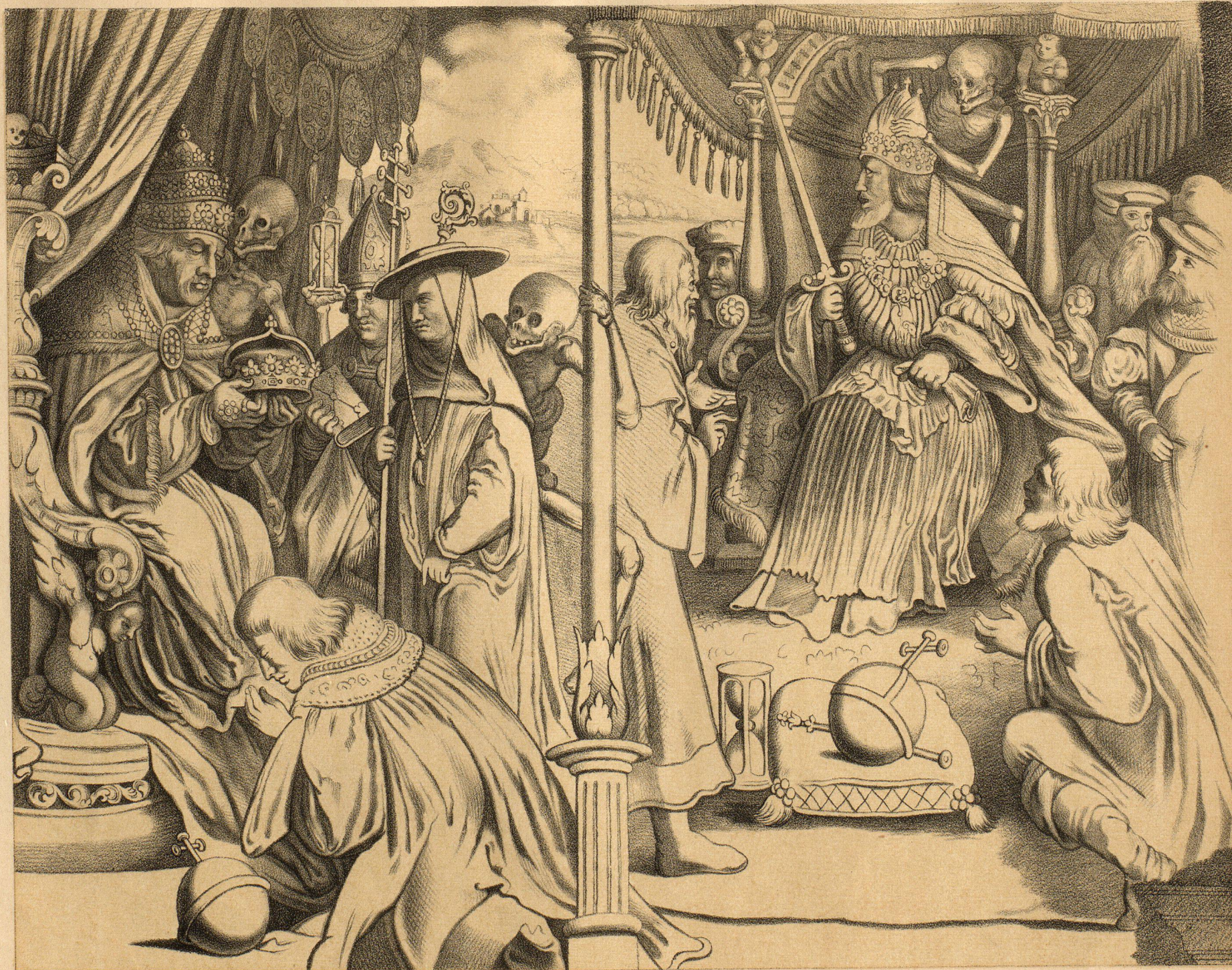
23. Wir haben aber keine Gewissheit, dass durch diese nachträglichen Veröffentlichungen das ganze von Holbein 1525 und 1526 neu bearbeitete Material der Todesbilder wirklich seine Verwerthung gefunden.

24. *Mit Sicherheit kennen wir nur die erste Gestalt der Holbeinischen Konzeption der Todesbilder, die Wandmalereien im bischöflichen Palast zu Chur.*



VAE. VAE. VAE HABITANTIBVS
IN TERRA APOC VIII CA



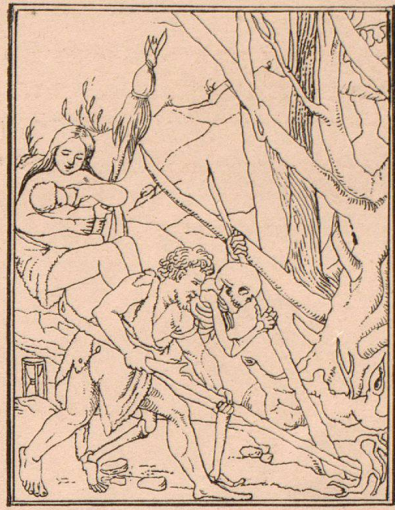




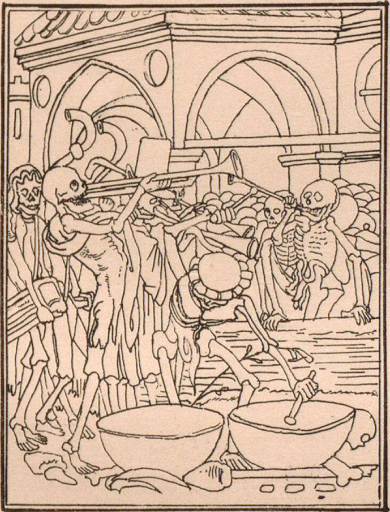
1.



2.



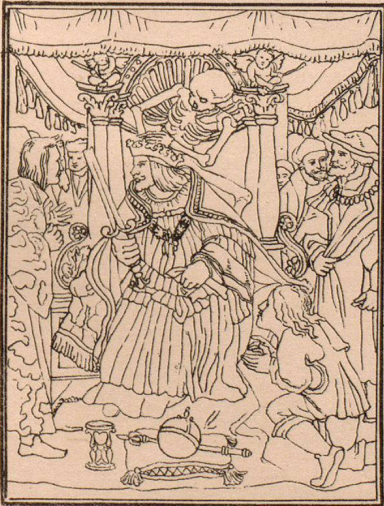
3.



4.



5.



6.



Druck v. J. Baumgartner.

Ch. Gugolz del.

Uebersicht über die Wandmalereien im bischöflichen Palast zu Chur.

Kompartiment	I.		II.		III.	IV.		V.	VI.		VII.	VIII.		IX.		X.	
	Ueberschrift zu 1.		Ueberschrift zu 2.		Ornament.	Ueberschrift zu 6.		Ueberschrift zu 8.	Leer.		Leer.	Leer.		Leer.		Leer.	
	Leer.		Ornament.		Ueberschrift zu 4.	Ueberschrift zu 7.		Ornament.	Ueberschrift zu 10.		Ueberschrift zu 12.	Ueberschrift zu 14.		Ueberschrift zu 16.		Ueberschrift zu 18.	
	0,8 Leer. 1,005		0,89 1 Schöpfung. 2 Sündenfall. 1,2		0,89 3 Ausreibung 4 Arbeit der ersten Eltern. 1,2	0,89 5 Beinhaus 6 Pabst. 7 Kaiser. 1,18		0,81 8 König. 1,006	0,89 9 Kaiserin. 10 Königin. 1,215		0,89 11 Bischof. 12 Churfürst. 1,285	0,89 13 Abt. 14 (Aebtissin.) Aus- gebrochen. 1,2		0,89 15 Graf. 16 Domherr. 1,195		0,89 17 Richter. 18 Fürsprecher. 1,135	
	Ueberschriften zu 19, 20.		Ueberschriften zu 21, 22.		Ueberschriften zu 23, 24.			Ueberschriften zu 25, 26.		Ueberschriften zu 28, 29.		Ueberschriften zu 30, 32.		Ueberschriften zu 33, 34.		Ueberschrift zu 36.	
			0,88 19 Jurist. 20 Prediger. 1,185		0,88 21 Pfarrer. 22 Bettel- mönch. 1,2	0,9 23 Jungfrau. 24 Alte Frau. 1,16		0,9 25 Geizhals. 26 Kaufmann. 1,17		0,89 28 Ritter. 29 Ritter, Tod u. Teufel. 1,285		0,91 31 Alter Mann. 32 Braut. Ehepaar. 1,2		0,9 33 Herzogin. 34 Krämer. 0,195		0,9 35 Bauer. 36 Kind. 1,135	